

Dalla spinta spaziale "oltre la parete" a un nuovo azzeramento, agli sviluppi del segno in pittura e in scultura, all'arte programmata e cinetica, all'azione sul comportamento.

Al futurismo, prima avanguardia italiana che influì dagli inizi del secolo su altre tendenze in Europa e in America, guardano con nuovo interesse molti artisti del secondo dopoguerra: non tanto per il mito della macchina o per l'esaltazione di velocità meccanica, ma per lo sviluppo dell'ambientazione, per certo vitalismo, per libertà polimateriche - e in questo riscoprono Boccioni - o per il senso del "continuo" che rende provvisorio ogni margine, per uno sperimentalismo più "programmato", rivalutando così Balla. Col manifesto della scultura, già nel '12 Boccioni apre la via allo sviluppo polimaterico: per il concetto di ambientazione dalle linee-forze del dinamismo universale simultaneo porterà all'environment, mentre per il vitalismo inteso come spinta espressiva, primaria, apre verso certa poetica del segno-gesto. Balla, più metodico nelle sue analisi sperimentali, è guardato con nuovo interesse anche per il colore e i ritmi modulati con cui avvia ~~la~~ la tendenza di "Continuità", che sarà sviluppata da un gruppo di artisti attorno agli anni sessanta: per i suoi Complessi plastici, oggetti in movimento costruiti nel '15, l'anno del manifesto sulla Ricostruzione futurista dell'universo, firmato anche da Depero, suscita interesse tra i cinetici, oltre che fra i sostenitori di un'arte programmata. Si può anche affermare che Boccioni è ripreso in modo nuovo da artisti che operano a Milano, da Lucio Fontana e dalla sua cerchia, Balla, da artisti che vivono a Roma, dal gruppo di ~~XXXXXX~~ "Forma 1", soprattutto da Dorazio.

Sullo sviluppo di certe tendenze degli anni sessanta incide anche l'altra avanguardia italiana di valore internazionale, la pittura metafisica, specialmente di De Chirico: non per i motivi di manichini, di maschere, o ^{"Aggregati"} ~~aggregati~~ onirici, ma per il senso ironico, per una implicita inclinazione allo spettacolo - da qui, lo sviluppo di altra, diversa, ambientazione - e anche per certo cromatismo esaltato in accordi speculari o per una sospesa spazialità atemporale.

Lucio Fontana, a cui si è voluto rendere omaggio facendo aprire questa mostra con un suo Ambiente spaziale, stabilisce, fin dal ritorno dall'Argentina a Milano nel '47, una nuova mediazione tra l'avanguardia futurista dei primi anni del secolo e le ricerche sperimentali di artisti degli anni cinquanta e sessanta, aperte ormai ad altri incontri internazionali d'Europa e d'America. Per la sua tendenza a superare le due dimensioni del quadro, crea ambienti, influenzando dal '49 sugli sviluppi dell'environment e dell'azione sul comportamento; buca o taglia la superficie con segno-gesto vitalistico, facendo sorgere altre poetiche del gesto e del segno; per l'uso dell'acromo e per l'elementarità dei mezzi, quasi a ricominciare tutto dall'inizio, ^{avvia} ~~porta~~ a un azzeramento che segna una svolta nelle nuove ricerche, ^{anche} verso l'arte povera e il concettuale: non a caso chiama le sue opere concetti spaziali. Il suo primo Ambiente, alla galleria del Naviglio, è del '49: dei primi futuristi c'è solo la spinta a superare le due dimensioni, ma il risultato è un nuovo effetto suggestivo di forme sospese in luci scure, di Wood, che avvolgono il visitatore in un'atmosfera liquescente, con stupore onirico; l'altro ambiente spaziale, l'Arabesco fluorescente alla Triennale di Milano del '51, nasce da una linea spaziale rievocante, come afferma lo stesso Fontana, "la scia lasciata da una torcia vibrata nell'aria", fermando così un suo segno-gesto vitalistico in un groviglio luminoso, nel modello da lui costruito. Dopo l'Ambiente spaziale "Fonti d'energia", allestito a Torino per la mostra "Italia 61", più strutturale con linee di luce tese, a vari piani, ma in cui la geometria e la struttura non annullano il colore emotivo, l'indefinito e quindi il diverso groviglio, l'Ambiente spaziale, ricostruito in questa mostra, risale alla rassegna di Foligno, nel '67, ma da un'idea del '49: ci riporta più direttamente al valore irrazionale di origine magica, della luce scura, e quindi del negativo, del vuoto, del nero, attraverso spazi che diventano indeterminati, con segni di luci in fughe astrali, allusive: concreta ambientazione dei vari Concetti; ^{anche} ~~proprio~~ per questo ambiente ^{Fontana} ~~Fontana~~ si preoccupò anche di un problema di comportamento: il visitatore alla fine si trova costretto a cercare una uscita per altre fughe spaziali.

3

Ma se gli ambienti possono ricollegarsi più apertamente al manifesto tecnico dello spazialismo, da lui scritto in occasione del Primo congresso internazionale delle proporzioni alla IX Triennale di Milano nel '51, altre opere rendono più vario e complesso il suo linguaggio, anche se il risultato è sempre la sintesi elementare. Il segno-gesto dell'atto di perforare o tagliare la superficie si carica di vitalismo e presuppone una lunga attività di scultore; eppure, questi suoi Concetti spaziali, mentre vogliono rompere la superficie, alla fine la esaltano, e ne esaltano anche le pause, il silenzio. Usa lustrini, frammenti di pietre vetrose da applicare sulle superfici, con effetto materico nuovo, in contrappunto con le perforazioni; usa anche tele acrome, per rendere il segno-gesto più elementare ed assoluto, perfora con forza gestuale le Nature, masse sferoidali in gres, altri concetti che portano la scultura a effetti primordiali di sconosciuti pianeti: ma questa sua resa concettuale poggia sempre su una prestigiosa abilità, sui rapporti di analogie musicali ^{tra} segno e spazio, sul dominio dei mezzi espressivi. La perfezione della fattura è il presupposto di ogni Concetto spaziale, anche se Lucio Fontana ha percorso, o comunque è stato tra i primi - nella cultura non soltanto ~~italiana~~ ^{italiana} ma ^tinternazionale - a sentire la necessità di ricominciare tutto dagli inizi.

Piero Manzoni sviluppò questa sua proposta e portò il concettuale oltre la perfetta fattura: risentì, in questo, anche di altri ¹⁵ ~~artisti~~ internazionali, tra cui Ives Klein, di cui era amico. Ma l'uso dell'acromo o di materiali che un tempo non si sarebbero mai adoperati per un quadro, come polistirolo espanso, su tela, acromo o con vernice fosforescente, lana di vetro, batuffoli di ovatta, ovatta imbevuta, o la divisione in riquadri appena percettibili di gesso su tela, e l'arricciamento in pieghe orizzontali ^t ma varie della tela stessa, deriva dal clima creato da Fontana, che sembrava riproporre il lontano manifesto boccioniano della scultura sulla possibilità di usare qualsiasi materiale per altre espressioni. E' anche vero che, per nuovi incontri internazionali, si riscopre^o Schwitters, Picabia, Duchamp e altri artisti, vicini e remoti, che vanno oltre i limiti del dipinto. ^{(Su questa via} ~~Ma~~ Manzoni giunge alle linee lunghe, decine di metri, da non vedere, perché arrotolate e chiuse in scatola - puro "noncetto" - e a

precorrere, sviluppando premesse gestuali come impronte, o mater~~ie~~^{ie}, del suo corpo fisico, la body-art. E' il superamento dello spazialismo visivo, con un nuovo legame a certe proposte dadaiste, ormai riprese in Europa e in America. Pietro Manzoni contribuisce così all'azzeramento, che mette ancora in crisi la perfetta esecuzione dell'opera: l'opera può anche essere non visibile, pur restando, di lui, molte opere da essere viste, eseguite con materiali insoliti, poveri, e con elementarità di linguaggio.

E' questa elementarità, più che un vero e proprio azzeramento, la tendenza che si sviluppa dopo Fontana e oltre: c'era stata già fin dalle prime avanguardie europee, ma tra i nuovi artisti italiani ora diventa l'inizio di altro corso: alcuni vanno decisamente oltre la superficie, verso il quadro-oggetto, altri ^{verso} ~~preseleziono~~ ^{minimaliste} certe tendenze, altri sviluppano il segno-gesto o il puro segno, altri creano ambienti in movimento o comunque tali da coinvolgere e provocare, nel comportamento, il visitatore, altri infine tendono al metodo programmato per nuovi risultati in rapporto con la tecnologia; e chi poi intende approfondire in altri modi le possibilità puramente pittoriche, nel valore dei rapporti spazio-colore-luce, porta la pittura a una essenzialità elementare.

