

ARIVIVIS

A Sarzana, poco distante da Fosdinovo, dove ho esposto un mio lavoro per la Manifestazione Arte Dove dal 24 luglio - 15 Agosto 1999, si trova nella Cattedrale di Santa Maria Assunta un bellissimo crocefisso del 1138 dipinto ancora secondo i modelli imposti dal Papato dell'epoca che, a seguito del concordato di Worms (1122), mirava ad espandere il suo controllo su tutta l'Europa. A conferma di ciò è l'evidenza teofanica della figura del Divino che si fa carne nell'uomo. Anche confrontandolo con altri crocefissi dell'epoca (vedi quello di Alberto Sotios nel Duomo di Spoleto oppure i crocefissi di Bonaventura Berlinghieri), la figura del Cristo dimostra di come l'artista, il Maestro Guglielmo, abbia voluto dare a questa immagine una potenza che si coglie nella calligrafica attenzione ai particolari (non ci si preoccupa minimamente dell'osservatore o del fedele che la dovesse guardare da una certa distanza), e nel perfetto equilibrio tra il contorno della forma, che emana una sensazione calda, e i colori che invece mirano attraverso il loro tono algido a dare il senso del trascendente e del mistero. Il simbolico trionfo sulla morte è quindi rappresentato dal gioco di rimandi tra forma e colore che assumono spessore attraverso l'espressione del volto il quale senza dolore guarda l'osservatore trapassandolo. Si potrebbe affermare che nell'accordarsi sapiente tra colore e forma non è l'immagine che si fa carne vincendo la morte ma se mai è il fedele, l'osservatore che si ricongiunge divenendo Spirito. Sembra ironico, ma ho trovato molto più vivo e moderno (o Post-Moderno - visto che la critica d'Arte, oggi, si diverte con continue ellissi spazio-temporali a giustificarne la somiglianza) questo Crocefisso che non tutte le opere che ho visto alle manifestazioni del Museo Pecci di Prato del 1998 (solo per tornare al presente), ad esclusione dell'opera *La lune s'allume sur l'onde qui ronde à bas le jour* (1997) di Luciano Fabro. Ha ragione Jannis Kounellis quando dice che tra un colore che ha spessore e profondità e uno che è piatto avvengono scontri di intere civiltà. E così parliamo di qualcosa di più scottante e vicino a noi. Ovviamente non posso fare a meno di scrivere sul convegno Au

Rendez-vous des amis - Identità e opera (gli estratti sono pubblicati da Maschietto & Musolino Firenze - Siena), svoltosi a Prato tra Marzo e Maggio del 1998 presso il Centro per l'Arte Contemporanea L. Pecci, esprimendo una certa perplessità sia nei confronti degli artisti che vi hanno aderito che dei critici e dei giornalisti che poi ne hanno scritto. "E' colpa della mancanza di fondi", "è la mancanza delle strutture" oppure "è la crisi delle forme e della creatività", sono i ritornelli che più spesso si sentono e si leggono sulle riviste di settore e che quasi per coincidenza involontaria sono state scritte sul convegno di Prato. Ma sentiamo già dalla premessa di Bruno Corà, che si è "lasciato guidare da criteri antitetici", un involersi implicito del discorso che lascia trasparire l'idea della figura del critico e del curatore come ormai tramontata (questa tesi assomiglia molto alla posizione di Harald Szeemann che è oggi al comando della Biennale di Venezia), e che di conseguenza il suo unico spirito guida al suo lavoro di realizzazione della mostra e del convegno è stato quello di uscire dalle 'vecchie tattiche' portando come esempio di riferimento un quadro di Max Ernst del 1922, dal titolo appunto *Au rendez-vous des amis*. Così ha voluto iniziare una discussione tra artisti che sapesse essere di stimolo per la chiarificazione di quel sottile legame che vi è tra 'identità e opera'. Bruno Corà, rimanendo convinto dell'idea che il ruolo del critico sia rimanere sempre vicino a ciò che fanno e ciò che scrivono pubblicamente gli artisti, introduce il simposio invitando i presenti a pronunciarsi su quella sottile linea che è il 'fare' Arte. La prima dichiarazione forte è quella di Alfredo Pirri che come un buon politico pone il problema in questi termini: 'perché scervellarsi sul cercare una definizione di cosa sia 'Identità e Opera' se poi il sistema dell'Arte fa delle scelte creando gli esclusi e i privilegiati proprio come è successo a me per la mostra *Una scena emergente* nel 1991 in questo stesso museo?' Bernard Rudiger, invece tenta una risposta dal tono ascetico sottoponendo l'artista all'urgenza di creare delle opere che siano vere, dove il termine vero, prendendo spunto anche da un suo articolo apparso sul N° 89 di *Juliet*, assume l'aspetto di un'opera in grado di confrontarsi con un 'territorio' come 'cornice' propria in

