

L'avanguardia romana post-informale degli anni '60

Mostra realizzata da Spazioarte
a cura di Guido Montana

4

SPAZIOARTE
Via A. Brunetti, 43
Roma - Tel. 688288
Numero 4 - Aprile 1975

Biggi / Carrino / Di Luciano
Di Vito / Pace / Pizzo / Uncini

SPAZIOARTE

1. La nozione di avanguardia è sconosciuta nelle epoche storiche in lenta evoluzione. Essa è infatti una manifestazione dell'inquietudine dell'uomo contemporaneo che prende forma artistica; è il rifiuto e l'interruzione dei codici esistenti. Mettendo in crisi il linguaggio artistico vuole affrettare i mutamenti nell'ordine esistenziale e filosofico, quale rispecchiamento nuovo della coscienza della condizione umana. Deve quindi corrispondere a due livelli essenziali: quello del linguaggio e quello della coscienza della condizione. Il Futurismo, per esempio, privilegiava la condizione, ne esaltava gli aspetti positivi, e su questo costruiva il suo nuovo linguaggio. Era quindi coscienza falsa e acritica della condizione, cui corrispondeva un linguaggio elaborato a misura della funzione espansiva e dinamica dell'industria e dell'aggressività dell'imperialismo. Questo tipo di avanguardia serviva in fondo alla estetizzazione delle contraddizioni del capitalismo.

Sotto quest'aspetto e tenendo conto dei due livelli anzidetti, è possibile considerare l'Informale un'avanguardia? Non sono tra quelli che negano la funzione di avanguardia dell'arte informale. A mio parere, con la pittura informale l'artista ebbe per la prima volta l'occasione di negare, non già un momento della contraddizione sociale bensì la storia in sé.

L'Informale nega la storia mettendo in crisi la nozione di forma. Ogni intervento umano contribuisce a determinare lo sviluppo storico sotto l'aspetto della forma. La storia degli uomini è la storia della forma con cui essi si esprimono per comunicare il loro pensiero e le loro azioni, individuali e collettive. Interrompendo il cordone ombelicale della forma, l'Informale giunse a identificarsi con la realtà senza la mediazione formale dell'intervento umano. Ciò si potrebbe definire intervento totalizzante e al limite pantistico, in cui la materia, però, non è più Dio ma il risultato del gesto creativo dell'uomo. Per ottenere tale risultato l'artista rinuncia a progettare, in quanto il progetto sarebbe comunque un progetto della storia, cioè di quella realtà, di quella forza reale che egli in definitiva rifiuta. Tra il progetto e il fare, tra l'idea e il gesto scorre la contraddizione alienante della storia; un'alienazione che è progetto e forma. Rifiutando il progetto l'artista priva l'alienazione storica della sua forma e del suo linguaggio.

L'Informale è dunque l'utopia storica, la contestazione dell'esistente in tutte le sue forme. (Penso per un momento allo slogan di certi anarchici nichilisti dell'Ottocento:

"Abbasso l'esistente!"). Per questo suo essere utopia, diviene altresì coscienza della condizione, volontà di nullificazione se non di superamento. E' avanguardia, quindi, nella informalità totalizzante in cui si esprime mettendo in dubbio la necessità della storia, la quale opprime l'uomo razionalizzando i suoi interventi. Ovviamente il rifiuto del progetto e della storia non è un rifiuto generico. L'utopia informale parte da precise condizioni. Nel negare la nozione di sistema generalmente si ha sempre davanti un modello, un sistema particolare che è alla base del rifiuto. Qui il rifiuto del sistema degenerativo dell'industria moderna, è implicito nella panica adesione alla natura, alla materia, alla nozione cosmica di gestualità. La storia è respinta come programmazione, da parte dell'uomo, della sua organizzazione produttivistica disumanizzante. A questo l'Informale oppone l'immediato, la disarticolazione del linguaggio formale come proposta di libertà dell'individuo. Prassi costante di ogni sistema egemone nei confronti della cultura è di estetizzare il processo creativo, fino a disancorarlo dalla sua ideologia fondamentale. L'Informale, come altre tendenze artistiche, subì questo processo di "formalizzazione" e di estetizzazione. Verso la fine degli anni '50 l'Informale recuperava il progetto, diveniva a sua volta aprioristico, "estetico", visualizzante ai fini dell'edonismo borghese e della mercificazione. Una nuova maniera, cui si attribuiva una "letteratura critica" di maniera. Ciò si spiega perfettamente con l'etica del capitalismo e con la sua necessità di pianificazione estetica e spettacolare. L'utopia storica dell'informale era ormai consumabile, nel momento in cui veniva ridotta a nuovo progetto estetico o a falso progetto. Svuotata dell'ideologia la pittura informale veniva ad assumere la funzione eminentemente pratica del piacere estetico progettato per il consumo e per le esigenze di mercato.

2. Si verificava così un'ulteriore contraddizione del sistema. Gli ingranaggi che portavano avanti la mercificazione della pittura informale, erano gli stessi che operavano per lo sviluppo più totalizzante della tecnologia industriale, la cui ideologia era stata contestata proprio dall'informalismo e dalla gestualità. Gli artisti si trovarono quindi e non sempre coscientemente nel vortice di questa contraddizione. Per alcuni si trattò di opporsi alla pittura informale e di recuperare il progetto storico, accettando in altre

parole la nuova realtà, rappresentata dalla tecnologia, dall'ideologia razionale e scientifica della industria moderna; per altri la linea dell'informale avrebbe dovuto essere solo corretta, introducendo la contestazione *informel* nell'ambito dello stesso disegno capitalistico di egemonizzazione culturale.

