

## **dibattito di presentazione del quaderno**

*"High tec, o (...) Kraska ?"*

# **"Circolarità dell'astrazione nell'arte contemporanea"**

(organizzato dalla Fenice Arts Gallery)

Venezia, Ateneo Veneto, 21 maggio 1992

Al dibattito, presentato dalla Fenice Arts Gallery di Nicola Valenzin, erano presenti oltre 60 persone, Tra gli altri, l'amico Gianni De Marco, che non è più tra noi, lo storico dell'arte Umberto Daniele, i pittori Luciano Gaspari, Gianni Teardo, Luigi Gardenal, ed altri; inoltre mio padre e mia madre, che ringrazio. Le trascrizioni degli interventi di Toni Toniato e di Umberto Daniele sono stati dagli stessi rivisti, la trascrizione è stata effettuata da me e da Clara Clerici sulla base delle due versioni registrate esistenti del dibattito; le parti intrascrivibili sono evidenziate con i caratteri (...). Corsivi e neretti sono ovviamente una scelta redazionale e di ciò mi assumo le responsabilità. Paolo Dorigo

## **Introduzione del Prof. Toni Toniato**

Desidero precisare che il mio intervento sarà piuttosto una introduzione al dibattito che dovrà seguire, un dibattito che potrà essere perciò un contributo effettivo, certamente più valido del mio, per rispondere agli interrogativi che si possono cogliere dalla lettura del libro di Paolo Dorigo e dal motivo del tema di questo incontro. Dunque non solo dalla lettura del libro, ma dallo stesso argomento che dà titolo a una stimolante occasione per discutere su alcune questioni non secondarie attinenti all'arte attuale. Saranno Paolo Dorigo e Nicola Valenzin a riferirVi più specificamente del quaderno, di come è nato e quale sia il senso di questo testimoniare, come un "diario di bordo", -registrando nel "viaggio" dell'artista- incontri, idee, propositi, confronti che raccolgono più voci,



in una sorta di speculare mobile esperienza, compiuta dall'autore, tra ragioni dell'arte e contenuti di vita. Intreccio questo inestricabile per Dorigo o, meglio, condizione che sta alla base della sua etica del fare, di quel suo richiamo a una più radicale vocazione di responsabilità, oggi necessaria, anche nel contesto delle relative scelte estetiche che si devono operare. Scelte, per lui, tutt'altro che aprioristiche, non programmate per assunti, sia pure ideologicamente motivati, bensì per esigenze maturate soprattutto direttamente dalla realtà storica della nostra esistenza.

Da questo punto di vista dunque il mio intervento non rispetterà i criteri che convengono a una forma di presentazione e tanto meno esso vorrà assumere la pretesa di una interpretazione riguardo al testo, peraltro provocante, che dovrebbe essere oggetto della nostra trattazione.

Non ho intenzione quindi di parlare specificatamente del libro e sul libro ma di entrarvi semmai come una voce esterna, non prevista, anzi discorde, coll'intento piuttosto di dimostrare che si tratta di un libro che vuole restare aperto, non concluso, nel senso che esso è stato pensato per aprirsi a nuovi ed ulteriori sviluppi. Farò perciò miei alcuni dei motivi, degli argomenti, delle tesi che possiamo ricavare dalla lettura di questa sorta di "viaggio" all'interno della formazione dell'artista, della sua iniziazione all'arte, che per l'appunto ha segnato in modo particolare l'esperienza di Paolo Dorigo, spingendolo a non esaurirla o risolverla unicamente nell'opera, ma suscitando in lui la necessità di documentarla, a cuore aperto, scrivendo questo libro senza ritegno o riserva alcuna, mettendo in luce con estrema franchezza, e una punta di inevitabile narcisismo, persino il privato -di solito taciuto o censurato per convenienza- fino al punto di implicare e di intrigare nel suo rischio intellettuale, figure e moventi che sono comunque al centro di un dibattito attorno all'arte e al fare arte nella realtà d'oggi. Lungi da noi il sospetto però che il libro sia in effetti una astuta apologia dell'autore, che sia cioè in qualche modo una riflessa giustificazione, evidentemente a posteriori, delle sue scelte e del suo lavoro. Il libretto scritto da Dorigo si rivela invece come una raccolta di lettere di amici con cui lui è venuto in contatto, in relazione con i suoi esordi artistici; nonchè di interventi critici, di riflessioni teoriche, e il tutto -quasi in tempo reale- scandisce una vicenda che può divenire esemplare, quasi ripetendo in un certo senso il valore della funzione che si può ricavare dalla "Lettera a un giovane poeta" di Rilke. Per cui anche questa esperienza di Dorigo, nell'affrontare i problemi dell'arte, si dimo-



