

INTERVENTI

ATTORNO

CHIARI



**ATTI
DEI
CONVEGNI**

Premessa

Il presente volume raccoglie gli atti dei tre interventi promossi dalla Fondazione Cassa di Risparmio di Jesi in coordinamento con Colab Coworking Space di Jesi e due realtà del territorio: Acca Academy, accademia di Comics, Creatività ed Arti Visive ed Art Community, Hub di Innovazione Culturale, nata in piena emergenza Covid-19.

Dalla collaborazione tra queste realtà hanno preso forma gli “Interventi Attorno Chiari” tre momenti di riflessione seminariale e laboratoriale che hanno dato la possibilità, in primo luogo, di riflettere su alcuni aspetti fondamentali del pensiero e del fare artistico del Maestro Giuseppe Chiari e, in seconda istanza, di portare le opere del Maestro nelle case e nella comunità.

Azione vieppiù importante, in quanto la sospensione delle attività museali aperte al pubblico ha imposto la chiusura anche della mostra delle opere chiariane.

In tempi così calamitosi, la riflessione sull'Arte e sul suo ruolo divengono ancor più fondamentali, in quanto l'Arte parla all'uomo dell'Essere Uomo, permettendo all'esperienza di vita di rendersi “pienamente Umana” ; di superare le avversità e la “depressione” sociale e culturale, rilanciando progettualmente in avanti la stessa umanità. Interrogandola e prendendola per mano, per condurla oltre l'oscurità che ci circonda,

L'importante non è fare cose perfette.

O meglio.

Non proporsi di fare cose perfette.

Giuseppe Chiari

Sabato 7 Novembre 2020

Dal postmoderno all'altermodernità

Le ragioni storico-culturali di formazione e le influenze
del postmodernismo nelle diverse discipline espressive.

Seminario a Cura del Professor Danilo Santinelli

L'Epoca Contemporanea

Vorrei iniziare da alcune osservazioni sull'opera di Chiari (Giuseppe Chari 1926-2007), per la quale sono irrinunciabili i rimandi all'esperienza New Dada, con particolare riferimento alla ricerca di Rauschenberg (Robert Rauschenberg 1925-2008), la quale, a sua volta, guarda al Dada originario e agli assemblage di Schwitters (Kurt Schwitters 1887-1948) e ad alcune delle esperienze pre-concettuali di Duchamp (Marcel Duchamp 1887-1968). Corrente, quella Dada, che appartiene alle cosiddette avanguardie storiche che segnarono i primi trent'anni del Novecento. Come pure sarebbero irrinunciabili i rimandi alle esperienze dell'Informale europeo e dell'Espressionismo Astratto statunitense, ma, dire questo, equivale a dir nulla a chi non è avvezzo alle vicende storico-artistiche. Quello di Chiari - come molti dei linguaggi artistici della contemporaneità - è un alfabeto complesso e stratificato, che va ricondotto nell'alveo delle cosiddette Neo-avanguardie italiane degli anni Sessanta e Settanta dello scorso secolo, appartenenti a quel momento storico più ampio definito Postmoderno.

Va quindi anzitutto compresa la formazione e lo spirito di quel contesto storico, necessari alla lettura delle sue declinazioni espressive.

La postmodernità, come dichiara il suo nome, segue e si pone quale risposta al modernismo, il quale costituisce una delle molteplici fasi di quel corpo più ampio che definiamo Epoca Contemporanea. Un'epoca che si

determina nel corso del Settecento e la cui nascita si fa coincidere per comodità con la rivoluzione francese del 1789.

È in questo momento storico che si profila la società come la conosciamo oggi, originatasi da un radicale mutamento storico-sociale ed economico. Nacque la classe borghese, che lentamente soppiantò quella aristocratica, dando così avvio al modello democratico. Un processo reso possibile dalla prima rivoluzione industriale che consentì l'emancipazione economica della stessa borghesia dal potere nobiliare. È grazie al pensiero illuminista e positivista, che attraversò quell'intero secolo, che si determinò quell'impulso rivoluzionario sociale e industriale, manifestandosi peraltro anche tramite la nascita di alcuni dei soggetti tipici del nostro pensiero moderno. L'attenzione all'educazione e al bambino quale soggetto sociale determinò l'avvio della scolarizzazione. Risale già alla metà del secolo precedente l'*Orbis Pictus* di Comenio (Giovanni Amos Comenio 1592-1670), antesignano di tutti gli abecedari e punto di avvio della pedagogia. Nacquero i musei, anch'essi finalizzati alla divulgazione del sapere, nacquero i periodici d'informazione e furono introdotte nuove discipline: come l'archeologia, a seguito degli scavi svoltisi ad Ercolano nel 1738 e successivamente a Pompei nel 1748; o come l'etnologia nata nel 1786 e successivamente l'antropologia con la fondazione a Parigi della Società degli Osservatori dell'Uomo nel 1799, le quali posero attenzione scientifica alle culture extraeuropee, seppure accompagnate dal colonialismo. Inoltre Jan-Charles

Pellerin, nel 1796, fondò ad Épinal un'azienda tipografica il cui operato è alla base dell'*imagerie populaire*, tanto da coincidere con il nome assegnato alla sua produzione, *Imagerie d'Épinal*. Una produzione d'immagini, quella di Pellerin, che fu distribuita in tutta Europa, organizzata industrialmente per generi e che addirittura sopravvisse fino agli anni Ottanta del Novecento, buona parte della quale dedicata al mondo dell'infanzia e antesignana del moderno merchandising presente oggi nelle edicole. Vi compaiono figurine di personaggi da ritagliare e montare, modellini anch'essi da ritagliare e montare, giochi da tavola, fiabe illustrate e per i più grandi, ovviamente, immagini religiose (base dei futuri santini) o immagini satiriche su personaggi e vicende dell'attualità d'allora. La sua prima produzione fu costituita da soldatini in carta con relative armi delle campagne napoleoniche, ma, anche in questo caso, quei soldatini non furono che i progenitori delle successive produzioni in piombo e poi in plastica.

Quell'epoca vide dunque da un lato un sentire moderno volto al progresso e all'evoluzione sociale e, dall'altro, la radice economica del capitalismo sul quale poggiava e le cui ragioni ed esigenze si contrapposero già allora a un eccesso di emancipazione. Una dicotomia che caratterizzò tutta la storia successiva, divenendo un tratto tipico della contemporaneità. È del resto nel Settecento che nacque il catasto e con esso il concetto di proprietà privata. Ed è ancora in quel secolo che nacque il genere letterario d'intrattenimento borghese avviatosi con il romanzo gotico, con i suoi timori e le sue atmosfere di tenebra, dettati proprio dall'eccesso di

razionalismo e di meccanizzazione sociale e, in parte, anticipato dai *Canti di Ossian* del 1760. Proprio su quei neonati periodici ebbero diffusione i generi letterari e il massiccio impiego delle immagini che illustravano sia brani di narrativa, come pure pezzi d'informazione. D'allora in avanti il ricorso alle immagini divenne inarrestabile e crescente in maniera esponenziale, determinando un altro carattere tipico della contemporaneità.

Punto d'avvio della paraletteratura gotica è *Il castello di Otranto* di Horace Walpole (1717-1797) del 1764, ma certamente il romanzo più noto del genere è *Frankenstein o il moderno Prometeo* di Mary Shelley (1797-1851) del 1818. Un libro che contiene i semi di ciò che diverrà poi l'horror e la futura fantascienza, dove il mostro, che prende vita grazie al fulmine, incarna una natura che si ribella agli eccessi deliranti del razio cinio scientifico rappresentati proprio dal Dottor Frankenstein. Nel frattempo era già sorto il romanzo sentimentale con le opere di Samuel Richardson (1689-1761), di cui *Pamela o la virtù riconosciuta* del 1741 e *Clarissa* del 1747 sono le due opere più note, definendone le figure dell'eroina, nel primo, e dell'antieroina, nel secondo. Nel 1791 con *Justine o le sfortune della virtù* del Marchese de Sade (Donatien-Alphonse-François de Sade 1740-1814) prese vita il romanzo libertino. Nel 1841, in un periodico di Philadelphia, comparì *I delitti della Rue Morgue* di Edgar Allan Poe (1809-1849), capostipite del genere poliziesco seppure ancora profondamente intriso dei caratteri tipici del gotico assegnatigli dal gorilla assassino. Il

romanzo poliziesco moderno è invece generalmente fatto risalire al 1868 con *La pietra di luna* di Wilkie Collins. Il romanzo sociale ebbe invece avvio con titoli e autori universalmente noti: *I tre moschettieri* e *Il conte di Montecristo* di Alexandre Dumas (1802-1870), entrambi del 1844; *I miserabili* di Victor Hugo (1802-1885) del 1862. I protagonisti di questo genere sono borghesi che pur avendo subito profonde ingiustizie, grazie alla loro eroica e sovrumana forza di volontà, possono riscattarsi, un eroismo che presenta i caratteri di quello che in epoca decadentista divenne il superomismo nietzschiano. Intanto, nel 1864, era stato pubblicato *Viaggio al centro della terra* di Jules Verne (1828-1905), capostipite della fantascienza, è invece del 1895 *La macchina del tempo* di Herbert George Wells (1866-1949).

Quando nel 1813, con la pubblicazione *De l'Allemagne* di Madame de Staël (Anne-Louise Germaine Necker baronessa di Staël-Holstein 1766-1817), nasce il Romanticismo, esso recherà al suo interno sia elementi tipici dell'impulso di emancipazione illuminista, sia i caratteri più oscuri che con il gotico si erano fatti strada, come pure una grande attenzione alla scoperta delle radici nazionali dei vari paesi europei. Un aspetto, quest'ultimo, che sul finire del secolo, con gli atteggiamenti velleitari del decadentismo e del simbolismo, muterà in nazionalismo.

Sempre all'interno del corpo ottocentesco si svilupparono i grandi movimenti sociali che risposero alla crescente pressione posta dallo sviluppo dell'industria e del capitalismo. Nacquero dunque prima

il socialismo utopico e nel 1848 il socialismo scientifico che Marx (1818-1883) ed Engels (1820-1895) indicarono come comunismo.

Nel 1870, a seguito dell'introduzione del petrolio e della corrente elettrica, avvenne la seconda rivoluzione industriale che donò nuova spinta propulsiva alle tecnologie impiegate dall'industria. Dieci anni dopo nacque il modernismo, principalmente caratterizzato dal gusto liberty, ma che portava al suo interno i già nominati decadentismo e simbolismo, quest'ultimo aveva già avuto impulso con Baudelaire alla metà del secolo. Furono proprio gli atteggiamenti velleitari e di disprezzo nei confronti della borghesia di queste due correnti, seppur ancora conviventi con l'impulso all'emancipazione civile, che condussero nel giro di pochi anni ai nazionalismi resi poi concreti nel secolo successivo dal fascismo e dal nazismo. Del resto, entrambe le correnti, raccolsero l'eredità oscura nata dal gotico e, osservandole a posteriori, i suoi presagi sembrano già avvertire il precipizio della prima guerra mondiale e delle sue devastazioni.

Il pensiero postmoderno

Il postmoderno si determina come risposta ai sogni infranti dai totalitarismi, dalle due guerre mondiali e dalle due bombe atomiche. Nel 1979 Lyotard (Jean-François Lyotard 1924-1998), filosofo francese e teorizzatore del postmoderno, lo descrive come post-idealista, post-marxista e post-illuminista, decretando la fine di quel progetto di progresso basato sulla continuità di passato, presente e futuro. A sostituirlo non rimasero che l'instabilità, la frammentazione e l'episodicità.