La prima ipotesi fa proprio il concetto di "consumo estetico" e di "estetività sociale", ereditando lo spirito del Bauhaus e del neoplasticismo; la seconda ipotesi si ricollega al dramma o all'ironia dell'individuo, alla rivendicazione di una sua esistenza cosciente, non necessariamente pessimista, nell'area della civiltà tecnologica e industriale.

Alla fine degli anni '50, alcuni artisti romani già operavano in questa direzione: Schifano, Scarpitta, Lo Savio, Uncini, Pace, Biggi, Di Vito, ecc. Le posizioni di questi e di altri artisti erano caratterizzate dalla sincera ansia intellettuale di uscire dall'*impasse* informale, e questo proprio nel momento in cui la pittura informale sul piano mercantile cominciava ad affermarsi. Se l'Informale aveva messo in crisi il concetto di forma, è certo che il post-informale fu un'area di creatività e di operazionismo in cui venne contestato il concetto stesso di pittura. La superficie del quadro diveniva un campo oggettuale aperto a ipotesi non necessariamente pittoriche; la materia (o addirittura il materiale) si poneva come tesi sulla quale agiva l'antitesi dell'intervento intellettuale; un intervento che sollecitava problemi, prese di coscienza e ripensamenti di carattere esistenziale. Una superficie di cemento, il ferro che la lacerava o la segnava rilevandone la tridimensionalità, l'immagine di un urbanesimo soffocante espresso a livello filosofico oltre che antropologico (Uncini); oppure una lastra di metallo, una superficie velata dietro la quale si cela il nomeno della vita moderna (Lo Savio).

Verso la fine del 1959 Achille Pace lasciava alle sue spalle una feconda esperienza informalista per intraprendere una ricerca nuova, basata sul minimo mezzo e la "povertà" metapittorica: un filo di cotone itinerante su una superficie volutamente neutra. Si andava oltre l'esteticità per affermare la coscienza etica dell'operazione artistica. Con gli anni '60 prende forma sempre più precisa l'atteggiamento degli artisti romani nei confronti della tecnologia e della scienza. I procedimenti razionali del produttivismo industriale, sono visti non più come una negatività da esorcizzare ma come modelli semmai da correggere, al fine di introdurre

nella produzione sociale una nozione di esteticità non stereotipa. Dinanzi ai nuovi modelli come reagiscono gli artisti? Artisti come Schifano evidentemente non possono che negare l'attribuzione di una esteticità sociale realizzata sulla scia dei modelli industriali; l'estetico è per essi una nozione irrealista, l'opera dell'artista deve essere la rappresentazione di un trauma esistenziale, la lacerazione metaculturale dell'immagine, quale espressione della sudditanza velata e ironica dell'individuo nei confronti della civiltà industriale e di massa. Ma per altri si tratta di ricomporre l'unità dell'immagine e del pensiero, lasciando spazio all'intervento costruttivo, non necessariamente esaurito dai modelli della civiltà industriale. In questo è compreso un atteggiamento operativo che attribuisce all'uomo la capacità, l'autonomia dell'intervento e della mano e dell'intelligenza.

Nel 1962 viene costituito il Gruppo Uno (Pace, Biggi, Santoro, Frascà, Carrino, Uncini). La teoria di questo gruppo era impropriamente gheistaltica. In realtà vi era tra gli artisti che lo componevano una certa dialettica, per cui rimaneva imprecisata la linea operativa fondamentale. In Pace (e in parte anche in Uncini) si avvertiva la tendenza a stabilire un intervento transazionale tra l'artista e l'oggettività dichiarata, tra l'idea e la materia, tra ideologia ed eticità operativa. In Biggi si affermava la priorità del metodo operativo, la rivalutazione del *continuum* come autodisciplina del fare. Carrino operava sulla forma-oggetto, utilizzando a volte materiali e mezzi di uso comune, reperti di fabbricazione industriale (contenitori di polistirolo, porta-uova, ecc.). Santoro e Frascà erano più interessati al recupero della forma, con una mediazione dell'astrattismo geometrico in funzione di una intenzionale psicologia della Gestalt. Il comune denominatore del gruppo era dato da procedimenti e da tecniche che, superando la pittura informale, si ponevano come apertura e ricerca di nuove strutture dell'immagine e di una nuova funzione, a livello etico ed esistenziale, della forma. Si precisava l'intenzionalità del Gruppo Uno, soprattutto nell'idea di *Gestaltung* e di formazione dei livelli di esperienza. La varietà e la diversificazione delle posizioni erano in effetti una necessità endogena del gruppo; ma gli artisti non sempre erano consapevoli dell'impossibilità di essere sperimentatori e artefici a una dimensione. La dialettica delle idee diveniva così a volte contrasto, remora alla comune esperienza artistica. La storia dei gruppi è anche nelle divisioni e nei contrasti. Così l'arte va avanti e sceglie nuove strade. Presso a poco negli stessi anni si formarono a Roma altri gruppi, che si ponevano come scopo il superamento dell'informale e l'affermazione di una ricerca operativa plastico-visuale. Uno di questi fu il Gruppo 63 (Pizzo, Di Luciano, Guerrieri, Lia Drei). La loro posizione riportava il discorso sulle strutture del linguaggio accentuando i parametri della teorizzazione. Il gruppo si divise proprio su questioni di teoria. Del 63 restò lo Sperimentale P (Guerrieri e Lia Drei). Pizzo e Lucia Di Luciano formarono un nuovo gruppo, l'Operativo R, insieme a Franco Di Vito, Carchietti, Rulli. L'Operativo R metteva soprattutto l'accento sui processi di astrazione logico-matematica. Per Di Vito la *Gestaltung* si attuava nella sequenza verticale, nel rapporto di linea-colore-misura. La variazione derivava dalla *frequenza* e aveva carattere essenzialmente ottico. Ma non si può certo parlare di Op Art, la quale si basa piuttosto sulla ripetizione meccanicistica dei processi della visione, mentre le *frequenze* di Di Vito fanno parte di un rapporto diretto tra idea logica ed esecuzione manuale. Scrive infatti l'artista: "Questa pittura, programmata nel '62 e '63 circa, nacque a ridosso delle conseguenze operative della filosofia del neo-positivismo logico (...) tutto centrato sull'idea di funzione. Si trattava però di trovare una chiave che permettesse di tradurre a livello di quadro certi fattori matematici. Si trattava dunque di trovare un adeguato campo di visualizzazione: accrescimenti, decrementi,