Nel '59 esce a Milano il primo numero di "Azimuth", a cura di Enrico Castellani e Piero Manzoni, aperto, nel clima spaziale di Fontana, a cui si rende apertamente omaggio, ai ^{em} ~~problemi~~ ^{ic} di comunazione e consumo nell'arte di oggi, dell'automatismo, di un superamento "oltre la pittura": con riproduzioni, tra altri, di opere di Fontana, Rauschenberg, Yves Klein, Schwitters, Castellani, Rotella, Arnaldo e Giò Pomodoro, ^{Bonafiumi} Mack, Tinguely, Dorazio, Manzoni, del Gruppo Zero, di Picabia: in una ^Y atmosfera culturale senza confini. Dal '55 al '59, esce anche a Milano "Il Gesto", fondato da Baj, Sergio Dangelo, Jaguer, "rassegna internazionale delle forme libere" a cura del "Movimento Arte Nucleare", che per tanti aspetti è vicino agli spaziali ma con un primitivismo più ironico per la presenza di Baj, i cui "ultracorpi" usa anche in un quadro del '58 composto assieme a Piero Manzoni, Achrome - Ultracorpi, (mentre Dangelo, stimo-

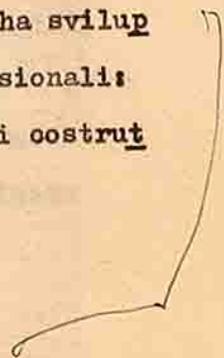
che più
ma: prima d

lato agli inizi dal segno di Tobey e poi di Gorki, sviluppa sottilmente una pittura segnica, intimista); il gesto vitalistico è esaltato ^{invece} nei grovigli spaziali, vicini al clima fontaniano, di Roberto Crippa. La mostra "Continuità", a Roma, a Milano e in giro anche all'estero, accoglie nel '61-62, artisti afigurati di varie provenienze, accomunati dalla esigenza di andare "oltre i margini": già proposta da Balla fin dalla serie delle Compenetrazioni del '12, ora trova altri sviluppi mediante il segno o il colore nei rapporti con gli spazi, per cui la composizione non ha più un centro ma diventa "un taglio d'in finito",

□ A Roma Francesco Lo Savio; attorno al '60, isolandosi - pochi anni prima dell'improvvisa fine - in una ricerca di azzeramento verso il minimal, usa per le sue superfici modulate nello spazio il metallo sempre in nero opaco, uniforme nella sua purezza: la dimensione e il volgere della superficie, che assorbe e muove appena la luce, emanano una racchiusa, originaria energia, di cui già parlava Malevi^v per le sue opere suprematiste: in Lo Savio il rigore verso la pura, castigata elementarità non esclude, anzi accentua l'inventiva fantastica, ridotta all'essenziale senza alcuna aggettivazione. ~~Negli~~ sviluppi del segno, alla fine degli anni cinquanta, oltre Tobey e la cosiddetta "Scuola del Pacifico", l'automatismo surrealista, la scrittura giapponese e le variazioni del segno-gesto nell'action painting americana, o il segno che non annulla l'immagine fantastica, di Gorky, e oltre certi stimoli della preistoria rupestre, sentiti per esempio da Capogrossi a Roma, si delineano linguaggi di origine segnica diversi o addirittura quasi in contrasto nei risultati concreti. Umberto Milani già ^{alcuni} anni prima del '60, presenta superfici con segni scabri, ^{nudi} in cui l'elementarità acquista valore dai ritmi tra segni e spazi: più tardi Milani perde questa nudità del segno per effetto di corrosione espressiva, ma è stato tra i primi ad avviare lo sviluppo del segno anche in scultura.

□ Negli

Certamente Pietro Consagra è lo scultore italiano che più di altri ha sviluppato con originale coerenza il segno in nuove forme plastiche, bidimensionali: dopo il periodo delle sculture strutturali, risolte in elementi lineari costrut



tivi (Omaggio a Boccioni, del '49, è un esempio limpido), Consagra, sviluppando la serie dei Colloqui, riduce sempre più la forma alla superficie, dove i legni al vivo e le ustioni si combinano con elementi segnici o con ferri o acciai, in funzione semantica; poi riduce la superficie alla lamina sempre più sottile, dove i segni vivono in richiami di spazi, fino ad esaltarsi negli ampi colori monocromi. Questa ricerca tenace, eliminando la terza dimensione - per togliere idealmente alla scultura il mito del potere totemico o comunque statuario - si carica di astratto furore espressivo, plastico per la decisa definizione, sempre controllata con rigore: l'elementarità di questo suo linguaggio aspro, con rare tenerezze, finisce col ricollegarsi a origini perdute, (pur vivendo a Roma, Consagra è di origine siciliana, quasi un antico siculo-fenicio, proiettato verso il futuro) a un sensò primario che ^(tende a rinnovarsi) nella costruzione avvenirista della "Città frontale", invenzione architettonica e plastica di origine semantica. Consagra così giunge sempre a una chiarezza di ritmi astratti, nitidi, nella necessità di partecipare anche moralmente all'espressione, con intransigenza e con una segreta ossessione di origine ~~ancestrale~~ ^{ancestrale}

'57

Mentre il segno di Emilio Scanavino, a Genova, fin dal '53 e poi negli anni sessanta, rivela la spinta dell'automatismo surrealista e dell'espressionismo astratto, un segno corsivo, che con frenesia richiama i grovigli interiori eliminando ogni suggestione coloristica per i valori dei grigi, dei neri, dei bianchi allucinati, Tancredi a Venezia, nell'ambiente di Peggy Guggenheim dove può vedere opere e incontrare artisti delle avanguardie europee e americane, diversamente da altri che hanno dato spesso al segno valore di liberazione più o meno esistenziale o di strappo violento, ha reso il segno cromaticamente attivo, con gioia (e in questo è vicino a Fontana, anche se le sue ascendenze sono altre, da Klee a Tobey, e anche a Max ~~Ernst~~ ^{Eensl} per altre ricerche non segniche) in spazi dove il contrappunto crea movimenti che vanno oltre i margini, modulandosi nei richiami dei vari segni a gruppi, con larghezza: tanto da permettere la possibilità di immagini da guardare nell'insieme con distacco sereno. Pochi artisti hanno avuto tanta fiducia nella vita e l'hanno esaltata

nelle opere con tanto stupore innocente e gioioso come Tancredi: per questo, quando si scontrò con il vero ostacolo - la vita difficile, amara, che l'avrebbe portato al compromesso - preferì spezzarsi. Il suo segno-colore, come appare nella serie dei dipinti Venezia, qui esposti, a un certo momento, per il valore della luce, perde i limiti del tocco, diventa anche linea, rete, traspone in spazialità astratte la vita, l'emozione lagunare o di viaggi fantastici: c'è dunque, nel suo linguaggio, l'assimilazione di una cultura internazionale, superata in una voce dal timbro singolarmente poetico, che si ricollega in modo nuovo ai mosaici romanici di San Marco, nella tendenza ancora alla sintesi elementare, di esperienze sovrapposte nel tempo. Nel corso degli anni sessanta, quando si trasferisce a Milano, porta il segno, con senso visionario, ~~verso~~^{verso} cadute spaziali (con piccole, allucinanti figure), quasi preannuncio della sua fine, ma compone anche vasti collages dove il colore acquista finezze e aoredini esaltanti.

Arnaldo Pomodoro ha sentito fin dagli inizi il valore del segno in scultura, con cui risaliva agli esempi pittorici e grafici di Klee, Wols, Gorky: ma nello sviluppo del suo linguaggio plastico il segno non sempre è stato l'elemento determinante, dapprima per una concretezza materica - piombi fusi, sbalzati, modellati, fusioni in negativo della materia stessa, cementi spesso lasciati naturali o mescolati con piombaggine o con ossido di ferro o calce, fino a giungere al Muro (1957), dove il segno rompe linee in quasi sbarre imprecise - a vari piani, spezzate, ma in un "continuo" oltre i margini, poi in volumi - cubi, sfere, colonne con squarci di segni che non annullano la terza dimensione ma la caricano di tensione esistenziale - tanto più che il susseguirsi dei segni incisivi, quasi con analogie di musiche elettroniche, diventa fitto, ossessivo: a un certo momento le strutture geometriche sono più nude, perdono ogni senso di rottura in fermento, con ripresa di forme strutturali, dove il segno stesso, quando c'è, risulta più nitido, in funzione costruttiva. Anche la Colonna, per rendere l'inquietudine del provvisorio, della instabilità, non si affida più alla corrosione segnica, ma viene tagliata in diagonale, con

effetto di slittamento. ^{es} Questa ricerca però ^{non} diventa esclusiva, risponde a un nuovo bisogno di chiarezza, nei rapporti con l'architettura: la Colonna a grandi fogli, le sfere, o i Rotanti in piazzali di varie città, il fantastico Progetto per il Cimitero di Urbino, sono esempi indicativi di una trasposizione del puro segno in ^{Forme} ~~forme~~ strutturali mosse, con un legame, in modo nuovo, non oggettivo, a Boccioni e a certe avanguardie storiche.