stra indirettamente quale un piccolo manuale di pratica, certo del tutto personalizzato, ma dove tuttavia l'arte è vista in un sistema generale, per cui la pratica specifica si inserisce nel sistema generale di una prospettiva culturale che parla ancora di problemi di vita.

Questo spiega anche la posizione artistica di Dorigo che trova le sue ragioni in una scelta innanzi tutto etica, prima ancora che linguistica, prima ancora che estetica, e che si fonda più su una coscienza esistenziale -la quale ha maturato la spinta di una latente necessità- che in una istintiva acquisizione meramente vocazionale.

Infatti proprio dal maturarsi di questa coscienza si impone, in una certa fase della vita di Dorigo, tale richiamo, si risveglia cioè una vocazione fino a quel momento nascosta, probabilmente soltanto sopita, sollecitata urgentemente dall'istanza di un relativo impegno nel mestiere dell'arte.

Dirò per inciso che il libro è una trama a più voci raccordate secondo una successione cronologica, un "dialogo" dunque tra l'autore e i diversi interlocutori, di volta in volta chiamati ad arricchire il dialogo, a riflettere attraverso le esperienze artistiche di Paolo, partecipando così, in maniera fondamentalmente dialettica, alla formazione delle sue ricerche e dei suoi orientamenti estetici. Interlocutori non casuali del resto in quanto investiti, con motivi diversi, al farsi di una esperienza creativa che si delinea, fin dagli esordi, come un processo di confronto intellettuale, poiché vi prevale, nelle reciproche posizioni, che sono qui illustrate, una medesima esigenza di rigore etico e di consapevolezza storica.

L'occasione è un invito per ognuno di questi interlocutori, chiamati in causa da Paolo, di formulare personali prese di posizione circa i problemi che l'artista mette in essere attraverso le attuali pratiche del linguaggio visivo.

Il libro, come si è detto, riporta vari contributi tra i quali vi sono due interventi per molti aspetti straordinari, ossia i testi scritti da storici dell'arte contemporanea come Francalanci e Daniele, dai quali occorrerà partire per allargare il discorso, per estendere il dibattito sull'argomento in discussione, sull'idea stessa che, insieme a questo, dà titolo al libro in questione. Ma soprattutto ho trovato rilevante il complesso di interrogativi posti col suo intervento da un grande studioso come Wladimiro



Dorigo che risponde al figlio affrontando il nodo centrale del problema attorno al fare arte nella situazione odierna.

Questo studioso, uno dei nostri maggiori medievalisti, sa centrare il problema attuale che si agita nel mondo dell'arte moderna riguardo alla definizione di qualità intrinseca all'opera e al giudizio di valore, oggi sempre più incerto e confuso, ponendo relativamente una serie di domande indifferibili che richiedono qui una particolare considerazione se vogliamo tentare di sciogliere almeno quei nodi che intrigano, sia pure diversamente, anche le medesime considerazioni di Francalanci e Daniele.