ecc. ... Avendo dato numero a questi elementi segnici si poteva fare con i numeri, e quindi con i segni, tutte le combinazioni possibili. Praticamente c'era dietro la volontà di formalizzare tutto quello che era formalizzabile. Il dato intuitivo, di tipo poetico, restava fuori da questo gioco". Pur partendo analogamente da una matrice filosofica logico-matematica Giovanni Pizzo e Lucia Di Luciano in fondo rifiutarono le estreme conseguenze cui sembrò giungere Di Vito. Essi operano per la ricostruzione modulare del campo, che istituisce una specie di valenza tra modulo e segno. Vi è certamente anche qui un processo di serialità e di variabilità d'ordine logico-matematico, ma si tratta di una ipotesi di spazio non tautologico, cui l'artista attribuisce pur sempre una dimensione umana, di natura costruttiva e architettonica.

3. Un modo peculiare di operare dell'avanguardia romana post informale è rappresentato come si è detto dal rifiuto del modello tecnologico. La scienza, la logica contemporanea, gli stessi processi della visione vengono estratti dal contesto socio-culturale tecnologico e industriale, separati dalla componente egemonica del capitalismo e dell'industria e visti come modello utopico e operazione esemplare. Al Nord, in quegli stessi anni, si costituivano i gruppi operativi dell'arte programmata, i gruppi cinetici (Gruppo N di Padova e Gruppo T di Milano). La differenza era evidente. L'atteggiamento di questi artisti operanti in *team* era sostanzialmente concorrenziale nei confronti della tecnologia. Si trattava di una rivalutazione dell'autosufficienza ingegnosa dell'artista, il quale dinanzi all'onnipotenza del perfezionismo egemonizzante della moderna tecnologia, opponeva una specie di scientifica "bottega", per riproporre in scala ridotta e criptoartigiana, il processo meccanicistico e la dinamica dei fenomeni visuali. La meraviglia suscitata all'apparire di questi oggetti, di queste pseudo-macchine, dimostra solo il grado di saturazione e di assuefazione nei confronti del produttivismo standard. I gruppi cinetici in realtà non si ponevano ideologicamente come alternativa bensì come *variante* della condizione socio-culturale del capitalismo. Per gli artisti post-informali romani la tecnologia non poteva costituire un modello per l'arte e ogni "variante" non sarebbe stata che sostanziale adesione alla sua ideologia. In fondo, la differenza determinante tra gli artisti, i gruppi romani e l'arte cinetica di ispirazione tecnologica e scientifica fu proprio nell'atteggiamento intellettuale e ideologico rispetto alla funzione dell'arte. A chi intendeva ridurre la forma artistica a categoria "meravigliosa" della scienza e della tecnica, si opponeva una recuperata dimensione umana del fare. La ritrovata storicità della funzione artistica non poteva prescindere dal significato nuovo che venivano ad assumere l'operazione, la manualità e lo spesso programma estetico. Il rapporto tra estetico ed etico non era più un rapporto pacifico, riguardante la pura e semplice socialità. L'artista ormai sapeva riconoscere la funzione culturale del fare; ne recepisce il carattere di antinomia e di crisi. Non si trattava più di rispecchiamento della condizione, né di rifiuto antistorico tout court. La ricerca artistica non poteva più ignorare che si doveva dare una ragione al fare, prendendo coscienza di un problema che non poteva più essere ridotto all'espressione e alla visione formale del dato storico. Non solo la società, ma anche l'arte deve interrogarsi sulla sua funzione, sul suo destino. La scuola romana post-informale, nell'affrontare problemi di tale natura, contribuì certamente — nonostante limiti e inevitabili incertezze — a dare una coscienza alla razionalizzazione del fare estetico di quegli anni. E non è senza significato il fatto che ancor oggi, dopo l'orgia comportamentale e l'irrazionalismo più sfrenato al servizio di una lucida liturgia del potere, gli stessi problemi si ripresentino in termini di recupero del fare, in quanto coscienza dell'agire umano e ragione dell'arte.