Anche Giò Pomodoro in un primo tempo sviluppa il segno in scultura, ma con una corposità plastica più evidente: già nel '58, attraverso certo vitalismo gestuale, è passato dal segno alla scultura come "presenza continua" (di cui nel primo numero di "Azimuth" è riprodotto un esempio). Prima di essere fusa in bronzo o in altri materiali plastici, questo tipo di scultura è ottenuta da una superficie - gomma, lastex, poliesteri, stoffa - ~~da~~ superficie ~~continua~~ ^{che} è deformata mediante oggetti, cuciture, ma soprattutto con tiranti, fatta muovere dall'artista, nella dimensione scelta, in un continuo colloquio con la materia e con le sue possibilità espressive. Mentre la tensione richiama l'atto gestuale, il segno risulta sommerso nei passaggi dei piani: ma esiste, raro, diventando protuberanza dall'interno, come contrappunto al volgersi dei piani stessi che evocano il senso di continuità. L'effetto è di una scultura (perché tutto poi è risolto nella fusione), che diventa apparizione di una sostanza che vorrebbe sfuggire, ambigua, sensuale anche, di origine surrealista, come in Fluidità contrapposta, Coesistenza, Dilatazione di presenza, idea di superficie che si muove in passaggi ambigui di luce-ombra e non si conclude. Con queste opere Giò Pomodoro contribuisce agli sviluppi di certa pittura-oggetto, con tensioni di superfici modulate, anche se resta sempre scultore. Ma nel corso degli anni sessanta è attratto dalla pietra ^{da} ~~da~~ scolpire: attua queste sue Presenze continue in marmo nero del Belgio, abbandonando sempre più il segno per la costruzione plastica di elementi solari, alle origini, lavorando direttamente presso le cave di marmo: da qui, nel corso degli anni sessanta, anche per la partecipazione alla vita sociale, sviluppa ambientazioni in cui la scultura è intimamente connessa all'idea di struttura architettonica, ma in funzione della

collettività: i bozzetti - di opere già realizzate - per Piano d'uso collettivo: a Gramsci, Ales 1977, e Luogo di misure, in pietra di Trani (1977-78) rivelano uno scultore nuovo che mentre integra architettura e scultura, sviluppa forme astratte commisurate all'uomo sociale.

Dal clima spaziale stimolato da Fontana derivano invece le Superfici monocrome di Enrico Castellani, che rivelano un valore anche segnico: ma qui il segno nasce dallo sviluppo tridimensionale della tela, ottenuto con chiodi retrostanti il telaio, che imprimono alla superficie introflessioni e aggetti: questi aggetti, variati con zone positive di luce e negative di ombre nelle modulazioni ^{spaziali} ~~spaziali~~, creano nuovi segni ritmici, con rigore di prospettive o di allineamenti elementari, tanto da far sembrare il quadro-oggetto un prototipo tecnologico: ma l'imprecisione, dovuta all'intervento manuale dell'artista, ravviva la voluta freddezza strutturale.

Lo sviluppo del quadro-oggetto di Agostino Bonalumi è diverso, supera già dagli inizi il segno e con gli anni matura in modo vario nelle ricerche, che approfondiscono i rapporti delle superfici, le quali volgono con dinamica modulandosi in ritmi spaziali verso l'ambientazione: altra conseguenza da lontane premesse futuriste e, più vicino, ancora dalla spinta di Fontana. Anche se le singole opere sono ~~monocrome~~ monocrome, ma in colori acutamente esaltati, il quadro-oggetto di Bonalumi non tende a restare isolato: ne richiama implicitamente altri di colore diverso e cerca una spazialità attiva oltre i limiti: questo artista ha creato infatti veri e propri ambienti e più recentemente ha spezzato le modulazioni con innesti di altre superfici e altri spazi virtuali, per cui pittura, scultura, architettura si integrano.

Mentre Giuseppe Capogrossi continua a comporre ormai da tempo le Superfici dove il segno distaccato è severa invenzione fantastica di ideogrammi con ritmi che assonanze di modulati colori in ^{contreppunto} ~~contappunto~~ nel senso del continuo oltre i margini, e Alberto Burri, con partecipazione primaria, ottiene risultati di espressività materica con sacchi, rossi improvvisi, catrami, ustioni, strappi e altri segni in segreti ritmi compositivi, non escludendo effetti di origine tonale anche se tutto si risolve in superficie, nell'ambiente romano degli anni

low ha trabato tonale
di superfici strutturali

10
- manca la ripetizione di "con ribaltamenti"

sessanta, provenienti dal gruppo di "Forma 1", Dorazio, Perilli, Sanfilippo, Carla Accardi sviluppano in modi diversi una pittura semantica. Achille Perilli, da un segno sulle superfici bianche ancora inteso come viaggio all'interno, che ha origini nell'automatismo surrealista, dopo un periodo in cui zone cromatiche limpide si alternano ad altre con segni allusivi, giunge a una pittura dai colori timbrici di sottili modulazioni, con ribaltamenti di superfici strutturali: una pittura il cui nitore di invenzione fantastica è sempre sorretto da rigore non oggettivo.

Piero Dorazio va oltre il segno: lo usa anche in tocchi di colore, ma fin dagli anni attorno al sessanta la sua pittura tende alle Superfici, in cui i lontani stimoli delle Compenetrazioni isidescenti di Balla trovano altri sviluppi, anche per le aperture internazionali del pittore. Nelle mostre di "Continuità" queste Superfici si rivelavano già tra le più singolari composizioni dell'arte di oggi; il continuo diventa tensione di trame sottili, in cui il colore, pur vibrando, va oltre la semplice ^{re} vibrazione ottica, già perseguita dai neoimpressionisti. La superficie - anche se si tratta di fili coloristici che quasi si sovrappongono e si compongono percettivamente, dando l'illusione segnica di origine pittorica - diventa veramente "presenza", in cui la vita è come racchiusa nella felicità coloristica e ci riporta alle relazioni ~~non~~ non di oggetti ma dell'infinito. Dorazio a un certo momento allarga queste trame, il filo diventa ampia striscia, in incontri diagonali dove il colore assume risonanze nette dai rapporti sempre modulati; dopo un periodo in cui questa prima trama si spezza, ricomponendosi in larghe strutture non più geometriche ma esistenziali nei richiami delle assonanze e degli scontri coloristici in superficie, e dopo altre variazioni ritmiche, in questi ultimi anni Dorazio ha inventato altre trame fantastiche formate da linee pittoriche che si interrompono, si inseguono a intervalli, in un nuovo rapporto tra spazio, superficie, ^{le} segno coloristico lineare: i risultati sono ancora ~~coloristici~~ ^{di} limpida, coerente pittura di valore poetico.

Negli anni sessanta, a Milano, Mario Negro¹ già da tempo aveva sviluppato

il segno pittorico per accentuare il senso dinamico di elementi a strisce da linee-forze di origine boccioniana: una concezione già singolare, che negli anni seguenti si sviluppa mediante la ricerca dell'elementare assoluto con segni-linee in rapporti obliqui ma segretamente proporzionali: la superficie - e si potrebbe meglio dire il muro, perché Nigro usa con coerenza anche il muro - si allarga in ~~un~~ altro taglio d'infinito, che nasconde però il "numero d'oro", il mistero della misura dell'universo.