cui andarsi a collocare con forza facendo 'cultura'. Ma il vero attacco è quello di Giuseppe Salvatori che, riferendosi alle recenti scomparse sia di Aldo Rossi sia dello scrittore e filosofo Ernst Junger, indica in questi ultimi venti anni, in cui le cose non sono andate per il meglio in ambito artistico, tre avvenimenti che maggiormente lo hanno colpito: il pianto di Vincenzo Agnetti agli Incontri Internazionali d'Arte a Roma, l'intervento di Luciano Fabro che afferma non senza ironia l'ingresso della 'strategia' in Arte con l'adesione al Movimento dell'Arte Povera in una conferenza pubblica nel 1993, e la presenza nel 1996 di Jannis Kounellis al congresso nazionale del P.D.S. Altrettanto interessante è l'intervento di Pierpaolo Calzolari, che mette in luce il paradosso di come in Italia, non essendoci un regime forte esistono invece 'artisti di regime'. A tale proposito trovo illuminante la coincidenza di vedute tra Calzolari (artista Torinese), e la lettura che fa Walter Santagata (critico Torinese) nel capitolo sul 'campo artistico a Torino' (tra conflitti e trasformazioni) del suo libro *Simbolo e merce* (ed Il Mulino 1998), che insistendo appunto sullo strapotere di alcuni artisti dell'Arte Povera nei confronti dei giovani che si trovano spesso senza possibilità espositive e mercato. Ma, tornando al convegno di Prato, naturalmente si intuisce che la tensione è piuttosto alta in quanto nessuno dei presenti tende a sbilanciarsi, e anche lo stesso Luciano Fabro, chiamato in causa dall'intervento di Giuseppe Salvatori a proposito della 'strategia' in Arte, sembra, nel suo breve intervento che mira a distinguere, generazionalmente parlando, il 'saggio' e il 'non saggio', di stare aspettando con ansia la sospensione del simposio per il pranzo, e infatti, chiede alla platea metaforicamente parlando con sarcasmo, chi sarà il primo ad assumersi innocentemente le proprie colpe divenendo il paladino saggio della contemporaneità. Nel panorama della mattinata non posso fare a meno di ricordare tra gli altri interventi quello di Stefano Arienti che, con atteggiamento 'neo-purista', cerca di spostare il colloquio su problemi in ordine alle allocazioni o/e ai collezionismi con cui in genere si è avuto a che fare nel passato più prossimo, per dare al simposio un clima più vicino al salotto tra amici (devo dire con grande stupore che non ho ancora