Entriamo dunque nel libro come interlocutori seppure meno confacenti, facendo nostre quelle domande, quelle riflessioni, ben altrimenti argomentate da questi studiosi. Con approccio più disinvolto e forse anche più superficiale osserviamo che il libro di Paolo rappresenta un itinerario o meglio l'itinerario che un giovane artista dovrebbe seguire, ancorché in modi poi del tutto personali. Sia chiaro che dentro tale suo itinerario Paolo risponde di volta in volta ai suoi interlocutori con una puntuale corrispondenza, nel senso che a sua volta egli assume posizione, sostenendo un punto di vista assai originale, poco disposto poi a cedere in questioni per lui di principio. Per cui egli giunge a rispondere ai suoi interlocutori non tanto e non solo in ragione di una chiarificazione riguardo a quello che egli pensa e sente, ma anche relativamente alle motivazioni teoriche che essi hanno sostenuto per affermare la loro posizione estetica, mettendo così in risalto contraddizioni e scelte che egli dimostra di non poter condividere. Perciò risponde al testo critico di Francalanci che gli suggerisce di intraprendere una ricerca più attuale nell'ambito dei mezzi elettronici, giacché non ignoti a lui che pratica già in questo campo il mestiere di programmatore, rivendicando piuttosto la validità di una scelta diversa, proprio in quanto quei mezzi esautorano ogni finzione, trasformando la finzione stessa nell'unica realtà possibile, riducendo ogni alterità simbolica in un realismo tecnologico di onnipotenza tra realtà e visione della realtà. E' evidente che non sta a noi entrare nel merito di tale questione, peraltro cruciale in questa fase storica anche per il mondo del simbolico e quindi anche per l'arte -non essendoci presente Francalanci sarebbe poi poco corretto discuterne in questa sede-, ma le prospettive auspiccate da Zolla, nel suo "Uscite dal mondo",



ci riguardano invece per le conseguenze che si stanno delineando in un sistema sempre più dominato dalle tecniche di riproduzione, dall'universo parallelo della tronica.. Non ci convince il misticismo involontario prodotto dall'estasi elettronica, da un immaginario di paradisi artificiali che intendono attestare una condizione di trascendenza compiuta, ultimo sogno delle metafisiche.

Per tornare alla pittura di Dorigo e alla sua vita di cui parla il libro, divisa tra una professione nel campo della programmazione elettronica che gli consente di vivere e la pratica dell'arte, vocazionale o meno, che per un giovane non paga, soprattutto se non è fagocitato dagli altalenanti giochi del mercato, la scelta è un rischio tuttavia di una avventura creativa che qui si traduce in una critica severa di certe convenzioni che regolano i modi e le mode delle tendenze in corso. E' evidente che la sua maniera di operare con la pittura e sulla pittura, di agire nella pittura, siano aspetti da lui maturati in relazione alle sue stesse esperienze politiche, a certe posizioni ideologiche per le quali l'arte non risolve certo le contraddizioni che incontriamo nella società -ma questo non è nemmeno il suo compito- e nondimeno richiede una scelta che non è mai di ordine soltanto estetico. Questa consapevolezza muove l'interesse di Paolo per ogni aspetto dell'arte, da quello tecnico a quello concettuale e formale. Consideriamo la prima fase, quella geometrica, nell'attività pittorica di Paolo, si poteva anche prevedere una sua propensione verso determinate esperienze dell'astrattismo che sono sfociate nello sperimentalismo, prima dell'arte programmata e, ora, nelle diverse pratiche della computer graphic, ossia nel mondo delle immagini elettroniche. Ma non era questo il senso delle sue esperienze geometriche, per le quali -come vedete non mi dimentico di essere anch'io uno storico- oserei fare il nome, se pensassi a una genealogia stilistica, di un'artista che certamente Paolo ignora, e che tutti noi abbiamo forse dimenticata, mi riferisco a certi dipinti di Simonetta Vigevani Jung, una donna straordinaria la quale tentava, allora, verso la fine degli anni Cinquanta di ricercare attraverso il linguaggio della geometria una nuova scientificità dell'arte, ma non escludeva nelle sue elaborazioni astratte il valore poi di una loro relativa funzione simbolica. Vi sono infatti tra le pitture di questa artista e le attuali di Paolo sorprendenti convergenze, nel senso che anche lui utilizza la geometria nella stessa maniera.