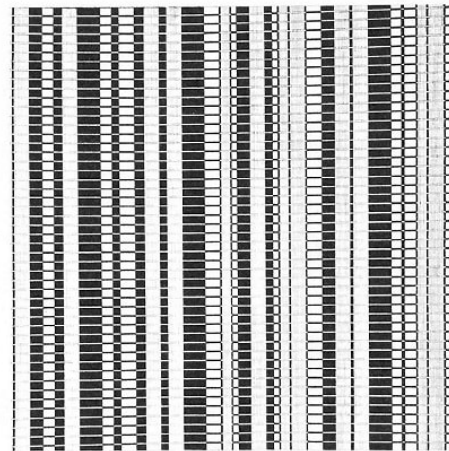
Guido Montana

LA SCUOLA ROMANA POST-INFORMALE

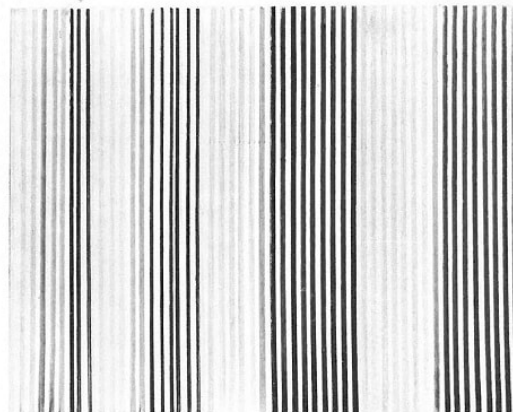
Incontro-dibattito svoltosi a SPAZIOARTE il 20/2/75 al quale hanno partecipato: Gastone Biggi, Nicola Carrino, Guido Montana, Achille Pace e Giovanni Pizzo

Guido Montana — Ogni atto storico, ogni presenza attiva dell'uomo richiede e si precisa sempre in una forma, in un linguaggio.

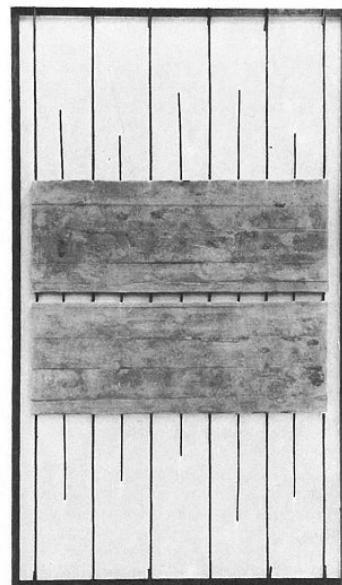
L'informale negando la forma in effetti negava,



Di Luciano



Di Vito



Uncini

nell'atto stesso, nel gesto stesso, la storia. Negava la storia, perché quel tipo di storia, quel tipo di presenza umana nel mondo veniva ricusata. L'artista nell'atto materico e gestuale non mediava più il suo linguaggio dalle presenze esterne, dal ricordo e dalla storia. Egli negava questo diaframma immedesimandosi nel gesto stesso e nella materia.

Si può definire l'informale un'avanguardia? La questione evidentemente è controversa. I critici, gli artisti hanno sempre dibattuto questo problema. Il

futurismo per esempio era avanguardia. Ma in effetti non rifiutava un certo ordine sociale, una certa area di civiltà. Il futurismo formalmente razionalizzava ed estetizzava l'imperialismo e l'industria capitalistica. L'informale, sotto questo aspetto, è avanguardia ancora più totale, più importante del futurismo, in quanto negando la storia e un certo tipo di storia e di civiltà, si poneva al di là della struttura mondiale e sociale per attingere all'atto puro dell'artista, all'atto diretto. E' chiaro che il capitalismo ridusse a maniera e mercificò l'informale.

La nuova avanguardia si presentò quindi in termini razionalizzanti. Il capitalismo, le strutture sociali, la tecnologia moderna erano giunte ad un punto molto avanzato, c'era cioè l'esigenza di razionalizzare ulteriormente e dare un ordine al mondo ed alla vita dell'uomo. Ecco quindi che l'artista ponendosi di fronte ad una nuova realtà sociale, allo sviluppo economico, irrazionale (si potrebbe dire) nelle conseguenze sociali, ma razionale nelle strutture e nei programmi, si è trovato di fronte ad una realtà completamente diversa. Come hanno reagito gli artisti più avvertiti ed avanzati, di fronte a questa nuova realtà? Noi pensiamo che in Italia gli artisti abbiano risposto in modo non omogeneo.

Un contributo essenziale è stato dato a mio avviso, dagli artisti romani, dalla cosiddetta scuola romana degli anni '60 da quegli artisti cioè, che uscendo fuori dalle esperienze dell'informale andando oltre i problemi posti dall'arte formalista (per esempio da Forma Uno), ad un certo punto hanno pensato che bisognava andare al di là della pittura, di un certo tipo di pittura.

Tali artisti hanno risposto a queste sollecitazioni, indirizzandosi soprattutto verso il rifiuto del dato puramente tecnologico: cioè rifiutarono la razionalizzazione capitalistica del fatto artistico.

A fondamento del loro lavoro vi era il problema della materia e del segno: la materia di carattere moderno e tecnologico, veniva recuperata e resa diversa dall'intervento del segno per cui il segno diventa itinerario, problema esistenziale, intervento attivo di tipo direi etico nei confronti della società.