trovato una rivista o una pubblicazione d'Arte che parli male di Arienti: ma non perdo la speranza). Nel pomeriggio, nonostante i richiami di Bruno Corà a non lasciare che il simposio diventi un cahier de doléances, sia Calzolari che Salvatori riconfermano la loro posizione creando un profondo senso di disagio, peraltro confermato dallo stesso intervento di Salvatori che in conclusione dice: "Rendiamoci conto che noi (rivolto ai presenti in sala) siamo lo stato più avanzato della riflessione artistica in Italia e se qualcuno vuole contraddirmi sono pronto a rispondergli"(questa è proprio una affermazione forte). Ma non basta, dopo l'intervento dai toni Nietzscheiani di Alferdo Pirri, dove un mix di desiderio e suicidio vengono esaltati come l'unico fluido organico e vitale dell'artista, e l'intervento in contrapposizione di B. Rudiger, che vede l'opera d'arte 'pericolosa' e 'necessaria' allo stesso tempo, Giuseppe Salvatori insiste, e notato che l'andamento della discussione stava prendendo un tono mesto, aggiunge che fare l'artista è divenuto senza volerlo un 'mestiere' (magari come ai tempi di Leonardo), dove ognuno nel suo piccolo realizza una mostra in galleria nella sola consapevolezza di sentirsi in colpa per avere rubato uno spazio vitale a qualcun altro. E conclude dicendo: "Abbiamo una borghesia ignorante (che non capisce quello che sta succedendo e che ragiona prevalentemente per stereotipi), la più ignorante d'Europa, ma che vogliamo? E' pur vero che stiamo lì a corteggiarla". Ora, riflettendo su un campo più allargato relativo agli ultimi vent'anni, e dato per assodato che la Transavanguardia è da una parte il riflesso del fare neoespressionista di artisti come Baselitz e Kiefer che negli anni ottanta seguono itinerari di tendenza dando vita al movimento dei Nuovi Selvaggi, e dall'altra, una azione che mirava a riportare all'attenzione del pubblico e dei collezionisti sul valore che avevano avuto agli inizi del secolo le correnti espressioniste tedesche, rimaneva comunque l'Arte Povera, che invece nasce come vero e proprio movimento di guerriglieri dal sapore esclusivamente italiano per combattere contro il sistema dell'arte Americano, senza preoccuparsi minimamente di quelli che potevano essere i presupposti di un Arte italiana. Non è un caso infatti - per seguire le vicende

storiche - che da lì a pochi anni dalla nascita del gruppo Arte Povera nel 1967 alla Galleria La Bertesca di Genova, e sotto l'egida di Germano Celant, la loro produzione prendesse una piega appunto Concettuale in relazione a ciò che succedeva in America. E' un movimento quindi che, nato anche con l'idea di dare continuità all'Informale e agli Spaziali Italiani e con l'intenzione dichiarata di voler lavorare sulla Materia (Povera), ha perso il riferimento di partenza, per assumere un carattere di opposizione allo strapotere del mercato Americano e dei suoi prodotti prevalentemente Concettuali, assumendosi quasi per osmosi un aspetto molto vicino se non simile a quello del nemico dichiarato. Insomma i Poveristi diventano Concettuali, e ritornando alla affermazione di Salvatori in merito alla borghesia italiana andrebbe aggiunto forse, che solo gli ignoranti hanno comprato opere dell'Arte Povera. E qui nasce la tragedia; questa seconda ondata di Neoconcettuali (anni ottanta e novanta) ha completamente fatto dimenticare l'importanza di Lucio Fontana, morto in quegli anni e ricordato solo quando fa comodo come al suo centenario della nascita. Non è un caso, infatti, per tornare al simposio, che nell'intervento di replica, Luciano Fabro fa un accostamento di similitudine (naturalmente solo per stigmatizzare la mancanza di comunicazione tra gli artisti) tra la collezione Boschi (opere e lavori che vanno da dopo la seconda guerra Mondiale agli anni sessanta) e la mostra al P.A.C. sugli Anni 80 (Due o tre cose che so di loro..... a cura di Marco Meneguzzo), confermando implicitamente ciò che aveva appena detto G. Salvatori, e cioè che dalla fine degli anni sessanta a oggi le cose non sono molto cambiate (a mio avviso è molto peggio, soprattutto sul piano delle intenzioni, la Mostra sugli anni '80 piuttosto dell'esposizione della collezione Boschi che, però, ho visto solo in catalogo). E' inutile fare accuse contro uno o l'altro, anche perché da quel poco che si vede nelle gallerie ormai i giovani italiani non si rivolgono più all'Arte Povera e ai loro "Maestri", dimostrando a questo modo che le cose cambiano anche senza bisogno di fare processi storici. Quello che ci si deve domandare (senza essere sgradevoli) è se mai perché Artisti come Mario Merz, (presente solo