Queste concordanze formali sono dunque indirette, da spiegare semmai col fatto che lo stesso Paolo si serve oggi di un linguaggio aniconico,



basato su elementi geometrici, non per un processo di pura razionalizzazione formale, bensì per rinnovare alla luce di una nuova epistemologia artistica i valori dello spazio, del colore, della forma delle figure, attraverso per l'appunto quella riflessione teorica che è alla base della stessa astrazione che agisce, a tal senso, come pensiero della pittura.

È il pensiero della pittura che inquieta ogni domanda di Paolo e lo spinge a ricercare nelle tecniche, nel linguaggio, meglio nei linguaggi di una certa tradizione della modernità, un lavoro di continuo affinamento, di perfezionamento, provando tipologie espressive diverse, in contemporanea, passando da un versante all'altro delle forme della figurazione, ma non per eclettismo stilistico, alla maniera degli esponenti della transavanguardia, ma come campi diversi di esperienza dove comprovare e legittimare sul piano della pittura nuove prospettive di analisi critica e di sintesi poetica.

Sono termini che introducono un concetto di specificità e di qualità. Un'altra questione che esige una riflessione ulteriore mi pare sia quella correlata o se si vuole riferibile alla fiducia che Paolo mostra nei confronti, qui, delle risorse storiche, delle possibilità espressive che la pittura non cessa ancora di saper mostrare. Decidendo di scegliere tuttora la via della pittura e non i mezzi sofisticati dell'evoluzione elettronica -da lui praticati, invece, in relazione ai necessari sussidi funzionali di certi processi operativi e comunicativi richiesti dai nuovi sistemi di produzione-, Paolo non opta per un generico ritorno alla "pittura", ma per ritrovare, con quella scelta, una diversa coscienza del fare e dell'immaginare nella prospettiva ancora di una dimensione personale, di una intensità emozionale propriamente vitale, di una "differenza" d'essere che non vuole rinunciare al suo poter "essere", a qualcosa forse che non si conforma alle fantasie seduttive del virtuale, dove ogni contraddizione tra reale e illusorio si risolve perché esso si dissolve, bensì a qualcosa di più intimo e profondo che emerge e si ripropone nelle forme di quella contraddizione, nella realtà altrettanto irriducibile dell'arte. Paolo si rende conto benissimo di certe attraenti artificiosità che provengono oggi da questa sfida avanzata dal mondo tecnologico, -era della produzione globale-, dal potere del suo immaginario di massa, con tutti i rischi oggi impliciti di destituzione totalizzante della realtà, per cui egli sceglie invece deliberatamente di continuare a servirsi di mezzi poveri, forse arcaici, di una minimalità strumentale, ma proprio per questo la pittura può rappresentare oggi una frontiera invalicabile, poiché capace di eventi espressivi



tuttora non comparabili. Forse che si debba affermare che la vera artepovera sia quella, oggi, della pittura ? Che la debolezza storica di questa tecnica di fronte alla ridondanza delle evoluzioni degli strumenti visivi sia dunque la sua insostituibile forza, che la sua astoricità, come a dire la sua non innovazione tecnica, siano momenti invece che ancora appartengono alla sensibilità, al bisogno indeclinabile dell'invenzione espressiva ? Ma allora non si tratta soltanto di recuperare, con ciò, certi valori di manualità, certe virtù del mestiere, come invece si è maggiormente convenuto di accreditare a proposito delle recenti tendenze di "ritorno alla pittura". Piuttosto occorre ripensare il significato che assume il fare ancora dentro la pittura quale tecnica propria dell'espressività creativa. Questa dimensione di per sé sperimentale non si risolve poi unicamente nella ricerca di novità formali, come finora si è dato, giacché il senso di questo "fare" è prospettiva di altri essenziali contenuti. Sul verso di questa dominante esigenza si muove infatti la stessa pittura di Paolo che non intende certo di risolversi in un ambito meramente formalistico.