In un primo tempo, nell'ambiente di Roma dove si stabilisce nel '55, Gastone Novelli tende al segno-gesto con effetti materici: ma ~~per~~ ^{dopo qualche anno} superando l'occasione gestuale, il vero motivo delle sue immagini non figurative diventa l'irrazionalità di un continuo divenire dell'esistenza. In questo viaggiare verso l'interno, con altre spinte dell'automatismo surrealista, per rendere l'assurdo di scontri e di incontri con improvvise sospensioni di meraviglia, e quindi con l'aiuto di frasi scritte per nuovi effetti di poesia visiva - dove segno e parola, colore, materia e risonanza della parola si compenetrano in un'attiva convivenza, Novelli si ritrova in labirinti favolosi, in richiami di meandri colorati, che possono continuare all'infinito: partecipa anche lui infatti alla mostra di "Continuità". Nella nitore dei colori e dei ^{Segni:} ~~disegni~~, l'ambiguità di esterno-interno, di viaggio ^{interiore} ~~interiore~~ e fuga verso la luce, si carica di tensioni ^{he,} psichica, diventa motivo di fantasia inquietante ma limpida, resa con lucido estro, che rivela nuovi legami con ascendenze mittel-europee (Novelli nacque nel 1925 a Vienna). Le ^{opere} ~~opere~~ del '68, esposte alla Biennale di Venezia - ma nessuno le vide allora nella sala da lui chiusa al pubblico nel clima di contestazione pochi mesi prima che ^{la sua vita} ~~lui~~ si spegnesse - sono il suo ultimo grido poetico: la protesta contro la guerra ingiusta si concreta in segni pittorici esaltanti, pur essendo in grigio con note in ~~rosso~~ rosso e in pochi altri colori, e con scritte sulle superfici dei dipinti, che ancora una volta diventano "presenze" totali, in cui ^{l'}elementarità, l'assoluto, assume analogie musicali dai timbri netti: un pittore-poeta che col passare degli anni appare sempre più attuale.

Ma attorno al sessanta prende concretezza in Italia anche un'altra ricerca, opposta a ogni resa lirica: la tendenza verso un'arte programmata, che può essere anche cinetica e di gruppo. Le origini più lontane risalgono alle premesse futuriste e costruttiviste, a certi sviluppi dadaisti, dalle Compenetrazioni iridescenti e dal Plastico mobile di Balla, a Tatlin, Rodčenko, El Lissitzky, Gabo, al Duchamp del Rotary glassaplaques, a Johansen, ad Albers, Erlich, Mooly-Nagy, Calder. Con la Macchina inutile n.2 già Munari, nel '33/34, riprendeva il problema cinetico dell'Opera visiva: ma la cinetica è solo un aspetto delle ricerche programmate, non il fondamentale, basato specialmente sul rapporto fantasia-scienza, con la possibilità di un metodo di lavoro senza incertezze di umori, attraverso ricerche sperimentali di progetti. Questo termine "arte programmata" è sorto in Italia, da una frase di Umberto Eco nel catalogo della mostra a Milano, nel maggio '62, per le opere di Munari, Mari, Gruppo T, detto anche "Miriorama", Gruppo N di Padova: indica il concetto di continuo sperimentalismo tecnologico, con sbocchi di produzione industriale e non soltanto artigianale: da qui la possibilità di opere moltiplicate, dove non è più l'elemento espressivo, individualistico, ad aver valore, ma la gestalt, la nuova forma come continuo produrre, come divenire. L'inventiva della fantasia, che non intende essere annullata ma più controllata con freddezza mentale, è portata così a progettare oggetti, non quadri o sculture, con materiali nuovi, industriali, e conduce all' "opera aperta", come possibilità di un risultato non definitivo, ma in sviluppo per lo spettatore che la integra con la sua partecipazione. Può tendere dunque a effetti cinetici, al movimento con mezzi atmosferici, elettrici, meccanici, e al mito del gruppo non più individualista: mito, perché la nostra civiltà è individualista (tutti i gruppi, T, N, Gruppo 1, dopo qualche anno si sono sciolti).

Le ricerche di Enzo Mari sviluppano in modo programmato, ma con risultati che alla fine sembrano evocare freddezze di lontani pianeti, il rapporto del colore col volume in spazi tridimensionali, con sorprendenti variazioni ritmiche: in un primo tempo si serve di cubi, fin dagli esempi del 1956/57, tutti

tra il bianco e il nero: poi rafforza la struttura spaziale; all'orizzonta
le-verticale aggiunge un nuovo elemento, il cerchio, e ai colori, varianti
solo dal nero al grigio al bianco, si aggiungono il blu e il rosso, con altre
conseguenti variazioni e ricerche. Giunge così a Prog. 1059A, del 1964, in
alluminio anodizzato naturale e nero, a Prog. 857, del 1952/67, a Prog. 912,
del '68, che rivelano lucida fantasia, proprio quando tutto ~~si~~ sembra mec-
canicamente "logico": una fantasia di freddi umori ^Uplutonici. Tra ~~incinetici~~,
"Miriorama" o "Gruppo T" di Mialno, ^{Pa}è formato, nell'ottobre '59, da Giovanni
Anceschi, Davide Boriani, Gianni Colombo, Gabriele De Vecchi, a cui nel '60
si aggiunge Grazia Varisco. Pur tendendo tutti, nelle opere di quegli anni, a
un rapporto tecnologico in modo da usare metodi programmati, finiscono con
l'ottenere, estrosamente, risultati anche ironici o comunque irrazionali: la
Strutturazione pulsante di Colombo (1959) in legno e polistirolo ^{espanso}espando,
tende a sorprendere lo spettatore per l'impercettibile movimento elettromecca-
nico degli elementi di questa sua "parete", non senza ironia; le Superfici
magnetiche 59/62, ^{di}~~da~~ Boriani, coi movimenti improvvisi e imprevedibili di
piccoli agglomerati di polvere dei ferro, tende a stupire con altro senso i-
ronico; Percorsi fluidi orizzontali (1962) di Anceschi, compongono, con liquidi
colorati e bolle d'aria, "immagini" sempre diverse, mentre Superficie in vibra-
zione (1961) di De Vecchi assume un senso del ritmo che, al di là delle inten-
zioni, rivela umori di sensibilità sottile; Grazia Varisco, infine, con Schema
luminoso variabile (1962/63) ottiene effetti cinetici già a prima vista fanta-
stici ~~anche~~ se con metodo elettromeccanico. Ma questo gruppo, come del resto
il Gruppo N di Padova, formato da Alberto Biasi, Toni Costa e Manfredo Missi-
roni di Padova, Ennio ~~di~~ Chiggio di Napoli, Edoardo Landi di Modena, o il ro-
mano Gruppo 1, con Biggi, Carrino, Frasca, Pace, Santor^o, Uncini, si disperde
presto e ciascuno va per la sua via, individualmente. Del "Gruppo N", il più
rigoroso nel mantenere l'anonimato, Visione dinamica di Toni Costa, è tra le
opere in cui l'invenzione risulta ~~attuata~~ attuata in modo più nitido nella
mutevolezza della forma; Alberto Biasi, nel trittico Ergo sum, tende a una dinamica

Piero Manzoni
(1962)

visiva che dal rigore di premesse tecniche programmate giunge a effetti evocanti astrattamente il divenire del reale. Diversa è la posizione, da isolato, di Getullio Alviani, udinese: i suoi incastri in acciaio rivelano anch'essi un metodo programmato, ma evitano^{no} ogni senso cinetico; il rigoroso ritmo, oltre l'estrema bravura tecnica, dà tensione alle superfici, che variano con fantasia di analogie musicali, elettroniche. Infine, Dada Maino, che per l'uso del monocromo è stata vicina a Piero Manzoni e a Castellani nel clima di "Azimuth", dai Volumi a moduli sfasati, del '59/60, ai Rilievi modulari, alle Costellazioni, ~~del '62~~,^{Piero Manzoni} ottiene una nuova dinamica con vibrazioni luminose ripetute su superfici di metallo o di carta: queste vibrazioni costituiscono dei segni - e infatti le Costellazioni sono a penna su tela - il cui ritmo fitto dà ancora il senso fantastico del continuo all'infinito ~~ed~~ dell'elementare, superando le premesse tecnologiche.