La natura del pensiero lyotardiano è forse ancora più pregnante in un testo successivo come *Peregrinazioni. Legge, forma, evento* (1992), dove il filosofo concentra la sua attenzione proprio sul pensiero filosofico e all'interno del quale paragona i pensieri alle nubi. Ogni pensiero, sostiene Lyotard, è una nube sulla quale, mentre la pensiamo, si posa l'ombra della nube successiva, è dunque impossibile formulare un pensiero concluso dato che *ogni istante è un cominciamento nel bel mezzo del tempo*, ed è quindi un inganno professarsi filosofi o scrittori.

È interessante notare come la metafora delle nubi sia impiegata anche dal fisico Prigogine (Ilya Prigogine 1917-2003) in abito scientifico. Il quale, citando Popper (Karl Popper 1902-1994), sostiene che mentre la fisica meccanica nata con Newton si occupava di orologi, la fisica moderna nata con Einstein si occupa invece di nubi. La nuova fisica avendo introdotto la freccia del

tempo - lungo la quale gli eventi accadono e con il possibile intervento di agenti esterni che ne provocano variazioni - si scopre *incerta*, perché in ogni istante la freccia può subire delle fratture assumendo direzioni inaspettate. Se la fisica meccanica riteneva i fenomeni immutabili, quella moderna si scopre invece probabilistica. Per chiarire la natura delle nubi faccio ricorso ad una raccolta di racconti dal titolo *Staccando l'ombra da terra* di Daniele Del Giudice (1949), particolarmente attivo nel periodo postmoderno e che per questo riporto, il quale vi asserisce che le nubi non sono uno stato né un oggetto, ma una transizione costante. Una descrizione che egli stesso evince da Luke Howard (1772-1864), il primo ad averle studiate scientificamente.

Le posizioni lyotardiane furono riprese dai teorici della neo-avanguardia - che sostanzialmente coincidono con il Gruppo '63 (1) - e in particolare dal Guglielmini (1929), il quale sosteneva che la realtà non poteva più essere interpretata secondo il progetto culturale e ideologico del precedente Neorealismo, di conseguenza la nuova avanguardia doveva presentarsi come a-ideologica, disimpegnata e a-temporale.

Il processo di astrazione

Nelle arti visive le neo-avanguardie si manifestarono con le cosiddette correnti fredde, così definite perché caratterizzate dall'abbandono dei mezzi classici del fare artistico e che in Duchamp, e nel suo ready-made del 1914, vedevano certamente un precursore. In quel 1914 Duchamp si limitò ad esporre all'interno di una galleria un comune scolabottiglie, dunque un oggetto di fabbricazione industriale di uso quotidiano. Tale operazione spostò l'attenzione del fare artistico sull'ideazione anziché sulla realizzazione e, dunque, sul concetto. Duchamp compì un atto, quello di strappare un comune oggetto dalla sua quotidianità spazio-temporale nella quale svolgeva la propria funzione, per collocarlo all'interno della galleria d'arte, ossia di un luogo finalizzato a contenere oggetti senza tempo e all'interno del quale lo scolabottiglie si assolutizza e assurge a simbolo proprio perché sottratto al fluire temporale. L'atto duchampiano, come quello divino, crea nuova esistenza.

Un processo oggi molto in voga e alla base dei format dei reality show, i quali compiono quel medesimo atto prelevando gruppi di persone dalla loro quotidianità, quindi dal flusso spazio-temporale che li rende reali, per isolarli nell'atemporale finzione televisiva dove possono assurgere alla *divinità*, divenendo dunque *divi*.

È interessante notare come nel 1907, ossia tre anni prima della nascita della corrente astratta, Worringer (Wilhelm Worringer 1881-1965) avesse pubblicato la sua tesi di laurea *Astrazione ed Empatia*, nella quale defini

l'atto di astrazione come lo strappare un oggetto al fluire dell'esistenza per immortalarlo in un non spazio che lo assolutizzi. Worringer, per darci un esempio di massima espressione astratta, si rifece all'arte egizia e in particolare a uno dei suoi simboli più noti, ossia la piramide, dunque un solido geometrico astratto. Ora, va detto, l'architettura postmoderna si caratterizza come eclettica - così come tutto il linguaggio postmoderno - richiamandosi a sua volta all'eclettismo architettonico del Settecento di stampo neoclassico o neogotico, ma il rimando postmoderno è del tutto esteriore, ossia quelle forme architettoniche vengono prosciugate della loro idealità classica con le quali gli illuministi avevano inteso impiegarle. Mutando così gli edifici più in balocchi che in luoghi abitativi. Anche qui è interessante notare la coincidenza tra i progetti architettonici della fine del Settecento realizzati da Boullée (Étienne-Louis Boullée 1728-1799) e Ledoux (Claude-Nicolas Ledoux 1736-1806), basati sui solidi geometrici - come la piramide, la sfera e il cubo - e la realizzazione della piramide di vetro, progettata da Pei e situata di fronte al Louvre, di epoca Postmoderna. Il cerchio dunque si chiude, quelle che nel Settecento costituirono ipotesi teoriche e astratte si concretizzarono nella postmodernità.

Per meglio comprendere questi mutamenti artistici vorrei far ricorso alle affermazioni di alcuni pittori. Sul finire dell'Ottocento Denis (Maurice Denis 1870-1943), pittore postimpressionista ed esponente dei Nabis, affermò che "il quadro non è che una superficie dipinta", decretandone la sua bidimensionalità e negandone la funzione di finestra sul mondo. Denis segnò così il passo

rispetto al precedente impressionismo ancora impegnato in questioni di ordine percettivo della luce e che, secondo alcuni teorici, costituisce l'ultimo atto di un processo artistico incentrato proprio sulle questioni percettive avviatosi con la prospettiva rinascimentale. Nel 1910, al sorgere dell'arte astratta, Malevich (Kazimir Malevič 1879-1935) che ne fu uno dei fondatori, dichiarò che "l'arte non deve avere altro referente che se stessa", smarcando così l'arte definitivamente dalla realtà. Negli anni Cinquanta Reinhardt (Ad Reinhardt 1913-1967), pittore informale, disse "arte come arte", rimarcandone il solo interesse per se stessa. Per poi giungere negli anni sessanta a Kosuth (Joseph Kosuth 1945), uno dei massimi esponenti dell'arte concettuale, che disse "arte come idea, come idea", quell'idea ribadita due volte muta l'arte nell'idea di se stessa e dunque in un'astrazione. Come si vede quell'atemporalità tipica del postmodernismo giunge quindi da lontano. Un'atemporalità che alcuni studiosi hanno indicato come sintomo patologico, del tutto simile ad alcune forme di schizofrenia, dove il paziente non è più in grado di dare continuità agli eventi del proprio vissuto.

Gli autori delle correnti fredde appartengono alla generazione dei giovani delle rivolte studentesche, del movimento femminista e della cultura hippie degli anni Sessanta. La loro rinuncia alla creazione di oggetti artistici andava dunque in una direzione di contrapposizione al mercato, l'idea come soggetto artistico o l'uso del proprio corpo, nella Body Art o negli atti performativi, sembrarono loro soggetti invendibili e, come tali, perfetti a perseguire quella finalità, ma come

la storia ha dimostrato quegli ideali furono travolti dalle logiche del mercato. Senza poi tener conto di come, già alla metà degli anni Settanta, lo storico dell'arte Corrado Maltese (1921-2001) dichiarasse la fallibilità di quel progetto in un testo dal titolo *Guida allo studio della storia dell'arte*.

Le influenze nell'immaginario diffuso

Come noto gli anni Sessanta videro con i Beatles il sorgere della musica Pop Rock, a riprova di quella vocazione popolare dell'intera Epoca Contemporanea sin dal suo sorgere. È, infatti, all'interno di quest'ambito che si verificò un altro di quei cortocircuiti tipici di quest'epoca: se nel corso degli anni venti del Novecento Edgar Varese (1883-1965) eliminò la differenza tra suono e rumore, introducendo nelle sue composizioni una ritmica incalzante e suoni preregistrati (che segnarono anche l'avvio della musica elettronica) e, nel frattempo, Charles Ives (1874-1954) aveva già introdotto derivazioni musicali di origine popolare come il ragtime, la musica bandistica e il gospel, dunque entrambi contaminarono con l'estraneo e il *basso* la colta musica classica; negli anni Sessanta Frank Zappa (1940-1993) invertì invece la prospettiva, riconducendo all'interno del *popolare* Pop Rock proprio quelle avanguardie condotte da Varese ed Ives che nel frattempo erano divenute colte a loro volta. E del resto non è un caso che nella musica degli anni Sessanta e Settanta si diffuse sempre più l'uso dei rumori, ne troviamo ad esempio un impiego diffuso

nella produzione dei Pink Floyd, uno dei gruppi più noti del periodo.

Simili contaminazioni, in quegli stessi anni, intervennero anche nell'ambito del fumetto. Già sul finire degli anni Cinquanta e l'inizio dei Sessanta, un autore come Alberto Breccia aveva introdotto in questo medium tipicamente popolare alcune influenze visive delle avanguardie pittoriche, come pure l'impiego di materiali ibridi. Un esempio che sarà poi ripreso anche in Italia nella costituzione dell'alfabeto visivo di un notissimo personaggio come quello di *Valentina* ideato da Guido Crepax (1933-2003). Nelle sue vicende entrano a gamba tesa i linguaggi dell'astrazione visiva e una narrazione a-cronologica tipica delle avanguardie letterarie del romanzo psicologico. Genere, quest'ultimo, che tra il 1910 e il 1925 sotto l'influsso del pensiero di Bergson (Henri Bergson 1859-1941), incentrato sul flusso di tempo, e la nascita nel 1899 della psicoanalisi di Freud (Sigmund Freud 1856-1939), fece deflagrare la tipica costruzione narrativa costituita da inizio - centro - fine, dove gli eventi si presentavano ordinatamente, sostituendola con le sperimentazioni introdotte nei romanzi di James Joyce (1882-1941), Marcel Proust (1871-1922), Franz Kafka (1883-1924), Thomas Mann (1875-1955) e Italo Svevo (1861-1928).

Nel 1974 in Francia si aprì la parabola della rivista a fumetti *Metal Hurlant* (2), che presentava tanta parte delle valenze visive tipiche della cultura Hippie d'allora, espresse soprattutto tramite un'ossessività e un ipnotismo già connaturato nel genere psichedelico musicale in voga in quegli anni, come pure nelle

copertine di quegli stessi LP (long playing i vinili a 33 giri). In pittura, parallelamente alla Pop Art, furoreggiava l'Optical Art presentando illusioni ottiche ottenute con medesima ipnotica ossessività. Un'insistenza decorativa, seppure con risultati estetici differenti, che non può certo dirsi estranea a quella tipica del modernismo portata dal Liberty nelle sue numerose declinazioni, più gentili e sintetiche come nel caso di Beardsley (Aubrey Beardsley 1872-1898), ma anche più oscure e inquietanti come nel caso di Henry Clarke (1889-1931).

Sempre alla metà degli anni Settanta, nell'ambito del fumetto underground americano, era intanto nata la pittura Lowbrow con Robert Williams (1943), un fumettista che nelle sue gradi tele ad acrilico affastella una congerie di soggetti tipici dell'industria culturale popolare sull'esempio della precedente Pop Art, compresi, chiaramente, i personaggi dei fumetti. È negli anni Novanta che questa corrente inizierà ad assumere i caratteri del Pop Surrealism (nome col quale è maggiormente conosciuta), con i quali oggi la conosciamo, come dimostra la vicenda di Todd Schorr (1954), i cui lavori sino al termine degli anni Ottanta sono ancora di chiara impronta Lowbrow, per mutarsi in seguito in una pittura che presenta i caratteri pittorico-tematici più tipici del Pop Surrealism e che vede in Mark Ryden (1963) e Ray Caesar (1958) i suoi due maggiori rappresentanti.