nel pomeriggio) o anche Kounellis, chiaramente chiamati in causa, non si siano degnati di tentare di dare una risposta (forse solo in un breve intervento K. sottolinea l'urgenza di far comprendere il "dramma" della situazione presente affinché tutti ne prendano consapevolezza al fine di superarla) a questi interrogativi relativi all'Arte Povera e all'Arte in genere degli ultimi venti anni. Solo Luciano Fabro ha dato una risposta, e sappiamo tutti quanto si sia impegnato e si impegni ancora oggi con la Casa degli Artisti perché le nuove generazioni non venissero bruciate dalla Transavanguardia e dalla nuova critica rampante, ma sappiamo anche che lo hanno lasciato solo e, a parte Hidetoschi Nagasawa e Jole De Sanna, nessuno lo ha aiutato sul piano pratico e divulgativo. Nel frattempo il simposio termina senza nessuna altra particolare presa di posizione. Una cosa andrebbe specificata: oggi la critica (come in questo simposio di Prato), non sapendo da che parte iniziare tende a prendere atto catalogando opere, artisti, metodi di lavoro, strutture logiche di approccio all'arte, movimenti, gruppi e sotto-gruppi, come se l'unico scopo fosse quello di raccogliere in modo enciclopedico il 'tutto'. Ogni qual volta che finisco di leggere dei libri che trattano di Arte giovane (vedi G. Marziani N. Q. C. Arte italiana e tecnologie, L. Beatrice e C. Perrella Nuova Arte Italiana, Lidia Reghini di Pontremoli Primitivi Urbani.), mi accorgo che i discorsi hanno un denominatore comune, che vale per i curatori, e cioè di cercare la narrazione diacronica dei fatti e delle opere dell'Arte evitando di parlare dei riflessi conseguenti alla grande diffusione di opere dell'Arte Povera e della Transavanguardia e del loro strapotere nell'ambito del mercato. L'altra caratteristica comune è che ogni panoramica sull'Arte italiana trova le proprie giustificazioni in una esterofilia (come ha fatto anche G. Celant parlando delle opere dell'Arte Povera paragonandole alle Videoregistrazioni di Andy Warhol), a cui sembrano adattarsi quasi tutte le linee di indirizzo della produzione artistica giovane. Sembra comunque in genere che tutti, sia gli artisti che i critici, stiano a guardare il lavoro dell'altro aspettando una risposta alla propria condizione (vedi G. Salvatori al convegno di Prato), che ormai si trascina da più di venti anni, e che

non trova sfogo se non nella magra consolazione di sapere di essere nati in un momento storico che ci costringe a vivere all'ombra di due grandi mostri: l'Arte Povera americanizzata e la Transavanguardia europeista. Magra consolazione, che fa fermentare acido nello stomaco impedendo di pensare e di usare la nostra intelligenza lucida e leggera che ci permette di fare gravitare verso il basso tutto ciò che è 'pesante' (vedi il 'curatore di gravità' del Grande Vetro di Marcel Duchamp), per lasciare al nostro orizzonte la possibilità di guardare e riguardare l'Arte in piena libertà. Lasciamo alla nostra e alla vostra intelligenza (ancora), sì proprio quella che Lucio Fontana (quello dimenticato) magistralmente attribuiva all'artista e alla sua capacità di rinnovarsi ogni volta, nel saper collocare la materia rispettandone le qualità il compito di ritrovare lo spazio del lavoro. Sappiamo che negli ultimi venti anni si è parlato molto di mente (ma solo indirettamente di intelligenza), soprattutto frammentandone lo studio nel confronto con quella artificiale dei computers, ma sappiamo purtroppo che, dalle differenti posizioni di Daniel C. Dennett (In particolare si veda nella dimensione dell'Atteggiamento intenzionale la sua idea di un contenuto interpretabile entro una sua strategia purtroppo difficilmente discernibile.), come di Donald Davidson (importante il suo concetto di "Monismo Anomalo" che ha aperto alla possibilità di un principio causale che fosse un legame tra gli 'eventi mentali' e gli 'eventi fisici'), e di Jerry Fodor (vedi il suo modo di studiare la mente in senso fisicalista che, escludendo a priori la distinzione tra mente cerca di spiegare gli 'Atteggiamenti proposizionali' della mente), e ancora Antonio R. Damasio (non distinguendo la mente dal corpo indaga l'architettura neurologica del cervello e le sue reazioni rispetto al linguaggio mente entro una visione olistica dell'uomo), come Richard Rorty (che apre alla società 'Post-Filosofica' la proposta di fare Filosofia Edificante nel senso di evitare di mettere le capacità razionali dell'uomo al servizio di criteri astratti o formulati in anticipo sulla realtà.), e infine Gerald Edelman (Definita l'indeterminatezza fisica di ciascun cervello umano nel suo libro Neural