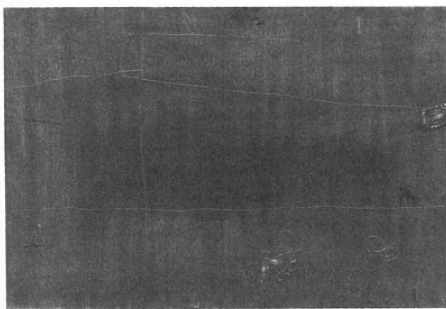
L'uomo cioè, recuperava la propria coscienza ed il proprio essere storico. Altri artisti hanno invece pensato che bisognava recuperare la metodologia del fare artistico, l'intervento diretto della mano.

Nel definire il problema dell'avanguardia bisogna stabilire due livelli di intervento: il livello linguistico esistenziale e sociologico, tendente a modificare i modelli esistenti. Direi che gli artisti romani dell'avanguardia degli anni '60, operando isolatamente o in gruppi, hanno effettivamente posto problemi nuovi; problemi nuovi che si ponevano cioè come intervento cosciente, come intervento che tendeva non solo a diffondere e modificare il modo di vedere ma presupponeva un intervento attivo nel mondo, nella società.

Achille Pace — Dato che il problema è quello delle avanguardie è opportuno chiarire che comunque le avanguardie non possono fare a meno di una teorizzazione.

L'informale non ha nessuna teorizzazione, nessun programma. E' la presa di coscienza di un'estrema alienazione nell'uomo. Non a caso nasce in America. E' un atto critico, non è programmatico, un rifiuto delle metodologie della industria.

Dunque l'informale è la coscienza di un estremo atto di alienazione. Per questo lo trovo rivoluzionario, ma non ritengo che sia avanguardia, anche perché non premette un futuro, cioè l'avanguardia in fondo prevede qualche cosa che avverrà o comunque un'arte del futuro.

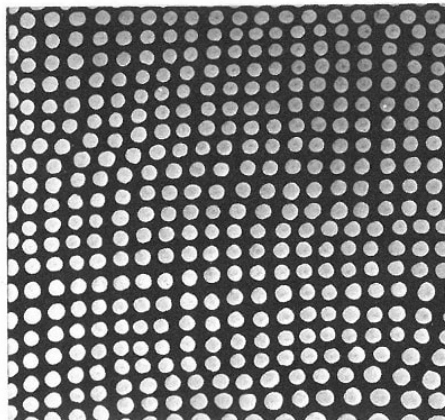


L'informale non è un'arte del futuro è una realtà presente è lo stato di cose che si realizzano in quel momento. E siccome non ci può essere nessun futuro se non si parte dal presente, il presente non poteva che essere una negazione, comunque potrei dire un atto zero, cioè un atto zero della realtà. Credo che le avanguardie sono finite; sono finite perché in una struttura economica come quella che viviamo da molto tempo ormai, le avanguardie non possono premettere uno svolgimento, cioè le avanguardie non sono che lo sviluppo di uno stato di cose. Ora questo stato di cose, voglio dire la realtà economica e sociale, è in crisi, è in via di dissoluzione.

Gastone Biggi — Io non mi azzarderei a fare un processo all'informale. L'informale c'è stato, è una realtà storica; antistorica, ma storica, perché c'è la storia anche dell'antistoria, si fa la storia anche quando si vuole andare fuori dalla storia ed in ogni caso è tanto storica che dobbiamo parlarne, è tanto storica

che ad un certo momento c'è stata una mostra per esempio, proprio a San Marino, che si chiamava "OLTRE L'INFORMALE". Ecco mi sembra che questo "oltre" in qualche modo possa chiarire meglio il concetto. Cioè ad un certo momento noi sentivamo superata l'esperienza informale.

Io riporterei proprio il discorso alla presa di coscienza che c'è stata in noi di avvertire che l'esperienza informale, che d'altronde è un'esperienza che anche se ha i suoi antecedenti in Francia attraverso Fautrier, trova il suo epicentro in America, e giustamente perché proprio come diceva Pace è proprio l'America che si presta politicamente ed economicamente, per reazione naturalmente, alla disperazione di Pollock, perciò al suo dripping diabolico, al suo dripping disperato e che poi d'altronde ha i suoi antecedenti anche in Gorky, e anche in tanti altri artisti che non hanno fatto altro che essere in un certo qual modo l'anticamera dell'informale, cioè della disperazione. E' la chiave, d'altronde, importante, per registrare uno stato d'animo assolutamente negativo. E' chiaro che quando Pollock si pone, come diceva lui stesso, al centro del quadro, è come immergersi nella disperazione di una realtà della megalopoli, della metropoli, del formicaio disperato ed alienante della civiltà americana ed ecco che più giustamente l'informale trova la sua collocazione in America. Noi ci siamo resi conto di questo e abbiamo capito che essendo artisti europei non potevamo che trovare proprio in casa nostra le possibilità e gli argomenti, gli archetipi necessari per poter andare avanti. E da qui la nostra necessità, almeno noi del Gruppo Uno, di riprendere un certo discorso non negli stessi termini, e qui c'è stato un equivoco abbastanza grosso. Quello di richiamarsi a certe scuole costruttivistiche, da Malevich o da De Stijl e via dicendo, ma con termini che erano oltre. Questo mi sembra importante, cioè si può capire quello che per esempio noi abbiamo fatto se si tiene conto che veniamo tutti direttamente o indirettamente dall'esperienza informale. Ecco perché io non posso assolutamente, almeno personalmente, escludere la presenza di questa ombra, di questo fenomeno che c'è stato, senza il quale non si potrebbe neanche capire la nostra reazione. E la nostra reazione si è sviluppata perciò verso un altro tipo di ragione o di razionalismo, che non poteva essere certo quello utopistico, per certi aspetti naturalmente, di Vantongerloo o di Mondrian, ma era un razionalismo che viaggiava già sul terreno, diciamo, minato dell'esistenzialismo.