Abbiamo già rilevato che cosa per lui rappresenti a tale proposito lo stesso linguaggio della pittura.

Perché la pittura sia ancora, nell'ordine del pensiero e della sensibilità, un luogo di attraversamento del reale, si riveli cioè come una materia immaginativa di un invisibile che si incontra, di un immaginario che oltrepassa il simbolico, come a dire che l'altro di sé dell'immagine è l'invisibile stesso che essa incontra e che trasmette al nostro interrogante ascolto.

Nelle sue opere pittoriche Paolo mostra del resto di alternare sia il genere figurativo che quello astratto in quanto non è mai l'esito formale -il procedimento linguistico- il suo problema principale, così può permettersi di utilizzare varie categorie stilistiche. Persino il ciclo di Forma/Colore, a guardare bene i relativi risultati, appare insomma come un tentativo di superamento di tale rapporto che storicamente vedeva, da un lato, la propria soluzione nel concetto della pura estensione spaziale del "colore" e, dall'altro, nella struttura puramente costruttiva della "forma", nella sua ideativa razionalizzazione; da un lato l'emozionalità più lirica e, dall'altro, la progettualità più rigorosa. La stessa esperienza astratta di Paolo nel cercare di far convivere tali esigenze nella stessa elaborazione dell'opera, si dimostra invece implicitamente contrastata,



più problematica. Il ciclo intitolato Contro/Corrente è, come si nota, caratterizzato da un linguaggio inquieto, da modi espressivi che si affidano persino a latenti impulsi di gestualità; tutto non è quindi pacifico e già risolto sul piano formale; forse ci sono non volute anomalie sintattiche, intenti di decostruzione, tensioni a un sublime di sicure profondità dell'animo. Inoltre Paolo negli scritti insiste spesso sull'esigenza di perfezionare gli strumenti del proprio lavoro, di provare modi e tecniche diverse, di chiarire maggiormente i contenuti della propria ricerca.

Per capire dunque i suoi propositi risultano allora indicative le citazioni da autori diversi che possiamo leggere agli inizi del libro. Vi è per esempio una proposizione molto significativa tratta dagli scritti di Tancredi. Paolo si appropria di questi concetti, ossia vi si riconosce. Vediamo come: la frase che si riferisce alla poetica di Tancredi, coincide con il richiamo a un sentimento di innocenza e al senso, forse ugualmente ingenuo, di una natura pura, che pertanto può essere "ritrovata" solamente da chi sa guardare con occhi veramente innocenti. A un medesimo *ethos* Paolo ci rimanda attraverso gli elementi del suo linguaggio pittorico. La seconda citazione o dedica -perché tale è il valore dei riferimenti da lui introdotti- riporta una frase di altro pittore, di Armando Pizzinato. Questo riferimento non significa per Paolo soltanto l'attestazione di una stima e di un affetto che lo legano al vecchio maestro, ma è nel contempo una presa di posizione che si fa motivo dichiarato anche di una propria personale concezione attorno a determinati valori della pittura, condividendo con Pizzinato, dunque, certi assunti di carattere poetico. Non meno indicativa diventa allora la citazione successiva, presa da Lenin (*ndr "Materialismo ed empiriocriticismo"*), soprattutto se questa sarà poi rapportata con le considerazioni che Paolo svilupperà nei discorsi con i suoi interlocutori. Anche la pittura di Paolo allora può divenire una forma di conoscenza, anzi essa dovrà darsi come processo critico di conoscenza, e riconoscersi nella complessità del mondo senza tuttavia perdere le proprie ragioni poetiche. Ecco perché Paolo intende pensare la pittura come ragione profonda della propria vita, come coscienza critica sul mondo. La complessità del fare arte, egli ci vuol dire, non possiede forse una ricchezza di sfaccettature, di interazioni con la complessità di ogni problema che investe la nostra esistenza? E che cosa significa allora quel discorso che passa dalle acute analisi di Francalanci riguardo a tale cruciale questione, il simbolico dell'arte e la realtà del mondo, e la risposta indiretta di Paolo che in qualche modo