Ma in questi ultimi anni rivela nuovo interesse la tendenza che incide sul comportamento: Entrexit, l'ambiente di Gianni Colombo, che da tempo sviluppa isolatamente le sue ricerche, pone - come già, in modo diverso, gli Ambienti dal '49 al '67 di Fontana, il problema di una particolare provocazione non semplicemente ottico-percettiva. Già After - structures, per "Trigon 67" a Graz, era un ambiente dove certi aspetti della percezione ottica agivano aggressivamente: in un locale cubico buio, delle proiezioni di luce ⁱⁿ ~~in~~ linee parallele, a flashes brevissimi, provocavano nell'occhio una persistenza ottica evanescente che continuava a sovrapporsi, fino alla sopportabilità dello spettatore. L'ambiente dello Spazio elastico, alla Biennale veneziana del '68, ~~era~~ progettato qualche anno prima, era costruito ~~con~~ con fili elastici a colore fluorescente, luce ultravioletta, elettromotori: il visitatore era coinvolto dall'ambiente che sembrava allargarsi e restringersi, con una concezione dove la cinetica diventava espressione del reale relativo, della mobilità della struttura, della mancanza per l'uomo di oggi, nel suo comportamento, di qualsiasi punto fermo, pur nella chiara evoluzione tecnica. Un'opera, nei risultati, di alta fantasia. Dopo le "bari-estesie" realizzate a Kassel, ambienti in forma

di tunnel nei quali il pavimento e tutte le pareti presentavano delle inclinazioni gradualmente successive per sensibilizzare il visitatore sugli stati di equilibrio psico-fisici, Gianni Colombo negli anni successivi costruisce altri ambienti, da Zoom Squares a Campo praticabile a diversi altri, fino a questo recente Entrexit, dove in vari modi, il visitatore è provocato e scosso sul suo modo usuale di comportamento, coinvolto sempre più nell'ambiguità di un reale che non ha leggi fisse: un modo di comunicazione ^(estetica) che nasconde anche aspetti ironici, ma con risultati in cui la fantasia lucidamente mentale, si attua estrosa e nello stesso tempo con rigore di "sistema aperto", in modo nuovo, nel superamento della preordinata programmazione.

Guido Ballo

Metonimia e presenza

mostra di pittura - spazio attivo - scultura

L'uso dell'analogia, per affinità di simpatie o per richiami allusivi, fece esaltare ai simbolisti la metafora, processo linguistico espressivo basato sulla similitudine. Nelle arti visive, e più ancora in poesia, la metafora diventò l'elemento fondamentale delle nuove possibilità di espressione: si andava oltre l'oggetto rappresentato per caricare la parola, il verso libero, la superficie o il segno grafico, pittorico, plastico di allusività segrete; la metafora, spesso non chiaramente definita o circoscritta, assumeva aloni di risonanze al di là dei limiti, e l'espressione diventava, nell'apparente vaghezza - invece concretamente calcolata e ~~precisa~~ - ambigua, sfuggente, ma appunto per questo misteriosa nelle estrosità di richiami e risonanze. Per Gauguin il colore stesso, che diventa sempre più superficie, è metaforico, mentre la grafica di Redon è tutta una metafora notturna: "Voi agitate le piume della notte", gli dice Mallarmée; Mackintosh richiama con allusioni la vita ~~biologica~~ di trasparenze vegetali, Obrist con la spirale porta la metafora ad altri richiami di ascesa psichica: ma in genere tutto il linearismo simbolista, fin dalle prime spinte preraffaellite, è metafora di meandri psichici.

In modo concretamente poetico proprio Mallarmée dà alla parola echiche nella pagina superano il verso libero e finiscono con ~~isolare~~ ~~xxxxxxxxxxxx~~ una sola parola sul foglio inteso come "silenzio bianco", facendole assumere valori un tempo inconcepibili e aprendo la via, in modo nuovo, al rapporto tra parola-suono, segno e spazio, verso la poesia visuale. Ma proprio qui l'uso della metafora, non soltanto in Mallarmée, cede ~~spesso~~ alla metonimia: altro processo linguistico espressivo che consiste nell'usare un ~~nome~~ ^{name} per un altro - il nome della causa per quello

dell'effetto, del contenente per il contenuto, del simbolo per la cosa designata, della parte per il tutto, della materia per l'oggetto, dell'astratto per il concreto e così via.

Nel processo poetico, ma anche pittorico, grafico, plastico, la metonimia si basa specialmente nell'usare la parte per il tutto, l'astratto per il concreto e viceversa, il relativo per l'assoluto: in un divenire linguistico dove la metafora ancora non scompare e l'effetto ~~ricercato~~ ricercato di misteriosa vaghezza risulta accentuata. Mallarmée, per esempio, in Un copu di dés jamais n'abolira le hasard, poema del 1897, diventa metonimico non tanto nell'uso di un nome per un altro (tra gli antichi Greci metanomàzein è chiamare con altro nome e metonymia scambio di nomi) ma perché la parte per il tutto comincia a dominare, fino alla rottura della parola dal verso isolandola nel "silenzio bianco": ed è metonimico questo suo processo poetico in quanto riduttivo ~~in~~ nell'apparenza, e invece carico sempre più di assoluto, di senso d'infinito.

Si può affermare dunque, al di là dell'usuale significato nella retorica tradizionale, che il processo metonimico è da intendere sempre più come processo attivo, in senso largo: non si tratta, ~~più~~ spesso, di scambio di nome, ma di scambi sottintesi, di processi solo in apparenza riduttivi e in sostanza, per la ricerca di sintesi fino all'elemento primo, più carichi di espressività: la metonimia assume così il valore, quasi, di cassa di risonanza, anche quando sembra che tutto debba tendere alla pausa, al silenzio.

Tra le nuove avanguardie del primo novecento, accanto all'uso della metafora, la metonimia, apparsa già in vari modi, trova l'exasperazione massima in Marcel Duchamp, i cui ready-mades, i già pronti, non dicono esplicitamente che non ha valore d'arte, come ^{invece} (troppo spesso) si è ripetuto, l'oggetto di consumo già

fatto da altri, ma il suo personale, soggettivo gesto di scelta in quanto artista, proposta che farebbe diventare arte lo scorbottiglie o qualunque altro manufatto comune: non l'oggetto in sé è da guardare dunque come vera opera d'arte, ma l'atto di scelta, la personalità dell'artista, in una identità tra vita e arte, già tema sviluppato in altro modo nel decadentismo. Processo metonimico che prima di Duchamp si trova nelle ~~cronofografie geometriche~~ ^{cronofografie geometriche} che di Marey (La marcia dell'uomo, 1882-85), in cui il taglio d'infinito è già parte per il tutto: così le Compenetrazioni iridescenti di Balla propongono il tema di "continuità", altri tagli d'infinito di cui il pittore non parla, ma che diventano il motivo fondamentale ⁱⁿ diverse sue composizioni. Frammenti, ~~strappi~~ strappi di "risonanza interiore", sono diverse opere di Kandinsky in tutto il periodo del suo espressionismo astratto: scrive di "risonanza interiore" soltanto in teoria, ma nella concretezza pittorica, risulta a macchie con colori esaltati, il processo metonimico consiste in uno scambio di nomi che dà la parte per il tutto: non soltanto, anche qui, come taglio d'infinito ~~x~~ o come necessario superamento di rappresentazione oggettiva, ma come distacco, in apparenza, dell'idea di strappo dall'interno, e quindi di "risonanza interiore". Le superfici o il rapporto tra elementi ~~ridotti~~ ridotti alla purezza primaria in una stessa composizione ~~del~~ ^{del} Malevic suprematista segnano un altro aspetto di questo processo linguistico della metonimia: il nome della parte per il tutto, che è sempre il cosmo, l'assoluto dell'universo nella sua emanazione di energia, che un giorno lo farà tendere ai "planiti", è riduzione metonimica, che accentua però la forza espressiva. La metonimia insomma, anche quando sembra riduttiva, porta al mistero della fantasia, fa intuire altro, rende più intenso nella sintesi e nel non dichiarare il vero motivo della composizione. Tutto l'astrattismo del resto

è in vari modi metonimico. Anche Mondrian, quando costruisce con severità di ortogonali, è metonimico: la sua linea orizzontale e l'altra zenitale, che incontrandosi in perfetta geometria ad angoli retti~~x~~ vanno oltre i margini, evocano l'orizzonte della terra e la linea che va verso il cielo o sotto la terra stessa, suggeriscono la dinamica di forme primarie usate in epoche remote, come la svastica,^{ma} con linee-forze non estranee all'influsso boccioniano; diventano soprattutto, nell'insieme, momento misterioso a cui il periodo di formazione esoterica dello stesso Mondrian dà spinta segreta, oltre l'apparenza o il nome della composizione. ~~xxxxxxxx~~

Molti altri esempi di processo metonimico, nelle avanguardie storiche, sono facilmente reperibili: anche nel secondo dopoguerra, fino a questi ultimi anni, tale processo di linguaggio ha dato particolari accenti alla nuova produzione d'arte. Certamente Lucio Fontana, che chiama Concetti spaziali le sue opere dagli anni cinquanta, usa un linguaggio metonimico, al di là del processo riduttivo fino all'essenziale minimo, perché il segno-gesto, della perforazione o del taglio, è parte di un tutto, in questo caso ~~il~~^{del} vitalismo nel suo divenire: l'ambientazione, l'environnement, di cui Fontana è tra i primi ideatori (ricollegandosi in modo diverso a certe proposte futuriste) è una conseguenza di questo processo metonimico, che si ritrova anche in certi aspetti dell'action painting americana, ma già prima in Max Ernst, che nell'uso del dripping, del colore gettato a caso, è metonimico proprio perché indica l'assurdità universale del caso, per cui il gesto-dripping è solo parte di un tutto. Ma Newman, Rothko, Reinhardt, Morris, Tobey - per fare qualche altro nome tra i tanti - ~~X~~ Yves Klein dei monocromi o Tapies, sono metonimici: perché il loro processo espressivo, in vari modi, porta ancora al taglio d'infinito, alla parte di un tutto che va oltre l'occhio.