Questo per esempio spiega, dato che mi è stato chiesto di illustrare un po' la nostra posizione, anche la differenziazione fra noi artisti, differenziazione che fu tra l'altro abbastanza importante storicamente.

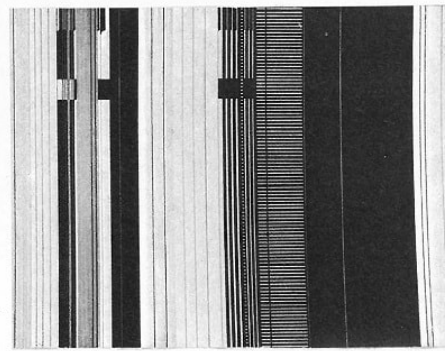
Oggi possiamo anzi recepire che questa differenziazione, per certi versi combattuta e criticata dentro e fuori dal Gruppo, tutto sommato si è dimostrata abbastanza interessante, perché ha dato la possibilità di aprire diverse strade o almeno tracciare quelle strade che avevano come denominatore comune naturalmente una presa di coscienza razionale.

Ma c'è stato un differente modo di essere razionali, e questo può spiegare i differenti contributi che ci sono stati, all'interno del Gruppo Uno e anche dagli altri artisti che hanno operato in quel momento e subito dopo. Questo va ad onore della scuola romana.

Giovanni Pizzo — Dopo l'informale noi avevamo dei modelli a cui riferirci e come ha accennato Biggi, era praticamente Mondrian, era Malevich, era la Bauhaus, era De Stijl. Bisognava pur tuttavia tirar fuori una forma nuova, mediata praticamente dall'Informale ma nuova nel metodo, cioè nella ricerca metodologica.

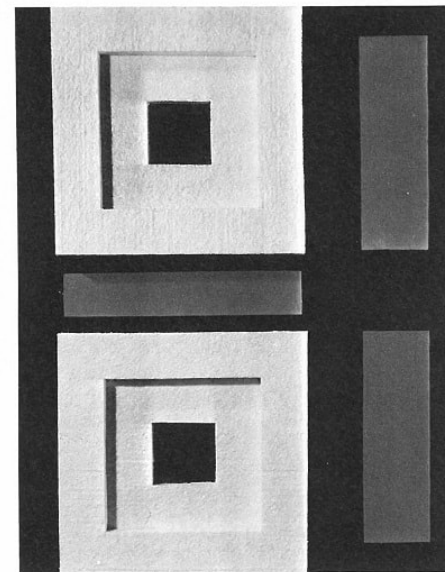
Per ciò che riguarda me in particolare, mi sono rifatto non tanto alla forma quanto alla maniera di tirar fuori la forma, cioè alla metodologia che tirava fuori una forma. A me interessava Mondrian non per il quadro oggettivamente dato a noi come si vede normalmente, ma interessava tutta quella metodologia normata sulla sezione aurea e tutte le sue tecniche, comprese il colore inteso come quantità. C'era una grande arma a nostro vantaggio, c'era stato il neopositivismo logico, la matematica era diventata quella cosa estremamente astratta e, quindi pronta ad essere funzionalizzata in ogni ricerca di tipo logico e strutturale.

La forma non era più data come forma a se stante, ma era una forma mediata da tanti stati consecutivi spazio-temporali che venivano ad essere meta-immagini



poi della immagine totale. Quindi non tanto la forma a livello concettuale o concettualistico, quanto la forma data nei suoi stati formati. La forma non si dava più come fatto metafisico, come fatto compiuto, ma si dava come mediata, mediata appunto da quello che Pace chiamava metodologia, che per me è una metodologia di tipo razionale, logico-matematico, di tipo linguistico.

Nicola Carrino — In uno degli interventi di Argan sempre intorno al 1963 sulle questioni di oltre l'informale, Argan ebbe a dire che l'informale segnava per la prima volta nel corso della storia dell'arte diciamo questo trapasso. Nel rapporto tra segno e significato il segno per la prima volta veniva a porsi prioritariamente, nei confronti del significato. Il segno non per caso si identificava, nell'operazione dell'informale, con quella che era la materia, quindi in effetti si può parlare per l'informale, per un certo tipo di informale, di oggettività del segno, nel senso che il segno già rappresentava se stesso senza rappresentare altre cose, e si può parlare anche di oggettività della materia.



Intorno al 1963, sempre per la questione dei gruppi, si parlò anche delle ideologie e venne fuori che effettivamente non c'era una ideologia molto chiara. Lo stesso Argan che pare sostenesse le ricerche di quel momento lo ammise in un dibattito.

Lo stesso Gruppo N, che dimostrava essere il gruppo più agguerrito, ideologicamente faceva l'autocritica rilevando che alla fin fine l'arte non interveniva in maniera rivoluzionaria nel contesto sociale ma quasi veniva ad inglobarsi nel sistema. Veniva fuori la polemica dell'oggetto fatto da certi gruppi che facevano una ricerca chiamata ghesaltica, se cioè l'oggetto potesse intervenire a scardinare quella che era la concezione sociale del momento, in un certo senso l'idea del capitalismo borghese, (in Italia in quel momento si era in pieno boom economico).