Nel 1980 si aprì invece in Italia l'esperienza di *Figidaire* (3), con gli esempi eccellenti di autori come Andrea Pazienza (1956-1988) e Tanino Liberatore (1953), per

citarne solo due. Oltre allo *Zanardi* di Pazienza, l'altro personaggio probabilmente più noto della rivista a fumetti fu *Ranxerox*. Disegnato inizialmente da Stefano Tamburini - poi divenutone solo sceneggiatore - con una grande carica sperimentale fatta di distorsioni e allungamenti dei personaggi e ottenuta tirando le stampe da una fotocopiatrice della quale il personaggio prende il nome (la Xerox è una nota azienda che produce fotocopiatrici). *Ranxerox* fu poi disegnato da Liberatore con l'impronta iperrealista che lo rese noto.

Ancora negli anni Ottanta si formò il Gruppo Valvoline, che sulle pagine di *Aletr Alter* (4), in precedenza *Alter Linus*, sotto la direzione di Oreste Del Buono (1923-2003 vicino alle posizioni del Gruppo '63) ebbe uno spazio privilegiato. Il rimando alle avanguardie storiche si fa più che mai palese nelle opere dei valvoliniani, soprattutto nei fumetti di Mattotti (Lorenzo Mattotti 1954), Igort (Igor Tuveri 1958) e Carpinteri (Giorgio Carpinteri 1958). Al gruppo appartenne anche Marcello Jori (1951), fumettista più noto come artista ed esponente dei Nuovi Nuovi, capitanato da Renato Barilli (1935) già membro del Gruppo '63.

La pittura postmoderna

In quegli anni, infatti, vi è un prepotente ritorno della pittura, che negli Stati Uniti si esprime proprio nella forma di uno spinto Iperrealismo, mentre in Europa assumerà i caratteri del citazionismo tipici della postmodernità e che avrà uno dei suoi massimi esempi nell'italiana Transavanguardia (5), gruppo capitanato

anch'esso da un precedente esponente del Gruppo '63, Achille Bonito Oliva (1939). Molte delle espressioni visive di questo gruppo, come nel caso di Chia (Sandro Chia 1946), Cucchi (Enzo Cucchi 1949) e Clemente (Francesco Clemente 1952) si dirigono verso una ripresa dell'Espressionismo, mentre nell'esperienza di Mimmo Paladino (1948) è maggiormente presente un primitivismo che già costituì uno dei caratteri distintivi delle avanguardie storiche. Nel caso di De Maria (Nicola De Maria 1954), invece, il rimando è quello all'esperienza astratta, anch'essa costitutiva delle avanguardie storiche. Del resto, come già dichiarato dal nome di questa corrente, il suo intento è di *transitare* nei linguaggi delle avanguardie svoltesi nei primi trent'anni del Novecento.

Ancor prima della vicenda transavanguardista, in Germania, erano sorti i Neoespressionisti (6) o nuovi Selvaggi che dir si vogliono. Quest'esperienza, come anche in questo caso suggerisce il nome, è più strettamente ripiegata sulle posizioni estetiche dell'originario Espressionismo tedesco dei primi del Novecento.

Il citazionismo pittorico assunse anche caratteri più classicheggianti, come nel caso dell'italiana Pittura Colta (7), i cui rimandi sono volti ad un anacronistico linguaggio rinascimentale e, che per questo, è anche definita come Anacronismo.

Il cinema postmoderno

Certamente un esempio cinematografico eccellente di quelli che sono i canoni postmoderni è da rintracciarsi nell'opera del cineasta inglese Peter Greenaway. A parte rari casi di vicende più narrative, la gran parte della sua produzione si costituisce come continua citazione pittorica, tanto che lo spettatore, in assenza di comprensione di quelle medesime citazioni, faticherà a venire a capo del film, potendone vivere la sola esperienza estetica. In questo caso il film diviene un prodotto colto, che esente della connotazione narrativa popolare lo astrae dal rapporto sociale. Lo stesso cineasta ha dichiarato in più interviste come il suo intento iniziale fosse quello di fare il pittore, ripiegando poi sul cinema, ma intendendo e impiegando lo schermo cinematografico come tela pittorica.

Quello appena descritto è un aspetto connotativo di tutto il linguaggio postmoderno, costituito della sola *pellicola esterna*, un'*epidermide* che cela un organismo inesistente e che spesso non ambisce a significati di alcun genere, se non quello della deflagrazione linguistica.

David Harvey (1935), in *La crisi della modernità*, indica come uno dei massimi esempi della postmodernità cinematografica *Il cielo sopra Berlino* di Wim Wenders (1945), esponente con Herzog e Fassbinder del nuovo cinema tedesco degli anni Settanta. Ora è interessante notare come nel primo capitolo della sua trilogia, *Alice nelle città*, il cineasta agisse senza l'apporto di una sceneggiatura, identico processo seguì Moebius (Jean

Giraud 1938), massimo autore della già citata *Metal Hurlant*, in una delle sue opere più note, *Il Garage Ermetico*. Ancora una volta la deflagrazione narrativa torna a farsi *presente* nel vero senso del termine, dove tutto si svolge sul solo piano del presente come espresso dal pensiero lyotardiano, interrompendo quella continuità temporale e progettuale che fu tipica dell'Illuminismo. E del resto l'angelo protagonista de *Il cielo sopra Berlino* deciderà di rinunciare alla sua condizione così da poter vivere, come dichiara nel film, *l'ora, ora e ora*. E ancora una volta non è certamente un caso che Wenders abbia scritto questo film in collaborazione con Peter Handke (1942), esponente dell'avanguardia letteraria tedesca, per il cui film scrive:

«Quando il bambino era bambino, era l'epoca di queste domande. Perché io sono io, e perché non sei tu? Perché sono qui, e perché non son lì? Quando comincia il tempo, e dove finisce lo spazio? La vita sotto il sole è forse solo un sogno? Non è solo l'apparenza di un mondo davanti al mondo quello che vedo, sento e odorò? C'è veramente il male e gente veramente cattiva?»

Lo scrittore, per le sue posizioni negazioniste rispetto le stragi avvenute in Jugoslavia per mano serba, è stato recentemente oggetto di aspre critiche a seguito del premio Nobel assegnatogli nel 2019 per la letteratura.

Altra coincidenza è da rintracciare nell'opera *Incidenti* del fumettista italiano Mattotti, già appartenente al Gruppo Valvoline, che in quest'albo cita visivamente non solo la locandina cinematografica di *Nel corso del tempo*, altro capitolo della trilogia wendersiana, ma la cui vicenda è un'aperta citazione di *Alice nelle città*. E certamente esaminando il linguaggio di Mattotti si evince con evidenza come il suo alfabeto visivo si sia formato, ancora una volta, sulle esperienze pittoriche condotte dalle avanguardie storiche e di tanta parte della pittura francese dalla fine dell'Ottocento e primi del Novecento.

Rimanendo nell'all'ambito del fumetto della fine degli anni Ottanta e i primi dei Novanta, una delle esperienze senza dubbio più eclatanti è quella che rivoluziona l'impianto tradizionale del fumetto supereroistico. Autori come McKean (Dave McKean 1963), Siemkiewicz (Bill Siemkiewicz 1958) e Ross (Alex Ross 1970) spingono ancor più sull'acceleratore delle ibridazioni materiche e citazioniste, in particolare i primi due il cui linguaggio diviene addirittura schizofrenico mutando continuamente registro all'interno della medesima vicenda narrativa. Mentre il linguaggio di Ross si dirige verso un universo figurativo d'impianto iperrealista, con slittamenti in un classicismo da Pittura Colta. Del resto l'universo supereroistico, composto di super uomini del tutto simili a semidei, si presta perfettamente a questo tipo di operazione. Questa rivoluzione non s'impose solo visivamente, ma fu più profonda, andando a smontare quello che sino allora era stato l'impianto narrativo tipico del genere. Alan Moore (1959) e Neil Gaiman

(1960) sono i due scrittori che maggiormente contribuiscono a questo sconvolgimento, con un rovesciamento prospettico che precipita quegli eroi, sino allora fermamente *buoni* e necessariamente nel giusto, in una condizione anch'essa di schizofrenia che ne mostra i lati più oscuri. Se il Jocker, l'acerrimo nemico di Batman, è certamente un folle, siamo certi che Batman non lo sia altrettanto con il suo costume da pipistrello e con la sua convinzione di essere il paladino della giustizia? E chi potrà mai controllare dei superuomini? Chi ci assicura che facciano buon uso dei loro super poteri? Allora la metafora diviene chiaramente politica, sociale ed economica.

L'Altermoderno

Nel 2011 al Victoria and Albert Museum si tiene una mostra retrospettiva sulla postmodernità dal titolo *Postmoderno - Stile e sovversione 1970 - 1990*, curata da Glenn Adamson (1972) e Jane Pavitt, che dichiara la conclusione del postmodernismo stesso secondo il critico francese Nicolas Bourriaud (1965), il quale, nel suo saggio *Il Radicante* (2009), introduce il termine Altermoderno. Prima di dar conto dell'Altermoderno vorrei far notare la datazione interna al titolo della mostra, dalla quale si intuisce, a rigor di logica, che questa nuova epoca, seguita al postmoderno, non può essere collocata nel 2011 (data della stessa mostra), bensì a partire dalla metà circa degli anni Novanta. Se il ciclo postmoderno, come recita il titolo dell'esposizione, si chiude nel Novanta, ad esso deve necessariamente

seguire l'epoca successiva e, proprio alla metà dei Novanta, rimandano una serie di altri fenomeni allora verificatisi, come la nascita del cosiddetto Post-Rock o nuove esperienze letterarie, come quella del collettivo Wuming, di Giuseppe Genna (Giuseppe Genna 1969), Niccolò Ammaniti (1966), Aldo Nove (1967), Tiziano Scarpa (1963) e con essi altri, come pure iniziano nuove esperienze nelle arti visive che tra poco vedremo.

Come scrive Bourriaud il prefisso 'alter' pone fine alla cultura del 'post' raccogliendo le nozioni di *alternativa* e *molteplicità* e precisando che «indica un altro rapporto col tempo: non più il *dopo* di un momento storico ma il dispiegamento infinito del gioco dei circuiti temporali, al servizio di una visione della Storia a *spirale*, che avanza pur tornando su se stessa. L'altermodernità, che consiste in un cambio di posizione nei confronti del fatto moderno, non considera quest'ultimo come un evento di cui si tratterebbe di dipingere il dopo, ma come un fatto tra gli altri, da approfondire e considerare in uno spazio infine de-gerarchizzato, quello di una cultura mondializzata e preoccupata da nuove sintesi».

L'altermoderno, contrapponendosi alle logiche postmoderne, vuole riappropriarsi della consecutività temporale del moderno, ed è quindi un *alter* (altro) moderno che nella sua definizione lo richiama. Abbandonando al contempo la linearità temporale del modernismo per immettersi nello spazio-tempo del percorso compiuto dall'artista, che nella sua simultaneità raccoglie segni che connettono passato-presente-futuro, contraendolo o dilatandolo. Bourriaud ha titolato il suo testo *// radicante*, una metafora

vegetale che tende a evidenziare un aspetto altrettanto importante di quest'alternativa modernità. I radicanti, a differenza dei più comuni vegetali dotati di radice fissa, si propagano mettendo radici man mano che avanzano, come nel caso dell'edera. Quest'aspetto si fa metafora di una società contrassegnata dalla multietnicità dovuta alle migrazioni geografiche e che necessariamente annovera anche le migrazioni e ibridazioni culturali. Inoltre, il critico francese, vuole con essa rinunciare a quell'aspetto della conservazione delle radici nazionali tipica del modernismo colonialista ed eurocentrico. Bourriaud sostiene che il rifiuto di questa rinuncia sia necessariamente sinonimo di conservativismo ed espressione di sovranismo. Un'equazione sin troppo automatica e alla quale lega ulteriori condizioni altrettanto meccaniche. Ritiene, ad esempio, indispensabile che le nuove forme d'arte si costituiscano necessariamente come multidisciplinari, altrimenti anch'esse espressive di conservatorismo e nazionalismo. Per Bourriaud il soggetto e l'oggetto dell'arte radicante non hanno un'identità stabile, l'unidisciplinare diviene dunque *stanzialità*. Il vero soggetto e oggetto dell'opera radicante è il percorso all'interno del quale l'artista si applica in uno sforzo di traduzione dalla propria lingua-cultura di appartenenza nelle lingue-culture che attraversa, un incontro che approda necessariamente ad una multidisciplinarietà che rinneghi la supremazia del visibile (immagine) o dell'immaterialità astratta della parola. L'identità dell'opera è costituita dal *movimento*, dal *percorso traduttivo* compiuto dall'artista, creatore *di percorsi in*

un paesaggio di segni, all'interno del quale si muove come un *semionauta*. Quello radicante si pone come pensiero relativistico: pur non potendo rinunciare o obliare le proprie appartenenze e provenienze culturali, l'artista radicante decide per una non-appartenenza che lo emancipi dal singolo schema culturale. È questo incontro, questa frizione tra i differenti semi culturali, che produce nuovo e differente significato, ma solo escludendone l'*'io*, quell'*'io* tipico della prospettiva occidentale e coloniale insita nel modernismo che presuppone superiorità. In sostanza, l'artista radicante, sceglie la multidisciplinarietà culturale e la precarietà spaziale rifiutando le singolarità di appartenenza, nel tentativo di opporsi alla globalizzazione standardizzante tipica del modernismo colonialista.