Agli inizi degli anni sessanta, dall'Italia la mostra di "Con-

tinuità", con Fontana, Dorazio, Arnaldo e Giò Pomodoro, Perilli, Gastone Novelli e diversi altri, in Europa e in America portarono con chiarezza anche critica questo nuovo motivo metonimico, percorso nel '12 da Balla, sulla provvisorietà dei margini del quadro o della scultura: il continuum, tipicamente metonimico perché nella concretzza i tagli dei margini esistono come parte di un tutto, ma con l'idea del provvisorio, ha dato origine a una nuova poetica, che ~~era~~ proprio in America aveva ~~avuto~~^{gra'} dato origine a nuove spinte, e che ancora oggi trova altri sviluppi.

In questa mostra, Metonimia e presenza, che inaugura il nuovo Centro d'Arte e Cultura ^{alla} Villa Prampero, ^{di} Tavagnacco, presso Udine, il processo metonimico si svolge in modi diversi, ~~anche~~^{anche} opposti, ma con inventiva estrosa e ~~singolare~~ di volta in volta singolare.

La provvisorietà dei margini dei quadri, delle sculture o degli ambienti con spazio attivo indica già sviluppi metonimici, ~~inverso~~ ma verso l'idea di arte come presenza: le sequenze dei segni pittorici ~~alla~~ ~~concretza~~, che potrebbero continuare all'infinito, la superficie dai limiti provvisori, il senso del frammento, il concetto di forma virtuale, l'idea di spazio attivo, di ambientazione provocatoria o di strappo dall'interno, di groviglio, di struttura che nella sua nudità dice altro, la soggettività cosciente anche quando sembra oggettiva, rispondono a processi metonimici. Ovviamente, non basta l'uso della metonimia, si può restare nelle intenzioni e non giungere all'arte: qui si ~~guarda~~^{considera come in rilievo} (questo aspetto linguistico perché può illuminare certi segreti di tanta arte di oggi. ^{Ma} ciò che veramente ha valore, per l'arte, è l'idea di "presenza", intesa come totalità d'immagine (chiamo immagine anche l'opera afigurale, perché concretamente, pur rinunciando alla rappresentazione dell'oggetto, è composizione da vedere, da percepire, ~~ma~~ per andare ^{però} (oltre la percezione): arte come presenza supera l'idea di imitazione, ma anche di semplice percezione; è arte che s'impone come presenza assoluta, anche se le radici di

questa sua assolutezza sono nel relativo, nella storicità del divenire.

I segni ~~xxxxxxxx~~ di Piero Dorazio, che è tra i più coerenti pittori non soltanto in Italia ma sul piano internazionale, per la finezza del colore e i valori di intimo rapporto tra segno-colore-spazio, quindi ^{del} ritmo, sono metonimici perché suggerendo l'idea del continuo ~~xxxx~~ rendono la superficie parte di un tutto, frammento di una totalità oltre i margini: fin dalle ^{originali} ~~stipizzate~~ Superfici degli anni attorno al '60, con linee vibranti che si intersecano sottili in una trama pittorica che si allarga^{ar} ~~ga~~, proprio la metonimia si risolve~~va~~ in idea di presenza ~~x~~ viva, che si impone all'occhio dello spettatore, ma appunto perché metonimica e ~~perché~~ suggerisce altro al di là dei margini, diventa ^{valore} ~~xxxx~~ ~~xxxx~~ misteriosa, vitale. Dopo altre variazioni del segno pittorico, che coll'andare degli anni ~~x~~ si è allargato in strisce cromatiche per ~~xxxxxxxx~~ nuovi incroci o per spezzarsi poi nell'idea di altri frammenti metonimici, ma sempre con finezza di colore e rigore di interni richiami ritmici, anche le opere più recenti sviluppano superfici e segni pittorici nell'idea di continuità, in un processo quindi metonimico, che permette ^{d'altra parte} ~~per~~ di accentuare l'idea di arte ~~x~~ come presenza, come totalità oltre i limiti, suggerita e appunto per questo più tesa fantasticamente.

Sono del parere del resto che molti artisti non figurativi nel fondo si rivelano visionari: proprio la metonimia permette al senso visionario di svilupparsi: visionari, ovviamente, non perché dipingono visioni rappresentative, ma perché al di là dei ritmi astratti, che non sono semplicemente da percepire, fanno intuire sempre l'idea cosmica, l'universo nel suo volgere: da Kandinsky, dal Balla delle Compenetrazioni, a Malevic, a Mondrian, a Rothko, a Newman, ^{al} ~~x~~ Franz Kline più gestuale, a Piero Dorazio - amico, del resto, ^{dagli di molt'} ~~xxxxxxxxxxxxxxxxxxxx~~ artisti americani - il senso visionario è fatto intuire nei dipinti come continuità, presenza cosmica oltre i margini, accentuata sempre

dalla riduzione in processo metonimico.

Anche Rodolfo Aricò, fin dagli anni sessanta, quando le sue composizioni erano assonometriche nello spessore del quadro-oggetto, è pittore visionario: eppure nelle sue opere ha sempre più ridotto il significante alla pura superficie, senza tocchi pittorici o tagli prospettici. Ma queste sue superfici, diverse da quelle di Malevic perché, pur essendo cariche di energia, vibrano in sovrapposizioni a piccole macchie di colore aero-spruzzato, portano con immediatezza all'idea cosmica oltre i margini: tanto più che tendono ad allargarsi ambientandosi. La metonimia così, frammento del tutto, diventa presenza attiva, suggerisce l'idea di totalità senza rappresentarla, anzi eludendola, con vivi effetti poetici. Il colore stesso è sempre filtrato nei valori e le superfici, da ^{potenziale} (visionario, si spezzano spesso in ritmi costruttivi, conseguenza coerente del quadro-oggetto, ma senza perdere la continuità ambientale della superficie-presenza: il senso visionario insomma è sviluppato metonimicamente da un "oltre" fantastico.

Vittorio Matino, che ^{per un certo tempo} usava la struttura di un reticolato anche irregolare sotto cui, quasi, il colore assumeva risonanze psichiche, nell'ansia di liberazione ma con un senso del continuo che era metonimico, recentemente ha reso il colore-luce di una spazialità atmosferica più ^{tonale,} ~~totale~~, se la struttura ~~più~~ segreta dei vari tocchi in verticale non fosse resa viva dall'acredine timbrica di tutto il fondo bianco, chiaramente timbrico: da questa sottile dissonanza - l'analogia musicale è sempre limpida - il processo metonimico, ~~sempre~~ come parte per il tutto, come taglio che fa intuire altro senza la necessità di rappresentarlo, rafforza ~~XXXXXXXXXXXX~~ l'idea di arte come presenza, come totalità di vita, che supera l'occhio: ma senza che l'occhio stesso si accorga subito dell'acredine coloristica, perché tutta la composizione a prima vista sembra di un'armonia sommersa, tonale, quasi nel ricordo di Turner o di certe vaghezze romantiche: in realtà si tratta di una pittura nuova, che dai valori timbrici dei bian-

chi, sollecitati da certi segni pittorici di Tobey, ma qui ^{diven} ~~re-~~
^{faticosi} ampie superfici di fondo, a certe impercettibili espansioni
 atmosferiche, si rivela espressivamente nitida, da vero colorista

Per restare nella ricerca della pittura in cui il colore nei
 rapporti spaziali è l'elemento primo, le carte di Antonio Freil-
 les, da lui ~~fabbricate~~ prodotte in sovrapposizioni di magma già
 colorato e poi essiccato, negli ^{harmony} accordi a volte volutamente stri-
 duli, altre volte lievi, teneri, evoca ^{emo} in modo nuovo, ^{afigurale} la Sicilia,
 sua terra di origine: anche per lui le superfici, con margini
 provvisorie nella dinamica spaziale, rispondono a un processo di
 linguaggio metonimico che dà maggior forza espressiva al parti-
 colare che si carica di universalità, anche qui presenza attiva
 che supera la percezione per farci intuire fantasticamente le
 origini, Nella pittura di Italo Bressan, veneto che vive da anni
 a Milano, la metonimia è più evidente: la parte per il tutto,
 in una continuità oltre i margini, è colore-spazio, con tocchi
 che spostano continuamente i fuochi compositivi e rendono prov-
 visoria la composizione di ogni ^{striscia lieve di} ~~singola~~ ^{la tela} ~~tela~~, quasi
 il discorso pittorico possa continuare all'infinito: sembra una
ripresa informale, con colori di tintoria, pur usando da qualche
 anno il pennello per rendere i tocchi e le macchie larghe; l'in-
 flusso informale c'è, ma il risultato è diverso, perché non si
 affida al gesto occasionale o alla semplice espressività materi-
 ca; Bressan calcola sottilmente ogni effetto del colore-spazio,
 in varianti che portano in modo singolare la metonimia alla idea
 di totalità in continuo divenire, con finezza di valori nel pre-
 dominio di zone intatte, necessarie al respiro del colore stesso:
 c'è dunque l'assimilazione di Morris, dei pittori del segno, qui
 ingrandito, ~~ma~~ c'è soprattutto la spinta spaziale di Lucio Fon-
 tana, risolto in modo nuovo.