vuole rispecchiare nel simbolico il proprio esserci, la realtà che egli vive nel mondo e del mondo ? Fondamentale è la questione posta da Francalanci quando egli osserva che tutta l'arte contemporanea è stata, anche nelle sue fasi più alte, più intense, una reciproca e inarrestabile tendenza ad escludere per l'appunto dalle proprie esperienze operative, dalle proprie categorie linguistiche, il significato, ossia il contenuto. Vi è dunque inconciliabile dissidio tra forma e contenuto, tra significante e significato, tra comunicazione ed espressività ? E l'arte moderna non vive per l'appunto questo dissidio oppure esso è stato dissolto definitivamente a favore forse di una semiosi dell'insignificanza ? Ma il sistema espressivo che rivendica con l'arte moderna una risolta autosufficienza è poi veramente soltanto una realtà formale, valore di un simbolico senza contenuti ?

E come può diversamente ritornare ad affiorare il significato, cioè il valore anche del contenuto, nel sistema dei segni sempre più funzionale a una società delle merci, per cui anche i segni sono il prodotto della stessa ideologia consumistica ? La sfida è ancora chiusa dentro l'ineffabilità della poesia e l'oggettività del reale, del suo comunicativo quotidiano ? Oppure, come sembrerebbe insistere Francalanci, per sintetizzare, fin troppo genericamente, il suo scritto, tra sublime della pittura e pittoresco dell'imagerie spettacolare della realtà elettronica ? Ritengo che quello che Paolo intende cercare sia di natura assai diversa rispetto al mondo artificioso creato ai computers. Di fronte a scenari di iperrealtà, scenari illimitati, replicanti, la pittura, per lui, resta invece fonte ancora di realtà, della realtà non altrimenti traducibile nel simbolico. Per questo egli ricerca una densità di significazione nei segni che egli trova attraverso la pittura, esplorando gradi di ampiezza espressiva di ogni segno, liberato da vincoli soltanto operativi, comunicativi, per riportarli a un vissuto, all'esperienza di un esserci che non intende abdicare e nemmeno farsi travolgere da un irrealismo di trascendenze immaginative che ormai pervade ogni aspetto del nostro orizzonte quotidiano. Certo lo sforzo oggi per l'artista è terribile, e qui, in questa prospettiva, Paolo ci pone, ponendoselo, un grosso problema. L'arte è di fronte a un crinale estremo, che non è soltanto quello delle grandi parabole del secolo, della crisi della modernità, della fine delle utopie che hanno caratterizzato il secolo, franate con le ideologie che le annunciavano. Forse bisogna pensare che nei confronti, oggi, di una tecnica pervasiva, onnipotente, delle sue forme inebrianti di comunicazione, l'arte possa avere ancora un ruolo, vi si possa distinguere, riprendendo persino un suo ruolo



sociale tra le altre forme possibili della cultura. E questo credo sia implicito nel testo di Paolo, quando, rivolgendosi allo stesso Francalanci, afferma con una certa ironia, scrivendo "tra un backup e l'altro, forse potremo anche stringerci la mano, tra qualche anno", una ironia che qui sottende del resto un senso preciso, proprio in relazione al rifiuto da parte di Paolo di condividere la teoria di una sparizione dell'arte che non sia anche la sparizione di ogni principio di realtà. La condizione che Paolo ricerca nella sua esperienza di artista e di uomo è quindi un'altra. Un'altra la dimensione perciò del concetto stesso della modernità, dove il nuovo non sia il già visto, celebrato dalle correnti postmoderne, o il sempre uguale della storia che si ritiene con ciò azzerata, tra implosione ed esplosione, ciclicamente ricorrenti, flusso amorfo causalmente indifferente. Quale modernità allora? Intanto una modernità che restituisca all'arte le proprie ragioni, riapparendo nell'ordine specifico del simbolico stesso che è simbolico sociale, dopo la sua dissoluzione dentro la spettacolarizzazione del quotidiano, del presente dell'attuale consumismo di massa, dell'estetismo delle mode.