Quello che ci interessa rilevare è che comunque gli artisti che operavano in conseguenza di quelle scelte, non intendevano proporre i loro oggetti come modello di valore all'industria ma volevano richiamare l'industria ad una coscienza e ad una responsabilizzazione proponendo di portare degli oggetti, nel circuito sociale, che fossero oggetti moralizzanti. Comunque, la carenza ideologica in quel momento, può essere appunto spiegata nel senso che l'intervento ideologico era implicito nel comportamento, proprio attraverso le scelte metodologiche che allora si fecero. Queste scelte metodologiche indubbiamente attraverso il tempo hanno dato una risposta, perché se è vero che la metodologia era una scelta di oggettività, cioè del fare arte, si è trasferita poi in seguito in un comportamento critico analitico. Vorrei insomma far capire come dallo specifico della scelta artistica, avendo fatto una scelta metodologica (e quindi ideologica rispetto a quella metodologia), si può intervenire con un comportamento ideologico nel contesto sociale. Allora dall'oggettività delle scelte post-informali, si passò all'oggettività dell'intervento come analisi critica del reale sociale.

SPAZIOARTE

Guido Montana — Ricordo la polemica tra i gruppi romani e gli artisti cinetici. Possiamo dire che da parte nostra c'è stato un giudizio preciso. In effetti nell'arte chiamata cinetica (realizzata al nord, dai Gruppi N e T) vi era in effetti un modo di estetizzazione dell'industria e della tecnologia, così come il futurismo è stato un modo di estetizzare l'imperialismo.

Non voglio condannare una certa esperienza artistica, dico soltanto che se noi ci rivolgiamo alla società, agli operai soprattutto, indicando nell'atto artistico un qualcosa che possa migliorare la vita dell'uomo e creare una nuova realtà sociale, evidentemente non possiamo proporre dei modelli che in effetti ripetono l'alienazione dell'operaio. All'operaio non possiamo dire che arte è la ripetizione meccanica, pura e semplice, di un procedimento. Non possiamo offrire qualcosa che ripete i suoi stessi gesti quotidiani alienanti della catena di montaggio. Dobbiamo proporre al contrario un modello che sia di liberazione, un modello con il quale l'artista può dire allo operaio che l'arte è nella dinamica della forma creata, costruita dal cervello, dall'occhio e dalla mano dell'artista.

Il contrasto esistente allora tra le posizioni degli artisti romani e la posizione della op-art e dall'arte cinetica, ha lasciato una pagina aperta che andrebbe ovviamente scritta.

Achille Pace — Discorso molto interessante quello sulle metodologie, sull'automatismo dell'industria che aliena l'operaio e quello della concomitanza con certe operazioni estetiche scelte liberamente dagli artisti come civili.

Sono per questo contrario alle razionalizzazioni, perché razionalizzare i processi dell'industria, come è già stato detto, vuol dire estetizzare gli oggetti industriali. Ritengo che le tecniche artistiche in qualche modo sono tecniche dell'esistenza. Ora le tecniche dell'esistenza sociale sono quelle degli oggetti di consumo, ma ci può essere anche un'obiezione da fare: molti artisti obiettano d'integrarsi nella tecnica industriale e si comportano in un modo parallelo, non convergente, alle metodologie industriali.

Pur rimanendo realistica, l'operazione estetica esistenziale non è però produttivistica, cioè non va verso l'oggetto di consumo. Questo atto critico, di estrema critica, è stato fatto proprio dall'informale ed è giusto aver ripreso il discorso da quel momento perché in realtà non è stato superato; è stato superato il metodo.

L'informale era un atto estremo di perdita di coscienza, l'arte è poi divenuta un atto critico, cioè un procedimento per ricostituire la forma, come diceva Pizzo appunto cioè una forma-formazione, per ritrovare il valore formativo del segno, del segno e della esistenza, del segno e della realtà.

Gastone Biggi — Il punto centrale mi sembra proprio quello che prima indicava Montana, cioè la relazione che c'è stata al comportamento di altri gruppi, la polemica che abbiamo avuto con essi. E' chiaro che gli altri gruppi che erano gruppi che, guarda caso, operavano in un'area tecnologica piuttosto avanzata in rapporto al centro-sud, cioè il gruppo T, il Gruppo N, il Gruppo Zero ed altri, erano gruppi che praticamente avevano intorno a loro un paesaggio tecnologico molto condizionante. Noi in questo senso eravamo immuni essendo Roma una città priva d'industrie. Ed è stata questa un po', per me almeno, la nostra salvezza bisogna ammettere. E' chiaro che, come diceva prima Montana, all'operaio non possiamo regalare, quando esce dalla fabbrica, qualche altra ciminiera come souvenir, ma gli dobbiamo dare qualche altra cosa che sia la contraddizione della ciminiera.

Perché ci sono stati certi atteggiamenti da parte di certi gruppi del nord? Io le chiamo forme devozionali. Forme devozionali verso i paesaggi tecnologici, verso le fabbriche, il mito della ciminiera, il mito della catena di montaggio, che gli artisti di quei gruppi, secondo me, perseguitavano. Cioè era latente in loro, in fondo, una ammirazione verso il processo tecnologico, tanto è vero che i loro tentativi di imitazione per me erano piuttosto puerili. Le famose macchinette, che io personalmente e tutti noi sembra abbiamo sempre combattuto, mi sembravano anche abbastanza elementari. Ri-

cordiamo tutti le lampadine che si fulminavano, gli spaghi che si rompevano. Più interessante allora il centralino telefonico di un ministero oppure la centrale di Cape Kennedy con tutte le sue lucette rosse e verdi d'allarme.