«Quest'ultima», scrive Bourriaud intendendo la globalizzazione, «interroga anzitutto i nostri modi d'interpretazione. Più esattamente, è il luogo di uno sconvolgimento totale dei rapporti tra figurazione e astrazione. Poiché il modernismo è legato alla macchina capitalista proprio a livello di rappresentazione del mondo; laddove si fabbrica l'immagine generale che ne abbiamo, poi le multiple immagini prodotte dagli artisti, che la possano riecheggiare, confermare o confutare. Agente propagatore di un virus astratto («deterritorializzante», per utilizzare un termine deleuziano), la globalizzazione sostituisce alle singolarità locali i suoi loghi, gli organigrammi, le formule e le ricodificazioni. Coca-Cola è un logo senza luogo; al contrario, ogni bottiglia di Château Yquem

racchiude una storia fondata su un territorio specifico. Tuttavia, questa storia è in realtà mobile. La si importa con la bottiglia, campione portatile del *terroir*. Il momento in cui i gruppi umani perdono ogni contatto vivente con la rappresentazione è il *momento astratto* attraverso il quale il capitalismo unifica le sue proprietà: la globalizzazione porta così in sé un progetto iconografico implicito, quello di sostituire alla figurazione dello spazio-tempo vissuto tutta un'apparecchiatura di astrazioni, la cui funzione è duplice. Da una parte queste «astrazioni» camuffano la standardizzazione forzata del mondo con immagini generiche, alla maniera di una palizzata da cantiere. D'altra parte legittimano questo processo imponendo, contro gli immaginari indigeni, un registro immaginario astratto che mette il repertorio storico dell'astrazione modernista al servizio di un *ersatz* di universalismo dotato di una patina di «rispetto delle culture».

Ma s-collarsi così dal territorio, affrancarsi dal peso delle tradizioni nazionali non è forse il mezzo per lottare contro questi «arresti domiciliari» che criticavo in precedenza? Qui bisogna distinguere tra la movimentazione delle identità in un progetto nomade e la costituzione di una cittadinanza elastica basata sui bisogni del capitale, immersa in una cultura avulsa dal suolo. Da un lato la creazione di relazioni fra il soggetto e i territori singolari che attraversa; dall'altro la produzione industriale di immagini-schermo che permettono di staccare gli individui e i gruppi dal loro ambiente e impedire ogni rapporto vitale con un luogo specifico. Quando i minorenni colombiani o russi

impiegati da una multinazionale svizzera, Glencore, vengono licenziati in nome di nuove delocalizzazioni più redditizie, con quale immagine del potere si confrontano? Con un'immagine astratta. Impiegati interscambiabili, un potere irrapresentabile, l'amministrazione di un potere non-localizzabile. I nuovi poteri non hanno luogo: si dispiegano nel tempo. Coca-Cola basa il suo sulla ripetizione del proprio nome in pubblicità, nuova architettura del potere. Come prendere la Bastiglia se è invisibile e proteiforme? Il ruolo politico dell'arte contemporanea risiede in questo fronteggiamento con un reale che si defila per apparire sotto forma di loghi ed entità non-figurabili: flussi, movimenti di capitali, ripetizione e distribuzione dell'informazione, altrettante immagini generiche che intendono sfuggire a ogni visualizzazione non controllata dalla comunicazione. Il ruolo dell'arte è diventare lo schermo radar sul quale queste forme furtive, individuate e incarnate, possono infine apparire ed esser nominate o raffigurate.

[...] Non si combatte l'astrazione-irrealizzante se non con un'altra astrazione, che dà a vedere ciò che le cartografie ufficiali e le rappresentazioni autorizzate dissimulano».

Dunque Bourriaud perpetua in quel processo di astrazione che ha caratterizzato tutta la contemporaneità non trovando soluzioni alternative. Per sfuggire all'uniformità globalizzante e omogeneizzante e riscoprire la singolarità «numerosi artisti», scrive

ancora Bourriaud riferendosi agli artisti radicanti, «estraggono una forma anodina dalla realtà quotidiana o un aneddoto dal passato», praticando così quell'atto di astrazione descritto da Worringer nel 1907 in *Astrazione ed Empatia*, attuato tramite l'isolamento di un elemento dal suo contesto d'origine. Si devono scoprire, sostiene ancora Bourriaud, le increspature di una realtà globalizzante che uniforma anche gli spazi insinuandovisi come *granello di sabbia nella macchina per fabbricare il globale*. L'esposizione delle opere radicanti può quindi avere luogo in spazi come aeroporti, centri commerciali, o nel quartiere cinese di New York, luoghi di passaggio e di spostamento delle persone, delle culture, ma al contempo delle merci e del capitale.

«Queste pratiche *ipercapitaliste* [degli artisti radicanti] riposano sull'idea di un'arte senza materia prima, che si basa sul già-prodotto, sugli «oggetti già socializzati», per riprendere l'espressione di Frank Scurti.

[...] Significa altresì partecipare alla defiticizzazione dell'opera d'arte: il carattere deliberatamente transitorio dell'opera non è affermato nella sua forma, poiché quest'ultima talvolta è durevole e solida, e non si tratta nemmeno di sostenere una qualsiasi immaterialità dell'opera d'arte quarant'anni dopo l'arte concettuale. La «defiticizzazione» dell'arte non concerne affatto il suo statuto di oggetto: d'altro canto, le merci celebri del nostro tempo non lo sono, come ricorda Jeremy Rifkin. No, questo carattere transitorio e instabile è

rappresentato nelle opere contemporanee dallo statuto che rivendicano nella catena culturale: uno statuto di evento, o di repliche di eventi passati».

L'errore compiuto da Bourriaud è nel ritenere, assieme al Critical Art Ensemble, che «se l'industria non è in grado di differenziare i propri prodotti attraverso lo spettacolo dell'originalità e dell'unicità, la sua redditività crolla».

il complesso teorico di Bourriaud diviene così fallimentare, proprio perché si rivela un'astrazione che al pari delle correnti fredde, come già aveva rivelato alla metà degli anni Settanta Corrado Maltese, vorrebbe opporsi a un sistema con strumenti inadeguati e capziosi. Un'astrazione teorica che non può trovar riscontro nel reale: allora perché si trincerava dietro l'illusione che l'uso del proprio corpo o dell'idea si sarebbero contrapposti al sistema risultando non commerciabili e, oggi, medesimamente illudendosi d'inserire nelle *increspature* del sistema *granelli* che inceppino la macchina capitalistica perseverando medesima modalità d'astrazione e riproducendola nei luoghi di flusso della globalizzazione. Allora, non si tenne conto di come la macchina capitalistica avrebbe reso redditizie anche l'immaterialità di quelle forme segnandone la sconfitta; oggi rappresentata proprio da quei *granelli* previsti per l'alimentazione economica del mercato artistico, uno dei molti volti del flusso capitalistico e globalizzante. Alimentazione economica in grado di contenere al suo interno tutte le culture,

ormai espresse nell'univoco vocabolo-moneta che tutti preferiamo quotidianamente nella pratica sociale all'interno dei sistemi di raccolta dell'informazione, vero volto dell'economia intangibile, che come un cappio si stringe intorno all'esistenza strangolata di qualunque forma di vita. Perpetrandosi proprio grazie alla migrazione imposta dal flusso capitalistico, che come buco nero inghiotte ogni forma d'esistenza, trascinandovi ogni cultura incenerendola e polverizzandola, attirando a sé anche le resistenze geografiche più lontane. Collocandosi al centro dell'universo esistenziale dell'intero pianeta ha dissolto il *lontano*. Il radicante è sua espressione, sua manifestazione non possibile foro d'uscita, perché la maglia del sistema non presenta increspature. La precarietà non è nemica della cultura perché distrugge la storia, la longevità della testimonianza, perché sgretola il senso delle cose e delle culture, ma perché è l'alimento economico per eccellenza del capitale. Più un soggetto è deperibile – sia esso umano, oggettuale o immateriale – prima è possibile immettere sul mercato il suo sostituto. È proprio questa inarrestabile e frenetica sostituzione di ogni forma che consente al capitale di inghiottire ogni manifestazione esistente che ne ingrassa il corpo economico. La precarietà estetica, come aveva già dimostrato Maltese, non impedisce la sua spendibilità economica. Dato che è questo il nodo al quale non vuole giungere la riflessione di Bourriaud. Tutte le forme estetiche che elenca sono alimento economico, stabili o precarie che siano, la produzione culturale lo è. Ogni nostro atto trascinato nel buco nero

capitalistico muta in alimento economico. Anche quando non sono pensati come soggetto economico lo divengono mutandosi in informazione, così come nel suo libro, anch'esso soggetto economico.

L'astrazione maggiore è il non riconoscimento di questo dato insovertibile.

Il viaggio, tema centrale del pensiero altermoderno, per Bourriaud non è necessariamente fisico, è un percorso di raccolta delle informazioni di varia natura che ibridandosi, *suppone*, nella molteplicità creerà nuovi esseri e oggetti. Un viaggio che può essere anche condotto nella rete internet, realtà e metafora dell'altermoderno stesso e, aggiungo io, buco nero immateriale che inghiotte i dati immessi mutandoli nella materiale ricchezza delle multinazionali di Google, Facebook, ecc. Questi media, oggi divenuti interattivi, si rivelano molto più potenti e penetranti di quanto lo fossero i precedenti fruiti passivamente come la televisione. Essi sono in grado di permeare virtualmente la vita degli utenti, conducendoli a una doppia esistenza, dove a quella fisico-geografica si accompagna quella immateriale e digitale. E all'interno della quale si acuisce quella continuità tra il tempo del soggetto-lavoratore, dunque soggetto-produttore, a quella di soggetto-consumatore, dove il tempo libero e gli intrattenimenti lo immettono in una dinamica economica ininterrotta. Proprio tramite l'interazione l'utente si costituisce prodotto dei nuovi media, ai quali, attraverso il loro impiego, fornisce gratuitamente le proprie informazioni personali. Informazioni che consentono alla comunicazione di essere mirata ed efficace nella

proposta dei contenuti e nel suscitare bisogni. Aspetti che non riguardano la sola comunicazione pubblicitaria, ma che annoverano le forme di comunicazione giornalistiche, politiche, sociali, culturali ed economiche. In sintesi quella che definiamo genericamente informazione e che tende a formare l'immaginario di una società.

Non è a caso che l'ultima parte del testo di Bourriaud si concentri sul dissolvimento delle varie critiche rivolte, di volta in volta, al pensiero che si pone dietro le azioni artistiche di Duchamp, dovendo riabilitare quell'atto di astrazione affinché la sua teoria non frani.