La forma virtuale, in certe sculture, è già metonimia: fa in-
 tuire la forma, ma servendosi di elementi parziali non la defini-
 sce come un tutto plastico: da qui il concetto di virtualità,

superando
 così i vari
 influssi
 dell'arte
 astratta,
 italiana, e
 anche ameri-
 cana di
 questi ulti-
 mi anni.

vede

che fa integrare dalla fantasia di chi ~~vede~~ le parti mancanti. Altre volte, come già in Gabo, la forma virtuale si presenta come volume intero: ma è un inganno ottico ^(come nel) ~~(è il)~~ caso del filo dinamico che vibrando nei giri suggerisce virtualmente l'idea della forma). Molte sculture costruttiviste, dando valore all'ossatura strutturale messa a nudo in modo evidente, avviano all'effetto virtuale o sono già forme virtuali: si può spiegare così lo sviluppo della recente scultura di Gianfranco Pardi, che ha portato la forma virtuale al concetto più ^{elmetico,} ~~emotivo,~~ fino a giungere, come idea di presenza suggestiva e misteriosa, a segni chiusi dentro forme-involucro, in cui il concetto di segregazione fa superare la virtualità stessa della forma, evidente invece in altre sue sculture dove tensioni di fili o di elementi strutturali suggeriscono le parti mancanti.)

In Scultura del 1982 il chiaro valore strutturale acquista una singolare virtualità della forma, aperta all'ambiente con semplificazione di elementi costruttivi, in cui il colore si ricollega ai dipinti, ~~X~~ per esempio ^a Diagonale del 1983, dove la dinamica compositiva porta la metonimia all'idea di presenza perentoria: pittura e scultura per Pardi ancora una volta si integrano attraverso la chiarezza del segno strutturale.

Pietro Coletta giunge a forma virtuali ^{più} aeree, in apparenza fragili e invece ^{però} tese, ^{come se includesse,} in queste strutture ~~X~~ dinamiche, dei vetri: i vetri non ci sono, c'è l'illusione che ci siano, con effetti anche di trasparenze e riverberi sulla ^{fiorentemente} parete appena dipinta. La metonimia qui è usata in vari aspetti, ma il risultato, di sottile invenzione fantastica, è ancora l'idea di arte come presenza, che fa intuire l'ignoto dell'essenza stessa del divenire, del vivere. Coletta, dalle prime strutture che ricordavano un po' certe piante spinose e grasse, ha ripulito sempre più il suo processo linguistico, per risultati limpidi ed elementari pur nella complessità estrosa.

? Il segno di Emilio Scanavino invece nasce e si sviluppa, alla fine degli anni cinquanta, come strappo interiore: metonimia, in un processo che mentre tende a un assoluto perentorio ~~X~~ è già parte di un tutto, dove la luce è notturna

nei suoi vari studi,

(non a caso lo vidi sempre dipingere, con le finestre chiuse, mentre fuori c'era il sole); un segno frenetico, che risentendo di certo automatismo surrealista oltre che dell'~~era~~ espressionismo astratto, evoca~~ta~~ la meccanica dei rapporti psichici in divenire, diventava segno-gesto, segno-impronta,
 idea di presenza perentoria; nella serie della Sindone, queste impronte sono macchie in quadrati neri tra i grigi scuri. Il bianco, in altri riquadri riquadri netti, a un certo momento è illuminazione proiettata, aspirazione ad altro assoluto irraggiungibile, nel groviglio dell'esistenza dove domina l'interiorità. ~~Edi,~~ Col passare degli anni, questo groviglio segnico di Scanavino diventa più oggettivo, più distaccato, ai limiti di un nuovo costruttivismo dove l'eco della risonanza interiore sembra distendersi: interviene il rosso squillante, altro bianco, ^e il segno stesso, pur non perdendo il senso del groviglio, si ingrossa, ma resta sempre momento di una continuità dai margini provvisori. X

^{Anche} ~~Certamente~~ il linguaggio di Walter Valentini è segnico: ma all'^{opposto} ~~opposto~~ di Scanavino. E' un segno che nasce dalla geometria, ^{pur essendo,} ~~anche se~~ il fondo della "parete", in composizioni recenti, X corroso, quasi avesse subito scrostamenti o frane invisibili: ma la geometria, come rapporto di astri, dà al segno richiami ritmici strutturali, metonimia anche qui come parte di un tutto che non è rappresentato ma fatto intuire nel suo mistero. Oltre la formazione tipicamente grafica ^{(ed è un fatto positivo,} ~~adlocuti...)~~ perché ricca di fermenti), questo segno, sottile, incisivo, ma pronto a proiettarsi in rilievo, a nascere anche dal collage, a volte ricorda ~~certo~~ certo Klee segnico, ma ^{assumendo altri} ~~qui assume~~ ^{va} l'ore di rapporti astrali, di presenza oltre il fenomeno, con pieno dominio dei mezzi espressivi.

La scultura di Giò Pomodoro agli inizi, negli anni cinquanta, era segnica: ma di un segno come ingrossato dalla esigenza plastica. Ma Giò ~~ha~~ ^{questa} ~~superato~~ ^{avvanzata} ~~questa~~ ^{presto} ~~la~~ fase segnica, per il movimento di superfici plastiche in richiami spaziali doppi: imponenti sculture ottenute con un processo particolare, da lui inventato, in cui tele con tiranti, prima della colata definitiva, in

creano

bronzo o in materie industriali, ~~esistono~~ protuberanze e cavità in un magma continuo: l'idea di positivo e negativo assume ~~la~~ così ambiguità sfuggenti, dove l'origine surreale sviluppa la metonimia in idea di presenza attiva.

Questo ~~perido~~ periodo dura diversi anni, con ~~esposizioni~~ esposizioni in *varie* Biennali di Venezia e in altre rassegne internazionali. Giò a un certo momento, questo magma plastico di ampio respiro, ma ancora con ambigui

7

tà sensuali e oniriche, ottenute dalla stoffa con tiranti, dalle occasioni spesso della materia stessa, lo trasforma nel severo colloquio col marmo: il marmo nero del Belgio è da lui dominato con maestria, ottenendo nuovi richiami di positivo e negativo, di concavo e convesso, già ~~tanto amato~~ ^{sviluppato} da Boccioni. Dal dominio del marmo, Giò è passato a poco a poco alla scultura che tende ad ambientarsi urbanisticamente, in un dialogo vivo con la ~~genet~~ gente: da qui Sistemazioni plastiche di piazze, sculture che quando sembrano simboli di richiamo monumentale, allargano le basi scultoree in un terreno "vissuto" dalla gente del popolo: idea senza dubbio originale, che rende la scultura socialmente viva, momento di un continuo dialogo di vita. Tutto questo, senza perdere mai, ma anzi accentuando l'espressività puramente plastica.