Mi sembra che questo sia un momento piuttosto adatto per chiarire i grossi equivoci di allora, per farne un po' la storia. Dire per esempio che un materiale più moderno ci coinvolge automaticamente in una ricerca più moderna, è assolutamente inesatto, in quanto che il materiale è determinato dal rapporto che stabilisce l'artista con il supporto; per se stesso il materiale non esiste.

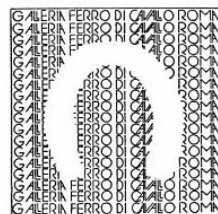
Altro equivoco. E' che non ci si può illudere certo che operando in tre o quattro dimensioni si sia più all'avanguardia di chi operi su due dimensioni. Altrimenti dovremmo arrivare alla conclusione che la scultura è più all'avanguardia della pittura solo perché opera su tre dimensioni. Con questo non voglio fare la censura al numero delle dimensioni o al materiale usato, ma solo all'elementare e grottesco equivoco.

Giovanni Pizzo — L'arte informale edificava. Il supporto non esisteva, esistevano delle forme edificative; siamo arrivati praticamente a vedere dei quadri dove c'era la edificazione di un segno arbitrario, di una scritta puramente casuale. Quindi è interessantissimo questo fatto del supporto. Qui secondo me sta la novità essenziale. Sia pure sulla scorta diciamo dei grandi sviluppi logico-matematici e praticamente linguistici, è stato fatto un riporto umano; enucleare un segno, fargli fare un discorso ideologico con un altro segno, che non è altro che il discorso ideologico che può fare il cervello, che fa indubbiamente il cervello dell'artista, cioè quello che è praticamente l'opera come diceva Montana: il cervello, la mano, il segno e tanti segni che seguono le direttive che dà l'artista a livello di intelligenza. Cioè praticamente, il supporto, la scoperta della tessitura, dei minimi costituenti a livello di intersoggettività è forse la scoperta nuova che dobbiamo praticamente a questa scuola romana. Mentre le altre scuole hanno dato quella ridondanza visiva che noi stiamo biasimando, sia pure riportata a livello di macchinette che si inceppano, delle lampadine che non si accendono, del fusibile che salta.

L'informale il segno lo edificava, lo assumeva a linguaggio universale, a fatto metafisico, a fatto imponderabile, no invece! Il segno unito alla metodologia di queste nuove ricerche mi dà l'agire umano, cioè me lo riporta in una condizione umana.

Naturalmente la tecnica era di tipo enucleativo, lo abbiamo detto perché se io devo verificare qualche cosa che sta sulla tela lo devo enucleare, lo devo far vedere. Ecco allora che ci siamo trovati nella necessità di fare segni più precisi, anche se la precisione qui non vale a nulla, non dice nulla, dice soltanto della necessità, della difficoltà di reperire dei segni e farli diventare insieme linguistici.

Nicola Carrino — Per ritornare a puntualizzare quello che è il concetto dell'intervento dell'artista nella società, mi sembra che la differenza appunto in quei momenti sta proprio in questo: loro appunto riducevano la percezione al percepito, nel senso che operavano per l'oggetto il quale era un mezzo che produceva dei particolari effetti che però, come giustamente ha detto Pizzo, non venivano raccolti, (quindi non essendo raccolti, che cosa si offriva a quello che allora si chiamava fruitore?). Non si dava quindi la possibilità di partecipare criticamente e coscientemente a quello che era il processo che l'opera stessa voleva dimostrare. Mentre quando noi abbiamo dato una certa attenzione (dico noi, di certi gruppi romani o di certa operatività romana) alla metodologia, ai processi dell'arte, abbiamo implicitamente chiamato coloro che guardano l'opera d'arte o coloro che entrano a far parte dell'opera d'arte, li abbiamo chiamati ad una partecipazione critica e cosciente attraverso quelli che sono proprio gli elementi specifici dell'arte, e pertanto li abbiamo chiamati ad una formazione e ad una coscienza critica. Coscienza che dallo specifico dell'arte si può appunto anche estendere nel comportamento sociale per la trasformazione della società.

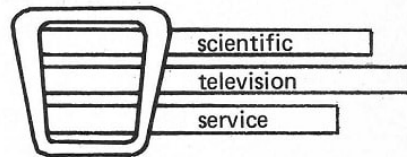


**LIBROGALLERIA
AL FERRO DI CAVALLO**

VIA RIPETTA 67
00186 ROMA
TELEFONO (06) 68.72.69

ARTE - FOTOGRAFIA - CINEMA - TEATRO - MASS MEDIA

l'assistenza tecnica per il videotape
è fornita dalla:



via s. gherardi, 100 - roma - tel. 5588953

SPAZIOARTE

Periodico mensile -
Anno II, Aprile 1975 - N. 4
Distribuzione gratuita
Registr. N. 15688 del 20/11/74

Direttore responsabile: Valerio Elettì
Redattori: L. Belli, V. Elettì, M. Marafante

Stampa: Multigrafica Editrice s.r.l.



Centro Documentazione Grafica e Pittura s.r.l.

00186 - ROMA - VIA DEL PELLEGRINO, 105 - TEL. 65 47 155