«Quando quest'ultimo elabora nel 1913 un'opera intitolata *Roue de bicyclette*, costituita da una ruota di bicicletta su uno sgabello, non fa altro che riportare nella sfera dell'arte il processo produttivo capitalista. Prima di tutto abbandona gli strumenti tradizionali dell'arte (il pennello, la tela), che nella produzione artistica rappresentano l'equivalente delle condizioni di lavoro pre-industriali. Con Duchamp l'arte convalida il principio generale del capitalismo moderno: non lavora più trasformando manualmente una materia inerte. L'artista diventa il primo consumatore della produzione collettiva, una forza lavoro che si connette a questo o a quel giacimento di forme: certo, è sottomesso al regime generale, ma ciononostante è libero di disporre del proprio spazio e del proprio tempo, a differenza dell'operaio, costretto a «collegare» la sua forza lavoro a

un dispositivo di produzione esistente al di fuori di lui e sul quale non ha alcun potere».

Ecco, dunque, cosa si rivela l'intero complesso teorico che Buorriaud assegna all'artista radicante: un atteggiamento elitario di disposizione del *proprio spazio* e *tempo*. Assunto oltretutto assolutamente illusorio dato che quello *spazio* e *tempo* producono necessariamente informazione.

Quel viaggio artistico, fisico o immateriale, produce informazioni, poco importa a favore o sfavore del sistema capitalistico dato che ogni dato lo alimenta aumentandone il volume economico e del potere di controllo.

La risposta al capitale non potrebbe essere che l'interruzione del flusso: d'informazione, di consumo, di produzione; ma è percorribile?

Altrimenti si procede per ipotesi astratte, che rischiano il vezzo intellettualistico fine a se stesso. Così come evidentemente lo sono la mia e quella di Bourriaud.

Le conoscenze riguardanti le immagini - aspetto preminente dell'informazione odierna - e i loro aspetti linguistici dovrebbero pertanto essere ampiamente diffuse e appartenere ai comuni programmi scolastici.

Tanto più in un sistema di media, come quello contemporaneo, che si costituisce come eminentemente visivo: sia rispetto la natura degli stessi media che dei messaggi da essi diffusi, nonostante la presenza di un ampio analfabetismo sull'argomento. Il rischio che si

corre oggi è che l'illusionismo esercitato dalle immagini leda la possibilità di scelta democratica degli individui. In assenza degli strumenti di decodifica del messaggio l'utente può soltanto subirne la trasmissione, esso è anzi tanto più potente proprio perché agisce a livello inconscio, facendo leva su aspetti cognitivi, fisiologici e culturali che appartengono a ognuno di noi.

L'espressione attuale

Il complesso saggistico del critico francese non contempla molti degli aspetti che appartengono a questa nuova epoca, comunque la si voglia chiamare, che ne hanno invece costituito tanta parte e che è bene almeno accennare.

Inizierò indicando alcuni degli autori, che secondo il costrutto teorico di Bourriaud, sono espressivi di quel percorso di raccolta di segni condotto dall'artista e dunque indicativi dell'altermodernità propriamente detta: Kutluğ Ataman, Shirin Neshat, Barthélémy Lelong, Dan Graham, Rirkrit Tiravanija, Tsuyoshi Ozawa, Julie Mehretu, Franz Ackermann, Lawrence Weiner, Haim Steinbach, Kelley Walker, Mike Kelley, Robert Fillou, Jason Rhoades, Gabriel Orozco, Mark Dion, Jeremy Deller, Subodh Gupta, Jeff Wall, Francis Alys, Superflex, Kendell Geers, Bruno Serralongue, Seth Price, Wade Guyton, Kelley Walker, senza necessità di citarli tutti.

Come detto negli anni Novanta la pittura Lowbrow prese sempre più i caratteri del Pop Surrealism (8) con i quali oggi la conosciamo, esplodendo in tutta la sua evidenza alle soglie del nuovo millennio anche per

moltiplicazione di presenze. Medesimo processo riguarda il fenomeno della Street Art (9), le cui radici risalgono al graffitismo di Haring (Keith Haring 1958-1990), ed ha oggi i suoi due rappresentanti più noti in Banny (1973) e in Italia certamente in Blu.

Questo non certifica che la sola presenza in questa nuova fase assegni loro un differente spirito rispetto a fenomeni già appartenuti al postmoderno. Un aspetto che va maggiormente ricondotto all'operato dei singoli autori e al trovarci in una fase iniziale del nuovo processo, dove più facilmente convivono anime ancorate al passato ed altre proiettate in avanti. Così come nel solco delle correnti fredde si collocano autori maggiormente ancorati all'espressione concettuale, performativa e d'installazione tipica degli anni Sessanta e Settanta, come pure autori che del tragitto-forma, segnalato da Bourriaud, costituiscono la loro multidisciplinarietà espressiva. O ancora in pittura vi è un ritorno insistente dell'accademismo iperrealistico, come pure di produzioni d'informale memoria e molta produzione in equilibrio tra figuratività e astrazione, categorie desuete. Senza considerare l'enorme produzione fotografica deflagrata con il digitale che si produce nelle direzioni più disparate e, anche qui, certamente non mancano le ibridazioni. E le infinite produzioni digitali di ogni idioma: pittorico, astratto, collage fotografico. Tutto è compresente, cancellando le definizioni di vecchio e nuovo, corrodendo i ruoli dei critici e dei curatori, quasi del tutto estromessi da un'arte *a domicilio* in cui l'atto analitico è *fatto in casa* senza intermediari. Del resto, in questa compresenza,

perché Bourriaud o Achille Bonito Oliva dovrebbero suggerirci il vecchio e il nuovo o quel che più dovrebbe piacerci o, ancora, quel che ha maggiore capacità espressiva dei nostri tempi nell'esposizione domestica che ha reso le gallerie d'arte luoghi archeologici e i musei sale d'intrattenimento?

Se dobbiamo rintracciare un tratto caratteristico di questa nuova epoca, va certamente individuato in una rinnovata volontà critico-sociale, totalmente discosta dalle operazioni spettacolari e d'intrattenimento spesso proposte proprio dalle gallerie e dai musei. Non a caso molta nuova produzione artistica si caratterizza come laterale. Molti dei musicisti della nuova scena sono autori che si autoproducono e autopromuovono tramite i nuovi media, lontani dalle major del mercato musicale, come lo stesso Post-Rock, che abbandonati gli entusiasmi del Pop Rock tradizionale, si produce in sonorità certamente più riflessive, disturbanti e pessimistiche, quando, in altri casi, non va alla ricerca di una nuova solarità ottenuta anch'essa per levità riflessiva anziché per frenesia ritmica. Medesima cosa può dirsi per molti compositori, sempre in bilico tra il colto e il pop, espressioni ormai desuete. Molte testimonianze musicali odierne sono contrassegnate da nomi progettuali dietro i quali si celano singoli musicisti, per cui non si sa più se ci si trovi di fronte ad una band o ad un compositore. Senza poi tener conto delle collaborazioni tra gli stessi che creano mescolanze e confluenze progettuali.

Anche gli esempi letterari già su citati presentano una nuova aggressività critico-sociale, mi riferisco ad

esempio al collettivo Wuming o a certe cose di Giuseppe Genna.

Al di là dei risultati ci limitiamo ad osservare che, rispetto agli anni Ottanta e Novanta, negli ultimi anni si sono susseguiti con forza movimenti di dissenso in maniera numericamente più cospicua e con maggiore insistenza, probabilmente il tempo di analisi è ancora troppo prossimo per poter decretarne un giudizio certo.

Per brevità va infine segnalato come in pittura già dalla metà degli anni Novanta, ma anch'esso deflagrato al sorgere del XXI secolo, si sia affacciato sulla scena un fenomeno che non costituisce corrente, e forse per questo ancor più interessante come fenomeno di un sentire generazionale comune, una nutritissima serie di pittori che con insistenza paiono lavorare sull'assenza e sulla negazione. Una negazione intimamente legata, a me pare, a quella condizione determinata dall'Era dell'Informazione. Negazione e assenza che sono i due poli di una medesima rappresentazione volta alla registrazione del silenzio coercitivo condotto dal flusso abnorme delle informazioni che saturano la virtualità digitale. Della quale, anzitutto, ne registra l'impalpabilità, evidenziandone inoltre la vera faccia della disperata condizione di anonimato che assegna a ciascuno, non consentendo la distinzione di un solo suono o voce, divorati come sono dal frastuono continuo provocato da quel flusso inarrestabile. Ne citerò solo alcuni: Lesley Oldaker (1966), Akihito Takuma (1966), Kenneth Blom (1967), Edwige Fouvry (1970), Tina Sgrò (1972), Alex Kanevsky (1963), Andy Denzler (1965), Søren Tougaard (1965), Vladimir Migachev (1959), Alessandro Papetti

(1958), Fabien Claude (1960) e con loro molti altri. Tanto che nella generazione successiva questo sentire si è addirittura decuplicato.

Note

- (1) **Componenti del Gruppo '63:** Alberto Arbasino, Luciano Anceschi, Nanni Balestrini, Renato Barilli, Achille Bonito Oliva, Giorgio Celli, Furio Colombo, Corrado Costa, Fausto Curi, Roberto Di Marco, Stefano Docimo, Umberto Eco, Enrico Flippini, Alfredo Giuliani, Alberto Gozzi, Angelo Guglielmi, Patrizia Vicinelli, Germano Lombardi, Giorgio Manganelli, Giulia Niccolai, Elio Pagliarini, Michele Perriera, Lamberto Pignotti, Antonio Porta, Edoardo Sanguineti, Giuliano Scabia, Adriano Spatola, Aldo Tagliaferri, Giancarlo Marmori, Gian Pio Torricelli e Sebastiano Vassalli. **Componenti vicini al gruppo:** Oreste Del Buono, Nanni Cagnone, Gianni Celati, Alice Ceresa, Giordano Falzoni, Luigi Gozzi, Francesco Leonetti, Luigi Malerba, Marina Mizzau, Rossana Ombres, Nico Orengo.
- (2) Rivista fondata nel 1974 da Jean Giraud (Moebius, fumettista), Philippe Druillet (fumettista), Jean Pierre Dionnet (sceneggiatore), Bernard Farkas (direttore finanziario), che chiamarono la casa editrice Les Humanoïdes Associés.
- (3) Rivista fondata nel 1980 da Stefano Tamburini (fumettista e sceneggiatore), Filippo Scozzari (fumettista e sceneggiatore), Vincenzo Sparagna

(direttore), a seguito dell'esperienza di *Cannibale* (altra rivista edita da *Il Male*) ai quali si aggiunsero Pazienza, Liberatore e Mattioli, edita dalla Primo Carnera Editore

- (4) La rivista nasce come *Alterlinus* nel 1974, a partire dal 1977 esce come *Alter Alter*, nel 1983 entra a farvi parte il Gruppo Valvoline al quale Oreste del Buono, il direttore, assegna la cura di un loro inserto: Lorenzo Mattotti (fumettista e illustratore), Daniele Brolli (scrittore), Giorgio Carpinteri (fumettista e architetto), Igort (fumettista), Jerry Kramsky (Fabrizio Ostani, sceneggiatore e bidello), Marcello Jori (fumettista e artista)
- (5) La Transavanguardia nasce nella seconda metà degli anni Settanta, fondata e teorizzata, a partire dallo stesso neologismo, da Achille Bonito Oliva, già appartenente al Gruppo '63. gli esponenti sono Enzo Cucchi, Mimmo Paladino, Francesco Clemente, Nicola De Maria e Sandro Chia
- (6) Il Neoespressionismo o Neuen Wilden (Nuovi Selvaggi) è un gruppo di pittori che guarda al precedente Espressionismo tedesco d'inizio secolo spingendo ancor più sulla violenza pittorico-espressionista. Anselm Kiefer, Georg Baselitz, Markus Lüpertz, Jörg Immendorff, A. R. Penk, Gerard Richter, Sigmar Polke (seppure gli ultimi due procedano in direzioni di ricerca non completamente tangenti a questa corrente, richiamando nel loro lavoro anche altre esperienze)
- (7) La Pittura Colta è una corrente teorizzata dal critico Italo Mussa che si contrappone alla Transavanguardia negli anni Ottanta e che altri critici nomineranno con

altri nomi: anacronismo (Maurizio Calvesi), ipermanierismo (Italo Tomassoni). Ne fanno parte Alberto Abate, Roberto Barni, Ubaldo Bartolini, Carlo Bertocci, Lorenzo Bonechi, Marco Bussagli, Franco Corrocher, Cesare Di Narda, Gian Paolo Dulbecco, Gerard Garouste, Omar Galliani, Carlo Maria Mariani

(8) Mi limiterò ad elencare soltanto alcuni dei component del Pop Surrealism fenomeno estremamente esteso. Amy Sol, Audrey Kawasaki, Camille Rose Garcia, Marion Peck, Mark Ryden, Niba, Nicoletta Ceccoli, Ray Caesar, Robert Williams, Todd Schorr.