Darwinism del 1987, ha applicato la teoria evuzionista al processo cognitivo del cervello), non si sia, in fondo, riusciti ad arrivare ad una visione esauriente e chiara dell'argomento 'intelligenza', la quale, come l'Arte rimane ancora una caratteristica e una peculiarità dell'essere uomo. L'intelligenza che comprende la capacità di pensiero dell'uomo sa guardare alla tecnica alla scienza, alla religione, al linguaggio in tutte le sue forme, alla filosofia, come parte di una complessità per darci la possibilità di vedere "il più semplice possibile" e riuscire a "sopportare lo spazio" (vedi Tiracorrendo, anno 1 N° 1 "A proposito dei Lorenzetti" a cura dello Spazio di via Lazzaro Palazzi). La 'generosità', la 'volontà', la 'forza', il 'desiderio', il 'tempo', la 'luce', l'archetipo', la 'materia', l'idea', non sono niente senza l'intelligenza, come l'intelligenza non può niente se lasciata a se stessa. "L'Arte è una delle manifestazioni dell'intelligenza, nessuno può definirne i segni - i limiti, le ragioni, le necessità. I buchi: nessuna rivoluzione solo l'intelligenza di fare dell'Arte". Questo è quello che afferma Lucio Fontana in Perché sono spaziale del 1952 aprendo in questo modo all'era della televisione e della conquista dello spazio. Fontana, naturalmente ha una visione ancora legata entro una individualità dell'Atto artistico e gestuale soprattutto quando dice di come deve essere lo scultore, di cosa è la pittura e che cosa ci ha dato e deve fare l'architetto, ma la sua intuizione sull'intelligenza (vedi, infatti, che il seminario su "I meccanismi cerebrali nel comportamento" al California Institute of Technology del 1948, è considerato il momento ufficiale di inizio dello studio dei processi cognitivi umani in rapporto a quelli del computer), ci dà un respiro, semplice e, liberatorio. L'Arte del ventesimo secolo si può riassumere sinteticamente in un percorso in cui l'intelligenza, che è sempre stata costretta al servizio o dell'idea, o del linguaggio, o dell'immagine, o della non forma del mercato, improvvisamente esiga la sua libertà, la sua possibilità di mostrarsi nella sua semplicità a fianco dell'Arte. Molti biologi (vedi Ernst Mayr il modello biologico Mc Graw Hill Ed. 1998) ci pongono di fronte alla necessità di assumere un'etica-guida (che sicuramente non va bene per l'Arte), per affrontare i nuovi problemi della