→ □

Anche la scultura di Mauro Staccioli tende all'ambientazione, soprattutto all'aperto: dopo il periodo di forme plastiche in cui l'innesto di lame o altri elementi in punte ^{e fanno} aggressive ~~facevano~~ pensare simbolicamente come anche nel mondo moderno le macchine di tortura, trasformate, esistono ancora, con riferimenti ⁱ psichici, sociali ed esistenziali, da alcuni anni sviluppa

8

sculture che per la loro essenzialità richiamano sempre un tutto non presente - altra metonimia dunque, ~~X~~ riscontrabile ^{e nei} in vari modi in quasi tutta l'arte di oggi più nuova - ma cariche di energia: a volte queste sue sculture elementari sono compresse ai lati da pareti ambientali, altre volte, pur restando all'aperto, emanano forze espressive: è in altro modo, più plastico, la presenza dell'energia nelle superfici elementari di Malevic, e quindi sviluppo di una dinamica di origine futurista boccioniana (di cui risente lo stesso Malevic), ma in modo nuovo, che forse richiama, ma solo in parte *come fonte*, la scultura polimaterica di Boccioni, Cavallo+cavaliere+casa, dove le superfici sono elementari. ~~Staccioli~~ ^{così} accentua i vari momenti della scultura più astratta, fino al minimal, e giunge a queste sue forme che si

linee? place?

ambientano aggressive nella semplicità e nella emanazione di energia con una originalità che risponde, tra l'altro, alle sue ascendenze, alla civiltà plastica toscana.

La pittura-oggetto di Agostino Bonalumi è un altro tipico esempio di processo metonimico come taglio provvisorio di un tutto che può continuare oltre i margini: ma nel volgere delle superfici o nelle scansioni ritmiche con rilievi e cavità che sembrano tagli, Bonalumi sembra superi la pittura per effetti plastici. Basta però soffermarci ai valori squillanti del suo colore, quasi sempre monocromo, per accorgerci che si tratta di un pittore che dà nuova energia al colore nitido, anche il bianco per lui diventa colore, ~~questo colore~~ ^{che} nel volgere della superficie, negli incavi o negli aggetti, acquista una absolutezza con risonanze squillanti. Bonalumi non ~~usa~~ le mezze misure, i rapporti teneri, il suo cromatismo è acro ma appunto per questo nuovo: anche quando usa i grigi scuri, per la quantità e l'ampiezza, questa tonalità bassa, apparentemente in sordina, si carica di altra energia, acquista altre analogie sonore. Il fatto è che ogni suo quadro, che pure ha una sua compiutezza (il processo metonimico riguarda l'idea di continuità oltre i margini) ne richiama altri dello stesso ^{artista!} ~~autore~~ il quale dunque, con queste sue opere, tende a un'ambientazione dinamica; non a caso proprio Bonalumi ha creato diversi ambienti spaziali, perché all'origine della formazione c'è la spinta di Lucio Fontana, ~~spinta~~ ^{spinta da lui?} sviluppata in risultati molto diversi nella concretezza originale del colore, dei ritmi ~~et~~ e degli stessi valori spaziali.

Bonalumi?

9

Non ~~potremmo~~ ^{potevamo} mancare, in questo campionario metonimico, almeno due esponenti dell'arte programmata, che ricollegandosi a certe lontane premesse di Seurat non per i valori pittorici, che qui sono esclusi, ma per l'intimo rapporto tra metodo scientifico e metodo artistico, tendono a una forma d'arte controllata dalla mente, che supera pittura e scultura e dà valore alla continua progettazione in modo che l'arte non possa contemplarsi nella sua perfetta definizione, perché continua a trasformarsi nell'incontro con lo spettatore:

U
V Gattullo Alviani & Gianni Colombo

il processo ~~metonimico~~, in questi casi, è evidente perché nel divenire della forma aperta la parte per il tutto predomina anche ~~non~~ come momento di una continuità temporale. Bisogna ~~però~~ però distinguere, in questo processo metonimico, la programmazione che pur tendendo all'ambiente e al taglio di una parte in margini provvisori, ^{tende alla fissità} ~~resta fisso~~, e quella che mira alla cinetica, al movimento reale, spesso con suggestioni di luci, ^{o comunque} ~~dirette~~ a incidere psichicamente sul comportamento dello spettatore che resta coinvolto. Le nicchie composizioni di Getulio Alviani, intarsi in metallo con ^{richiami} ~~tracce~~ ritmiche, tendono ad ambientarsi, a superare il singolo pezzo: infatti Alviani ha creato con lucido estro diversi ambienti spaziali. Ma in genere tende a strutturare la composizione in tagli quasi invisibili, con una maestria tecnica da cui la fantasia può liberarsi sempre con rigore ma in una nuova, bidimensionale, metafisica: perché alla fine il risultato va oltre l'apparenza, pur restando, questo suo effetto, al polo opposto della metafisica di ~~De Chirico~~ ^{non} De Chirico, perché non intende mai andare oltre la superficie e usa linee prospettiche; ^{metafisica qui} (è superamento della percezione, ma anche del puro tecnicismo, per fare intuire, negli incastri perfetti e nella dinamica degli spazi ritmici, altre vie, altre avventure spaziali: da qui ancora la metonimia che diventa idea di presenza. Per Gianni Colombo, fin dagli inizi, il metodo per un'arte programmata lo ha fatto tendere al divenire cinetico, spesso con movimento di luci, altre volte - come già nel Muro - con impercettibili movimenti, in processi chiaramente metonimici, che agiscono sul comportamento dello spettatore, lo suggestionano per coinvolgerlo in una spazialità attiva che gli fa sentire il provvisorio, la precarietà stessa della vita. Questi suoi ambienti spaziali attivi - ma si dovrebbero chiamare ambienti comportamentali - trovano i momenti fantastici più alti nell'^{già} ambiente esposto alla ^{Biennale del '68} ~~dove~~ fili luminosi si allargano e restringono, in modo che il visitatore coinvolto non sa più orientarsi, in altri ambienti dove la stabilità del pavimento lo fa continuamente vacillare, fino a questo ~~ambiente~~ dove la serie di colonne, illuminandosi e spegnendosi ciascuna in tempi diversi, dà ancora

l'effetto di un reale ^{realtà} suggestivo ma inafferrabile: ~~anche~~ qui, la parte per il tutto, il taglio di una continuità all'infinito, porta la metonimia all'idea di arte come presenza attiva, ai limiti della suggestione ipnotica o comunque onirica.

In posizione diversa, l'evidente metonimia nei Resti di Concetto Pozzati e nei frammenti spesso ingabbiati dei calchi di alberi, foglie, nudi femminili di ^{Alek} ~~Alek~~ Cavaliere: la figurazione va oltre la rappresentazione oggettiva, si carica, in modi diversi nei due artisti, di allusioni, simbologie anche indirette, richiami psichici che rendono alla fine suggestiva l'immagine stessa dell'oggetto. Pozzati da anni ~~ormai~~ è preso dal richiamo delle origini, ma portato sul quotidiano: la sua vera ricerca, al di là dell'ansia di variazione più o meno in linea con certe nuove tendenze al loro apparire, è ~~stata~~ sempre verso la presenza ancora oggi, in piena civiltà consumistica, di origini ^{remote,} ~~remote,~~ di archetipi ormai dimenticati e per molti ^{invisibili} ~~invisibili~~: da qui la necessità ^{delle} ~~di~~ simbologie di animali preistorici o comunque ^{antichi} ~~remoti~~ ma tra cose comuni di oggi, quasi aperture verso l'inconscio per trovare fonti, richiami sommersi, ma che si agitano in noi; l'uso nei collages di materie originali come il cuoio, ~~le~~ ^{la} pelle, le cose vissute e dimenticate, ha sollecitato, in processo di metonimia fantastica, questa presenza delle origini: di cui questi Resti sono altra viva testimonianza. I grovigli di arbusti, foglie, intrichi di Alek Cavaliere, riprodotti in calco ~~ovviamente~~ (modificato in parte con l'aiuto della mano-mente), fino ad altri calchi di nudi femminili tagliati - tipica metonimia che assume valore estroso - richiamano labirinti psichici, nella soggettività del reale provvisorio. L'ambiente per Alek è sempre gabbia, altro intrico ^{tangle} da cui l'albero, la foglia, il nudo a tagli vorrebbe ^{uscire} ~~uscire~~: gabbia che plasticamente ferma in apparenza il divenire, ma che rende più ambigua ~~e intricata~~ ^{ingabbiamento,} la presenza dell'~~ingabbiamento,~~ come oniricamente all'interno del nostro inconscio. Il senso del passato, della morte, dell'abbandono si riscontra nelle sculture di Alek ~~Cavaliere~~ Cavaliere per la vitalità prorompente del "condannato": ambiguità e interno contrasto che rendono più suggestiva e inquietante la sua arte singolare.

Da questi esempi diversi, metonimia e presenza si rivelano ^{dunque} ~~essi~~ aspetti fondamentali dell'arte di oggi nei modi più vari: a volte, senza abbandonare l'uso della metafora, in un processo analogico di continui richiami.

Guido Ballo