(9) Della Street Art citerò solo alcuni autori, soprattutto attivi in Italia, trattandosi di un contesto, che annovera un'infinita schiera di partecipanti: 108, Alice Pasquini, Banksi, , Blu, Bros, C215, Erica il cane, Eron, Gio Pistone, Invader, Ivan Tresoldi, Julian Beever, Kenny Random, Manu Invisibile, Nicola Alessandrini, Opiemme, Ozmo, Pao, Shepard Fairey, Sten Lex, Thierry Noir.

Bibliografia

AA.VV., *Desideri in forma di nuvole. Cinema e fumetto*, Pisan di Prato (UD), Campanotto Editore, 1996.

AA.VV., *Gulp! 100 anni a fumetti*, Milano, Electa, 1996.

AA.VV., *Nuovo fumetto italiano*, Milano, Fabbri Editori, 1991.

ANTOCCIA Luca, *Il viaggio nel cinema di Wim Wenders*, Bari, Dedalo Edizioni, 1994.

ARGAN Giulio Carlo, *L'arte moderna 1770/1970*, [1970], Firenze, Sansoni Editore, 1982.

ARNHEIM Rudolf, *Arte e percezione visiva*, [1954], Milano, Feltrinelli, 2002.

AUMONT Jacques MARIE Michel, *L'analisi dei film*, [1988], Roma, Bulzoni Editore, 1996.

BAIRATI Eleonora - FINOCCHI Anna, *Arte in Italia*, volume 3, [1984], Torino, Loescher Editore, 1991.

BARBIERI Daniele, *I linguaggi del fumetto*, Milano, Bompiani, 1991.

BARILLI Renato, *Il ciclo del postmoderno. La ricerca artistica degli anni'80*, Milano, Feltrinelli, 1987.

BARILLI Renato, *Informale oggetto comportamento 1. La ricerca artistica negli anni'50 e'60*, Milano, Feltrinelli, 1979.

BONITO OLIVA Achille, *L'ideologia del traditore - Arte, maniera, manierismo*, [1976], Milano, Feltrinelli, 1981.

BORDONI Carlo FOSSATI Franco, *Dal feuilleton al fumetto. Generi e scrittori della letteratura popolare*, Roma, Editori Riuniti, 1985.

BOSCHI Luca, *Frigo valvole e balloons. Viaggio in vent'anni di fumetto italiano d'autore*, Roma-Napoli, Edizioni Theoria, 1997.

BOURRIAUD Nicolas, *Il radicante*, [2009], Milano, Postmedia, 2014.

BRANCATO Sergio, *Fumetti. Guida ai comics nel sistema dei media*, Roma, Datanews Editrice, 1994.

CALVESI Maurizio, *Le due avanguardie. Dal Futurismo alla Pop Art*, Bari, Laterza, 1991.

CARA Giovanni, *Scrittori e popelin*, Civitanova Marche, Gruppo Editoriale Domina, 2003.

CAROCCI Giampiero, *Elementi di storia - L'Età delle rivoluzioni borghesi*, volume 2, [1985], Bologna, Zanichelli, 1990.

CAROLI Flavio, *Magico primario*, Milano, Gruppo Editoriale Fabbri, 1982.

CASSETTI Francesco DI CHIO Federico, *Analisi del film*, Milano, Bompiani, 1990.

COSTA Antonio, *Il cinema e le arti visive*, Torino, Einaudi, 2002.

DEBENEDETTI Giacomo, *Il Romanzo del Novecento*, [1971], Milano, Garzanti Editore, 1989.

DEL GIUDICE Daniele, *Staccando l'ombra da terra*, Milano, Edizione CDE, 1994.

DEL GUERCIO Antonio, *Storia dell'arte presente*, Roma Editori Riuniti, 1985.

DE MICHELI Mario, *Le avanguardie artistiche del Novecento*, [1986], Milano, Feltrinelli, 1988.

DE VECCHI Pierluigi CERCHIARI Elda, *Arte nel tempo*, [1991], Milano, Bompiani, 1996.

DE VINCENTI Giorgio, *Andare al cinema*, Roma, Editori Riuniti, 1985.

DORFLESS Gillo, *Ultime tendenze nell'arte d'oggi*, [1961], Milano, Feltrinelli, 1985.

FAETI Antonio, *Guardare le figure*, [1972], Roma, Donzelli Editore, 2011.

FARNÉ Roberto, *Iconologia didattica – le immagini per l'educazione dell'Orbis Pictus a Sesame Street*, [2002], Bologna, Zanichelli Editore, 2006.

FAVARI Pietro, *Le nuvole parlanti. Un secolo di fumetti tra arte e mass media*, Bari, Edizioni Dedalo, 1996.

FRESNAULT-DERUELLE Pierre, *I fumetti: libri a strisce*, [1977], Palermo, Sellerio Editore, 1990.

FREZZA Gino, *La scrittura malinconica. Sceneggiatura e serialità nel fumetto italiano*, Firenze, La Nuova Italia, 1987.

GUGLIELMINO Salvatore, *Guida al novecento*, [1971], Milano, Editrice G. Principato s.p.a., 1982.

HARVEY David, *La crisi della modernità*, [1990], Milano, Il Saggiatore, 1997.

HONNEF Klaus, *L'arte contemporanea*, Köln, Taschen, 1990.

HUGHES Robert, *Lo shock dell'arte moderna*, Milano, Idealibri, 1982.

KUBLER George, *La forma del tempo*, [1972], Torino, Einaudi, 1989.

LYOTARD Jean-François, *La condizione postmoderna*, [1979], Milano, Feltrinelli, 1990.

LYOTARD Jean-François, *Peregrinazioni. Legge, forma, evento*, [1988], Bologna, Il Mulino, 1992.

MALTESE Corrado, *Guida allo studio della storia dell'arte*, [1975], Milano, Mursia, 1988.

MALTESE Corrado, *Storia dell'arte in Italia 1785-1943*, [1960], Torino, Einaudi, 1992.

MENNA Filiberto, *La linea analitica dell'arte moderna*, [1975], Torino, Einaudi, 1983.

MILA Massimo, *Breve storia della musica*, [1963], Torino, Einaudi, 1993.

MONTANER Josep Maria, *Dopo il movimento moderno. L'architettura della seconda metà del Novecento*, [1993], Roma, Laterza, 1996.

PALLOTTINO Paola, *Storia dell'illustrazione italiana*, [2010], Firenze, VoLo Publisher, 2011.

PELLITTERI Marco, *Sense of comics*, Roma, Castelvecchi, 1998.

PRIGOGINE Ilya, *Le leggi del caos*, Bari, Laterza, 1993.

RAFFAELI Luca, *Il fumetto*, Milano, il Saggiatore, 1997.

REY Alain, *Spettri di carta*, [1982], Napoli, Liguori, 1988.

RICCIARDI Enrica, *Il cuore delle nuvole. Arte figurativa e fumetto*, Paisan di Prato (UD), Campanotto Editore, 1996.

RICOEUR Paul, *Tempo e racconto 2. La configurazione nel racconto di finzione*, [1984], Milano, Jaca Book, 1994.

RICOEUR Paul, *Tempo e racconto 3. Il tempo raccontato*, [1985], Milano, Jaca Book, 1988.

SCARUFFI Piero, *Guida all'avanguardia e New Age*, Milano, Arcana Editrice, 1991.

VALLI Bernardo, *Lo sguardo empatico. Wenders e il cinema nella tarda modernità*, Urbino, Edizioni Quattroventi, 1990.

VALLIER Dora, *L'arte astratta*, Milano, Garzanti, 1984.

WORRINGER Wilhelm, *Astrazione ed empatia*, [1908], Torino, Einaudi, 1975.

Siti web

CAMPA Riccardo, *Dal postmoderno al postumano: il caso Lyotard*, in *Letteratura-Tradizione*, volume 42, 2008, <https://ruj.uj.edu.pl/xmlui/handle/item/58854>

<http://www.treccani.it/vocabolario/>

<https://it.wikipedia.org>

14 Novembre 2020

Laboratorio MultiLinguistico

A cura del Professor **Danilo Santinelli** di Acca Academy

In collaborazione con:

M° **David Uncini** (Art Community)

Dott. **Antonio Cuccaro** (Art Community)

Dott. Antonio Cuccaro:

Iniziamo la sessione con i ringraziamenti istituzionali: ringraziamo la Fondazione Cassa di Risparmio di Jesi nella persona del suo segretario Mauro Tarantino che ci ha permesso di essere qui oggi in diretta, dalle sale in cui viene esposta la mostra di Giuseppe Chiari Suono Parola Azione.

Inoltre, ringrazio lo staff della fondazione Cassa di Risparmio che ci forniscono supporto tecnico e mi riferisco soprattutto Cristiana Trombetti e Sara Stroppa. Ringraziamo Claudia Cardinali e Maria Raffaella Piombetti dello staff organizzativo.

Ringraziamo inoltre Art Community, Hub di Innovazione Culturale e Acca Accademy, nonché Colab Coworking Space di Jesi.

Il nostro laboratorio avrà luogo proprio nei luoghi in cui sono visibili le opere del Maestro Chiari.

Proveremo oggi a muoverci, attraverso una commistione di linguaggi multimediale e multimodale per approcciare il fare artistico e performativo in maniera ludica e divertente.

In tal senso, il laboratorio verterà sulle modalità attraverso cui il Segno grafico trasduce il linguaggio proprio dell'emozionalità umana sullo spazio del foglio, divenendo Significante ed infine, attraversando la relazione umana, approda al significato.

Come funzionerà il laboratorio linguistico. Prevediamo l'uso di semplici materiali quali fogli e penne (o pastelli, pennarelli, etc.), materiali che vi invitiamo a preparare già da ora.

Giocheremo e ci divertiremo proprio con quello che è l'interpretazione della realtà che ci circonda attraverso il Segno.

Lascio la parola al Professor Santinelli che vi introdurrà al laboratorio con una breve premessa sulla possibilità generativa del segno grafico quale veicolo della comunicazione dell'emotività.

Professor Danilo Santinelli:

Buonasera a tutti. Prendiamo subito spunto dalle opere del maestro presenti nella sala. *(Riferendosi alle composizioni sugli spartiti):*

Sono degli spartiti chiaramente musicali, in cui il segno più che esser lasciato pare erompere. Perché avviene questo? Perché l'opera di Chiari ribalta la prospettiva dall'interno stesso del linguaggio artistico.

La musica è atto volatile ed impermanente. La sua notazione fisica visibile è, per l'appunto, lo spartito.

E Chiari si diverte proprio ad utilizzare lo spartito per quello che è fisicamente. Un foglio.

Un foglio da cui, se qualcuno ne è capace di trasdurlo, può solo emergere il colore ed il calore musicale.