'globalizzazione' e del rapporto con la natura (intesa in senso artistico come presa di consapevolezza delle profonde diversità che ci caratterizzano), chiamando in causa l'educazione, la famiglia, la scuola, la politica e, perché no, anche l'arte (in questa linea credo si possa vedere il Movimento dei Post-Human e le affermazioni di J. Deitch - il creatore - che, guardando al grande esempio di Andy Warhol come uomo e artista pienamente libero ma presente alle istanze sociali emergenti, ne sottolinea l'importanza per quelli che saranno in formazione i nuovi costumi sociali e i nuovi linguaggi). Ma così facendo ancora una volta l'intelligenza dell'uomo e dell'artista si vedrà costretta entro spazi limitati o modelli prestabiliti. Ovviamente non si sta parlando solo di intelligenza pratica del fare Arte, o artificiale e cibernetica, ma anche di quella genetica, di quella del pensiero (d'Arte), e quindi delle cose animate e inanimate. L'intelligenza delle cose, dell'uomo, del mondo, dell'arte, esiste e si tratta (forse) solo di trovare un accordo tra le varie parti che la caratterizzano al fine di farne brillare il suo valore fuori da ogni tipo di strumentalizzazione di tendenza. L'intelligenza potrebbe essere paragonata, nella mia più profonda ignoranza della fisica, al principio di indeterminazione di Heisenberg che avendo individuato una energia essenziale nel rapporto tra elettroni e fotoni arrivò anche alla conclusione che vi è sicuramente una relazione tra energia e massa, ma che questa energia è comunque impossibile da determinare o calcolare (infatti, in Arte si pone l'interrogativo del se esiste un 'metodo' determinabile). Ora, dato che l'arte non è un fatto solo individuale, essa si pone in relazione con le intelligenze e i pensieri possibili, e più c'è intelligenza più l'arte si sposta, ma è impossibile determinarne gli spostamenti e le reali progressioni. Naturalmente credo che quando Fontana parla di intelligenza lo faccia soprattutto in relazione alla capacità dell'artista di rendere le cose semplici, essenziali come nei suoi lavori Tagli, Buchi, Graffiti, Attese, La fine di Dio, che sono indubbiamente dei lavori che aprono verso l'infinito. L'intelligenza apre possibilità di pensiero dell'Arte (vedi il Meccanismo del pensiero di Giorgio De Chirico). Ora però è arrivato il momento di parlare del

lavoro che ho presentato alla mostra Arte dove a partire dal ventiquattro Luglio 1999 a Fosdinovo in provincia di Massa Carrara, anche se la mia intelligenza pratica me lo sconsiglia suggerendomi che forse è meglio astenersene proprio come hanno fatto gli artisti presenti al convegno di Prato. Ma ci provo; il lavoro è una enorme mosca lunga un metro e mezzo piena di colore e realizzata con materiali che vanno dalla ciniglia al poliuretano espanso, al colore a olio, plastiche varie, lamiera zincata e con due antenne che sono costituite da due vasetti di gerani rossi. Ho preso volutamente materiali che in genere vengono utilizzati per evitare la presenza delle mosche, o la formazione delle larve nelle abitazioni. La mosca è stata collocata su una parete del castello Malaspina di Fosdinovo naturalmente con la testa rivolta verso il basso in modo che il sangue affluisca al cervello. L'idea iniziale è nata a seguito della prima visita al paese di Fosdinovo in cui ho avuto l'occasione di conoscere un giovane artista di nome Remo (che partecipa alla mostra), il quale mi ha parlato di alcuni suoi lavori fatti con il cioccolato che avevano avuto la fortuna di diventare alimento per un numero considerevole di larve di mosca. Finalmente un'opera viva, pensai fra di me, proprio come il Crocefisso del Maestro Guglielmo che avevo visto poco prima a Sarzana sulla strada per Fosdinovo. Questi fatti associati poi ad una leggenda di un fantasma che si suppone sia presente nell'ala non abitata del castello di Fosdinovo mi ha fatto maturare l'idea di una mosca gigante. Va aggiunto, però, che in quel momento stavo studiando la geometria delle piante delle chiese di Bernardo Vittone e in particolare la chiesa di Santa Chiara a Bra in relazione con quella di Sant'Ivo alla Sapienza di Francesco Borromini e la Santissima Sindone di Guarini a Torino. Più le studiavo e più vi vedevo dei coleotteri strani o degli insetti ricostruiti in laboratorio. Non voglio annoiarVi, anche perché non stiamo facendo terapia di gruppo, ma questo mi sembra importante soprattutto per comprendere la mia profonda noia verso dei modi concettuali, neo-oggettuali, o minimali di progettare Arte che vanno oggi per la maggiore. Difficile, naturalmente, non pensare a dove normalmente va a posarsi una mosca, ma vi assicuro che non è mia intenzione fare in modo che si pensi male del luogo, o