In un certo senso possiamo parlare di musica senza musica, in quest'opera.

M° David Uncini.

Vorrei segnalare a questo punto che la musica fisicamente presente come vibrazione, ci conduce e ci porta ad una interpretazione emotiva, talvolta dirigendola. Si pensi all'uso del tono maggiore e del tono minore, delle implicazioni narrative, all'uso del silenzio e delle pause. Ad esempio. Attraverso la grammatica musicale è possibile costruire un racconto, una narrazione universale di ciò che è l'essere umano ed il suo rapporto col mondo.

Prof. Danilo Santinelli

Ecco, grazie.

Andiamo ora ad indagare l'opera.

Sopra gli stessi pentagrammi il segno. Chiari crea istantaneamente un nuovo modo di scrivere musica.

Ogni segno è indicativo di componenti emotive completamente differenti.

Dico questo perché il segno è espressivo di per sé di determinati stati emotivi.

Ad esempio se io faccio questo

(disegna sul foglio un tratto rapido)

Posso dire che sia espressivo di dinamicità.

Se invece vado a fare un segno di questo tipo (esegui un tratto circolare ed aggrovigliato) è chiaramente caotico e le linee si aggrovigliano.

Ogni tratto può comunicare, a seconda di come è stato compiuto, nervosismo, tensione, agio o rilassatezza.

Vi chiediamo quindi di ascoltare la musica eseguita dal Maestro Uncini e successivamente i testi poetici interpretati dal dott. Cuccaro e provare a riportare graficamente l'esperienza del vostro vissuto.

Interpretazione visiva prima di lasciare quindi la parola al David insieme che si occuperà della prima parte dell'attività.

M° Uncini:

Dunque proveremo a rappresentare graficamente quanto la musica ci suscita. E' ovvio che la musica possiede i suoi linguaggi composti da grammatiche e morfologie proprie atte ad interpretare e a rendere

musicalmente una vasta gamma di sensazioni ed emozioni umane.

Così come un tratto discontinuo può esprimere l'emotività legata, ad esempio, all'ansia, così una frase discontinua, in musica, potrebbe generare in chi lo riceve lo stesso significato.

Il Maestro esegue una improvvisazione libera di circa quattro minuti. I partecipanti eseguono il lavoro come descritto in precedenza.

Discuteremo ora con voi: se qualcuno avesse voglia di mostrare il proprio lavoro per vederlo assieme a noi e per cominciare a far emergere qualche aspetto; ovviamente coinvolgiamo tutti.

Segue dibattito con la presentazione dei lavori da parte dei partecipanti al laboratorio.

Dott. Cuccaro:

Bene, procediamo con la seconda parte del lavoro. Vi chiederemo ora di compiere lo stesso percorso traducendo in segno non più la musica ma la Parola.

Insomma, ci muoveremo ora nella logica e della pregnanza del segno della parola, nel sottile confine tra significante e significato, tra quella che Saussure definiva Langue e Parole, nel mondo vischioso e generativo della parola come fattore umanizzante della vita. Parafrasando Lacan è proprio attraverso l'incontro

con la parola che la vita umana propriamente si umanizza; nella generazione di quello che lui chiamava Lalangue.

Il linguaggio passa attraverso il vuoto del senso dell'essere umano; essere che entra ad abitare il linguaggio e si trova di fronte ad un Universo infinito di significati incluso in un universo finito di segni .

Le lettere dell'alfabeto solo 21. Universo finito. La morfologia permette un numero non infinito di combinazioni; la sintassi permette un numero ancora qui elevato ma non infinito di combinazioni.

Tutti e due questi universi finiti danno però la possibilità di creare l'universo infinito del senso.

Veniamo ora al testo poetico che useremo per la seconda parte del percorso.

Edoardo Sanguineti. Laborintus 16.

Edoardo Sanguineti è stato uno dei principali esponenti del Gruppo 63, fondamentale per gli interventi teorici nei convegni e nei dibattiti e per gli scritti inseriti nell'antologia dei Novissimi e nella raccolta di saggi *Ideologia e linguaggio* (pubblicata da Feltrinelli nel 1965 e in seconda edizione nel 1970).

Sanguineti raccoglie gli stimoli delle avanguardie europee (in particolare la "pulsione anarchica" che le anima), ma afferma che occorre «superare il formalismo e l'irrazionalismo dell'avanguardia (e infine la stessa avanguardia, nelle sue implicazioni

ideologiche), non per mezzo di una rimozione, ma a partire dal formalismo e dall'irrazionalismo stesso, esasperandone le contraddizioni sino a un limite praticamente insuperabile, rovesciandone il senso, agendo sopra gli stessi postulati di tipo anarchico, ma portandoli a un grado di storica coscienza eversiva» (*Poesia informale?*, ne *I novissimi*).

Agisce in lui la consapevolezza di una situazione più complicata dove la "vita disordinata" non è più sufficiente a garantire l'efficacia dell'operazione: l'inglobamento delle figure eccentriche è in agguato, e da un lato il "momento eroico-patetico" si rivela un momento "cinico" (una semplice risorsa concorrenziale) mentre, dall'altro lato, l'avanguardia è sempre in bilico tra il mercato e il museo (vedi il saggio *Sopra l'avanguardia*, in *Ideologia e linguaggio*).

Solo un'avanguardia cosciente dei propri stessi limiti può rendere produttiva, nel suo teso, la contraddizione che rappresenta. Utilizzando da par suo un marxismo eterodosso e critico, definendosi anzi «apprendista materialista storico», Sanguineti parte dall'equazione tra ideologia e linguaggio: ogni linguaggio è sempre ideologico, anche quando sembra innocente e vergine e naturalmente anche quando sostiene la fine delle ideologie. E ogni linguaggio ha a che fare con le egemonie culturali e, al di là di esse, con la lotta di classe. Quindi ogni linguaggio è politico o, per dirla con l'autore, è un «giuoco sociale». E in ogni linguaggio, non soltanto in quello pubblicitario, è insita una "persuasione occulta".

Laborintus 16 (1952)

e ormai per forza di serietà recuperare ma per produzione potremo ma contro il mio palato sopra questo orizzonte ma distesa e un sogno respinto e ormai distesa e sopra questo orizzonte respinto e per forza di vita e con le mani respinto e produttive percorsa masticata e sopra questa negazione di orizzonte toccata e adesso espulsa e sopra questo nulla sive coitus et filiam et mundum gestavi et sensibilem sopra questo orizzonte e produttivo et in cerebro meo e ormai sopra questo nulla di nulla e ormai coniunctio e distesa (coniunctio sive coitus) e permeabile permeata e sopra questo nulla di orizzonte in incastro come i giorni permeata e trascinata ormai in me e trascinata sopra questa negazione di negazione e orizzonte cerebrale e toccare inghiottire e trascinata fuori e per riprendere (fuori e fuori) i paesaggi dell'amore e sopra questo composti sopra questo orizzonte di nulla e sopra questo paesaggio sensibile di nulla (di negazione e di orizzonte) e sopra e fuori e adesso e ormai ma dentro un sensibile cerchio Ellie dentro un cerchio di nulla in cerebro meo composta e maturata dentro un cerchio di incastro tanto cerebrale tanto sensibile e ormai trascinata fuori tanto fuori e distesa e dentro un cerchio di contatto e di giorni e di maturazione ma espulsa ma per forza di nulla ma toccata in sensibile contatto ma ormai per produzione ma ormai sopra un palato permeabile un serio sogno ma sogno per forza di vita e ormai un

sogno respinto ma in masticazione ma il sogno ma il sogno stesso era una vita masticazione e vita e produzione e sogno in cerebro meo soltanto in cerebro meo dove l'orizzonte è seriamente orizzonte il paesaggio è paesaggio il mundus sensibilis è mundus sensibilis la coniunctio è coniunctio il coitus coitus ma ormai in un orizzonte orizzontale per forza di serietà recuperare ma ormai recuperare in me per forza di sogno ma ormai i paesaggi del mare e il re marino tutti i paesaggi sensibili del mare tutti i paesaggi recuperare in me e lo scheletro maturo del re marino e lo scheletro cerebrale della figlia del re marino et in cerebro meo recuperare in me e respingere nei giorni e in comprensione e comprensione e comprensione ma ormai

Interpretazione ed approfondimento del testo.

Anche questa sezione è altamente ripetitiva: il suo ritornello “e ormai”, “ma ormai” non indica tanto qualcosa di irrimediabile e neppure (sebbene chiuda allo stesso modo in cui ha aperto) una circolarità, indica l'imminenza di qualcosa che finalmente accade. Perché si tratta, come si vedrà subito, di “recupero” e di “produttività”, quindi una spinta positiva, tutto il contrario di quello che ci si potrebbe aspettare. Sanguineti ha dichiarato che la forma-labirinto gli interessava anche come costruzione architettonica e in questa sezione possiamo riscontrare l'attenta trama di ripetizioni che collega i versi lunghi, con una capacità variantistica e combinatoria che perviene a un effetto musicale.

Termini ricorrenti: “distesa”, “orizzonte”, “cerchio”, “sogno”; che sembrano indicare uno spazio e la sua praticabilità. Le ricorrenze stesse indicano come decisivo il rapporto tra il “mundus sensibilis” e il riscontro che se ne ha “in cerebro meo”.

Ancora in termini latini, è il mondo esterno che, attraverso i sensi, viene acquisito nel teatro mentale. In questo rapporto si decide la congiunzione, che non è soltanto erotica (“coniunctio sive coitus”), ma complessivamente vitale, dove è in gioco l'esistenza stessa che, a rigore, non può essere accertata che al modo di una autopotesi tautologia (“il paesaggio è paesaggio”, ecc.).

E però nel cervello la realtà si vanifica, sconfina nella negazione e ne nulla, dalla parte di Leopardi (e Sanguineti ha scritto proprio un saggio intitolato Il nulla in Leopardi, compreso ne Il chierico organico, 2000), magari di un Leopardi aggiornato con Beckett.

Davvero qui, in queste spirali semantiche e filosofiche, si manifesta quel significato di labirinto “quasi laborem habens intus”: lavoro verbale e al contempo pratica di annientamento di ogni valore.

Nella parte finale del brano ricorrono gli archetipi e i simboli (Ellie e altri: polo maschile e polo femminile), come sottolinea Giuliani nelle note ai Novissimi. Ma sono “scheletri”: e sono “scheletri” proprio perché fissati dalla prospettiva della massima consapevolezza che insiste con monotona (e insormontabile) ripetitività nella conclusione.

Discussione col pubblico sul lavoro eseguito.

Volendo stimolare ancora la curiosità di chi ci ascolta, vi suggerirei lo studio delle opere di Fosco Maraini. In particolare Maraini “inventa” un genere di poesia nuovo, la poesia Metasemantica.

Cosa fa Fosco Maraini?

Inventa un linguaggio che pure se assomigliante sintatticamente morfologicamente al linguaggio parlato è assolutamente privo di senso. Vi porto un esempio:

E gnacche alla formica

lo t'amo o pia cicala e un trillargento
ci spàffera nel cuor la tua canzona.
Canta cicala frinfera nel vento:
E gnacche alla formica ammucciarona!

Che vuole la formica con quell'umbe
da mòghera burbiosa? E' vero, arzià
per tutto il giorno, e tràmiga e cucumbe
col capo chino in mogna micrargia.

Verra' l'inverno si, verra' il mordese
verranno tante gosce aggramerine,
ma intanto il sole schiccherà gigliese
e sgnèllida tra cròndale velvine.

Canta cicala, càntera il manfrore,
il mezzogiorno zàmpiga e leona.
Canta cicala in zilleri d'amore:
E gnacche alla formica ammucciarona!

(Fosco Maraini, da «La gnosi delle Fanfole»)

*Con i partecipanti si esplorano e si elaborano ancora i
lavori emersi durante la lettura dei testi cercando di
comprendere le motivazioni del Segno.*

M. Uncini: in effetti questo testo di Maraini lo abbiamo usato nei laboratori drammatici che con Cuccaro portiamo in diversi luoghi del territorio, dalle scuole alle strutture per persone in condizione di disabilità, per permettergli di lavorare sulla generazione del senso.

Dott. Cuccaro: Ringraziamenti e conclusione dei lavori.

Sabato 21 novembre 2020

La Creatività e la Generatività del Fare.

Seminario esperienziale a cura del

Dott. **Antonio Cuccaro** e del

M° **David Uncini**

ARTCommunity

In collaborazione col Professor **Danilo Santinelli**

Acca Academy

Mauro Tarantino, Segretario Fondazione Cassa di Risparmio Jesi:

Grazie Antonio, buonasera a tutti.

Grazie mille a tutti i presenti, oggi ci troviamo insieme per l'ultimo degli Interventi Attorno Chiari.

I relatori trasmettono dalle nostre sale dove è ancora presente mostra dal titolo Suono Parola Azione curata da Stefano Verri la, mostra che purtroppo, come per tutta Italia, è stata necessario chiudere anticipatamente.

Comunque siamo contenti del riscontro positivo di presenze e di fruizioni che la mostra ha avuto e ringraziamo anche i prestatori : sono la galleria Tornabuoni e la Galleria del Ponte di Firenze.

Dott. Cuccaro

Grazie mille e benvenuti a tutti , mi presento per chi non mi conosce. Io mi chiamo Antonio Cuccaro e al mio fianco il maestro David Uncini e il professor Danilo Santinelli.

Porteremo avanti oggi questo brevissimo percorso che riguarda proprio la creatività e la generatività del Fare cercando di renderlo il più interattivo possibile, per coinvolgere insomma chi lo volesse, nella pratica del fare artistico.

Perché parlare di fare senza fare diventerebbe abbastanza complicato!

Prima di iniziare vi presentiamo un breve video in cui ripercorriamo gli incontri finora compiuti e ripercorriamo la mostra delle opere del Maestro Chiari.

Breve video.

Come potete vedere noi siamo nelle sale che ospitano la mostra del maestro Giuseppe Chiari : questo per noi è molto bello perché siamo privilegiati, siamo dentro e possiamo accedere alle opere, guardarle stargli accanto, di fronte.

Essere presenti e provare a far essere presenti anche voi con noi, portarle anche un po' nelle vostre case, in questo momento, in questi tempi che il mio caro amico Vittorio Brandi Rubiu definisce "calamitosi" .

Abbiamo definito questo ciclo di seminari Interventi Attorno Chiari perché sarebbe pretestuoso- ed impossibile- pretendere di accogliere e comprendere appieno una figura, una personalità, un pensiero quali quelli del maestro Chiari.

Ci muoviamo d'intorno, cercando di coglierne almeno i contorni, di muoverci e di disegnare col nostro pensiero almeno l'ombra del pensiero chiariano.

Senza alcuna pretesa di verità ma con il più profondo amore per l'arte e per la conoscenza.

Non si può mai avere la pretesa di cogliere il senso ultimo della volontà della comunicazione artistica. Entrano, infatti, in gioco le dinamiche proprie della soggettività del percipiente rispetto all'oggettività del percepito .

Lascio dunque la parola al maestro Uncini che ci introdurrà brevemente al fare generativo inteso come pratica della musica, con particolare riferimento all'improvvisazione.

M° Uncini:

Grazie mille.

Improvvisare è un fare, è un organizzare, è un metabolizzare; e per fare un atto che sia artisticamente generativo devo utilizzare i linguaggi e gli stili propri della musica.

Ogni stile ha le sue caratteristiche ed un buon performer, per poter improvvisare, deve dominare tutti i linguaggi e gli stili possibili. Deve conoscere tutto, tutto comprendere, tutto ricercare e sforzarsi fisicamente e cognitivamente.

L'improvvisazione è frutto di uno studio costante e continuo, di una disciplina rigorosa, di un metodo prima dell'essere dopodichè del fare.

La musica all'improvviso non conosce spartito, non ha notazioni riconducibili al segno, è pura comprensione, puro insight, liquida e mutevole come la realtà.

Dott. Cuccaro:

Grazie maestro, quindi quando parliamo di improvvisazione presupponiamo una grande conoscenza; in realtà uno degli stereotipi che accompagna la Improvvisazione è proprio questo: improvvisare presuppone libertà.

E invece l' improvvisazione presuppone il controllo, la disciplina di sé e la consapevolezza dei propri canali comunicativi.

Per ciò che concerne la performance teatrale, che come grammatica e semantica si aggancia ai fenomeni prossemici, dinamici, spaziali e verbali, possiamo dire che i presupposti dell'atto generativo sono gli stessi di ogni linguaggio propriamente artistico.

Ogni atto è significativo.

Ogni atto muta, cambia l'ordine della realtà in cui cade, in cui accade. Modifica inesorabilmente chi lo compie e chi lo accoglie, in quanto elemento che deve necessariamente integrarsi in un orizzonte di conoscenza nuovo, quello dello spettatore.

In questo processo pienamente ermeneutico, la coscienza di chi compie l'atto si fonde con la coscienza

di chi lo percepisce, generando un terzo, inedito, orizzonte di senso.

L'atto perturba, muta, genera, distrugge, permuta tutto quanto è con esso interrelato. Come per l'entanglement quantistico, l'atto di un uomo che comunica sé stesso è rivoluzionario e quasi mai cade nel vuoto.

Produce effetti di cui non si è padroni.

Forse questo è il punto centrale: l'atto creativo presuppone consapevolezza e piena responsabilità della sua esecuzione ma, di contro, presuppone anche l'indecidibilità quasi matematica, Goedeliana, l'ingovernabilità degli effetti che produce.

In questo senso la parola crea l'Uomo, senza voler scomodare biblici riferimenti, la parola crea il mondo stesso dell'uomo. E' il Verbo ad essere in principio, il Verbo era Dio, il Verbo presso Dio.

E il percorso di umanizzazione della vita passa attraverso il gettarsi dell'uomo nel mondo, nell'universo linguistico che gli preesiste e che esisterà dopo, quel mondo che Lacan identificava chiaramente nel linguaggio, nella parola, ne lalangue.

L'uomo abita il linguaggio, parafrasando Heidegger, ne è modificato. Ma abitandolo, agendolo, lo modifica.

Nel fare teatrale cerchiamo la verità dell'atto. Non la Verità con la V maiuscola. Quella non ci è data da conoscere. Ma milioni di verità con la v minuscola sono

invece quelle che si offrono alla nostra esperienza sensibile.

Ecco che l'arte è facile. L'atto è complessamente semplice. Semplesso, parafrasando Berthoz.

Tutti possono fare arte. Possono agirli. Perché lo stesso atto, lo stesso fare ed anche il non fare è sempre generativo, sempre artistico, sempre votato alla variazione, alla mutazione, al cambiamento.

Vi presentiamo ora un esperimento. Abbiamo voluto cimentarci nel Fare. Partendo da un'opera figurativa di E. Munch abbiamo lasciato che questa ci suggestionasse e lavorasse sulle nostre conoscenze per produrre un atto. Una improvvisazione in musica e parole.

Pertanto sono stati prodotti una composizione musicale e un testo poetico ispirantesi entrambe all'opera prescelta. L'opera è La Pubertà di Munch.

Inizia la musica. Viene letto il testo seguente:

Come un'ombra
Ti avvolge
La tua età
E ti protegge
Dall'inumana pietà
Del mondo.
La luce
Tenue
Disegna
La tua figura
La scolpisce
Nel destino.
Ma non ha paura,
la tua figura,
e però
non si fida,
né si affida
e negli occhi
sfida
l'intero susseguirsi
dei secoli
e della storia.
Come se

Fissati su di noi
Come se
Ci chiedessero conto
Come se
Ci stessero parlando
Di un viaggio senza ritorno
Come se
Ci conoscessero i tuoi occhi.
Ci rapiscono
E ci dicono
Che
Siamo nel posto giusto
Ma al momento errato,
inadeguato.
Le labbra serrate
E strette
In un silenzio
Che sa di
Finitudine e rassegnazione.
Le braccia incrociate
A proteggere
La tua essenza,
la stessa esistenza

di coloro che furono,
che sono
e che saranno.
Di coloro che
Dimenticando
Ti ricorderanno.
Il tuo corpo
Un'unica
Curva
Che
Raddrizza
L'universo.
Pochi tratti.
Severi e distratti,
che parlano a molte vite
e vite intere
che palpitano per pochi tratti.
Distratti...
Da un rumore
Che non sentiamo.
Da un dolore
Che non
Vediamo.

Ma che insiste
E
Persiste
Come trama ed ordito
Nel racconto
Di luce
Che conduce
Al nascere
E ci parla
Del perire.
Figura
Più che umana
Che raccoglie
I frammenti del pensiero
Quello più profondo.
Quello più vero.
E poi,
un colpo di vento
la porta che si chiude
e che rinchiude il nostro sguardo,
che ci dice
e ci interdice.
Reclama il rispetto che

Ti si addice,
avvolta nell'ombra della tua età
che ti condanna
e ti protegge
e ti vuole
paladina
invincibile e
affranta
di un mondo che soffre
e che canta.
Come se...

Il professor Santinelli, a questo punto, apre il dibattito su quanto accaduto.

Dopodichè sottopone gli uditori ad un breve esperimento, facendo provare gli stessi a far emergere le connotazioni emotive del dipinto di Munch e risalire ai possibili significati che l'autore ha caricato nell'atto stesso del dipingere.

Il dialogo converge anche sulle modalità dell'autore e le particolarità dell'opera che suggeriscono elementi all'emotività del fruitore anche attraverso la tecné pittorica, l'uso degli spazi e dei colori.

Vengono letti i commenti ed i lavori degli uditori.

L'ultima parte del convegno consiste nel proporre di effettuare una improvvisazione collettiva: viene mostrata l'opera Pianoforte di Chiari, sulla quale vengono effettuati diversi movimenti di camera mentre il maestro Uncini liberamente improvvisa con la tromba lasciandosi ispirare dall'opera.

Gli esiti della performance collettiva vengono discussi tra tutti i partecipanti.

Ringraziamenti

Desideriamo ringraziare la Fondazione Cassa di Risparmio di Jesi nella persona del Presidente Ennio Figini e del Segretario Mauro Tarantino.

Ringraziamo Claudia Cardinali, Cristiana Trombetti, Sara Stroppa, Maria Raffaella Piombetti che hanno apportato il loro fondamentale contributo logistico ed organizzativo.

Ringraziamo il curatore della mostra Dott. Stefano Verri e Mario Chiari, figlio del Maestro Giuseppe, che hanno avallato la realizzazione degli interventi.

Ringraziamo Colab Coworking Jesi per aver curato le relazioni con Acca Academy ed Art Community per la realizzazione degli interventi, nelle persone di Viola Maria Silicati e Federico Brocani.

Ringraziamo Acca Academy che ha fornito il suo prezioso contributo nell'organizzazione, nella preparazione dei contenuti e nella realizzazione degli interventi.

Ringraziamo dunque il Professor Danilo Santinelli, il dottor Roberto Gigli ed il Direttore di Acca Academy Graziella Santinelli.

Ringraziamo ART Community, Hub di Innovazione Culturale, che ha collaborato nell'organizzazione generale degli eventi e nella stesura dei contenuti utili alla realizzazione degli stessi, in particolare quelli del 14

e del 21 novembre, nelle persone del M° David Uncini e del dott. Antonio Cuccaro, nonché nella persona del suo Presidente Attilio Di Sanza.

Ringraziamo, in ultimo, le numerose persone che ci hanno accompagnato in questa breve ma intensa serie di incontri attorno la figura del grande maestro, le quali hanno arricchito il nostro modesto “fare” con il loro “essere presenti”.