offendere anche solo involontariamente la persona di qualcuno. Credo inoltre che la scultura da me realizzata per questa occasione risenta a pieno di un clima di revival anni '50 (che lo si può ritrovare oggi, nel cinema come nella letteratura, e nel modo di vestirsi) per il suo prevalere di un affastellamento di materiali differenti che mettono in moto un senso banale di 'barbarico' e 'barocco' allo stesso tempo. Ho fatto un lavoro da vero artista bricolone (da brico-center) come spesso se ne vedono, ma ho voluto soprattutto divertirmi. Il mio pensiero e la mia esperienza non mi permettono ancora di fare delle sculture così esatte da essere parte delle intelligenze dell'Arte. Lascio a voi, alla vostra intelligenza, dopo averla immaginata e spero vista realizzata e montata sulle pareti del castello, la libertà di pensare e fare le vostre associazioni con l'arte, la biologia, la natura l'uomo, la filosofia, la letteratura, il cinema e quant'altro vi possa saltare in testa. Non credo, e concludo, che il mio lavoro sia qualcosa di innovativo o di rivoluzionario, anche perché è il primo lavoro pubblico che espongo dopo nove anni, e soprattutto non credo alle rivoluzioni, ma per adesso rimango convinto che la riflessione di Lucio Fontana per cui è solo l'intelligenza di fare dell'Arte e nient'altro ciò che definisce i segni di quello che ogni volta diciamo lavoro, rimanga in fondo, proprio un buon inizio. Tutto ciò, a mio avviso, ci permette di vedere con maggiore chiarezza gli errori del passato e di affrontare i problemi con una certa correttezza 'etica', anche se non c'è un 'Arte 'intelligente' e una 'non intelligente'. Ora, tornando a ciò che affermavo all'inizio del mio discorso a proposito del lavoro *La lune s'allume sur l'onde qui ronde à bas le jour* di Luciano Fabro, io credo che la potente vitalità e vivibilità di questa scultura stia soprattutto nella qualità sottile della luce, che nella sua artificialità ricorda la brillante pittura della *Lampada ad arco* di Giacomo Balla, come la luce spenta dei Rayogrammi, e nella tattile e visiva qualità della materia, che invece si avvicina alle *Cere* di Medardo Rosso e alle *Nature* di Lucio Fontana. Lo stesso titolo dell'opera, ovviamente, ci porta a riconsiderare la notte, tanto cara a molta letteratura di questo secolo, che in relazione al giorno va qui intesa non come eclisse di senso ma come giusto equilibrio che lascia

all'immaginazione il solo compito di semplificare la visione evitando inutili sforzi alla ricerca di contenuto, dando all'opera uno spessore, una solida consistenza spaziale e soprattutto la certezza tangibile che il lavoro di Luciano Fabro sia veramente in linea con quello svolto fino a trent'anni fa da Lucio Fontana. Sicuramente questa è l'opera più bella e interessante che io abbia potuto vedere in tutto il 1998. Così come l'idea di cercare uno sguardo che tutto abbraccia espressa da Marco Bagnoli in sede di convegno a Prato mi è sembrata una idea giusta per fare uscire l'Arte dall'essere 'scimmia o ancella delle ideologie'. E in futuro vedremo se questa teoria dell'Arte legata all'intelligenza si potrà riprendere e approfondire magari confrontandola con la classica concezione della coscienza. Per adesso, rimane solo come una piccola réclame di un buono sconto per un prodotto di pulizia della casa sul retro di uno scontrino fiscale del supermercato GS ai laghi di Gallarate: insomma un qualcosa che distrattamente si può anche fare a meno di considerare.

Matteo Donati