Mi auguro ora che la discussione si possa aprire, suggerendo ulteriori possibilità di riflessione, grazie.

## **Intervento di Paolo Dorigo**

Io vorrei ringraziare quanti sono qui presenti stasera. Prima di tutto Toni che quando questo ottobre-novembre vide per la prima volta questo quadernetto - perché l'edizione che voi avete in mano non è proprio quella più particolare, che era una cosa più intima, per alcune decine di persone, giusto per cominciare un discorso all'interno di circuiti di comunicazione nel mondo culturale della città, soprattutto orientato ai giovani che ho conosciuto sia a livello di compagni di strada e sia a livello di studenti (...). Quando Toni vide questo quadernetto disse che era interessato a questa cosa e quasi subito - non subito, ma quasi subito - propose un dibattito, stimolandomi anche seriamente ad un bilancio maggiore, nel senso che effettivamente questo quaderno nasceva sull'onda dell'iniziativa, come partecipazione a una iniziativa espositiva che con Nicola avevamo organizzato quest'autunno e all'interno di questo percorso avevamo raccolto alcuni testi.



Chiaramente la portata di quei testi, sia quello di Luciano Francalanci, sia quello di Umberto Daniele, ponevano dei problemi grossi e pertanto abbiamo pensato che non era il caso di trattarli come materiale da esposizione, ma che era molto meglio trattarli come materiale di studio e di comunicazione, e pertanto all'epoca fu fatto un primo quadernetto fotocopiato a più riprese, per una cinquantina di copie. Questa versione però è diventata più un lavoro di pensiero, nel senso che ho dovuto fare dei conti un po' maggiori con me stesso all'interno anche del perché si continua a dipingere oggi e io stesso del perché sono così preso da questa cosa che mi tormenta ogni giorno, e praticamente io sono stato obbligato a un bilancio, e nell'affrontare questo bilancio ho dovuto rivedere il percorso precedente.

Chiaramente il percorso precedente è quello di *Forma/Colore* è il percorso dell'astrazione geometrica come primo punto di questo campo espressivo. Nel senso che all'inizio di questo percorso, che oggi possiamo chiamare artistico - io, chiaramente, non sapevo di fare arte, non pensavo di fare arte; facevo delle cose; mi trovavo ristretto in una condizione detentiva e praticavo un linguaggio comunicativo con me stesso, con le persone con cui ero in contatto, attraverso una ricerca di tipo matematico-coloristico diciamo, nel mentre studiavo Klee, Kandiskij, Itten ed altri . In questo contesto diciamo che ho dovuto rivedere cose che mi ritrovo sempre, penso coerentemente è la dimensione del colore. Cioè il colore si presenta in tantissime forme diverse, non ci sono solo tubetti, ci sono tantissimi modi di tirarlo fuori e si può metterlo insieme con tante cose e si può appoggiarlo, lavorarlo su superfici diverse. Io, per motivi sia di percorso e sia di situazioni, lavoro prettamente sulla superficie, cioè non ho ancora avuto occasione di misurarmi in una dimensione più di tanto plastica, però sui lavori in superficie ho cercato di lavorare sulla plasticità e sulla matericità del colore.

Questo perché praticamente è come quando ti innamori di qualcosa, che devi toccare, devi plasmare, ci devi lavorare sopra. Non si tratta soltanto di creare un'immagine, quindi possedere a priori una scuola che ti dà una strada, che ti dà una possibilità espressiva e su quella scuola che hai fatto di andare per quelle articolazioni più o meno sincere, più o meno astratte, più o meno simboliche, ma si tratta di vivere la dimensione del fare e mano a mano che questa dimensione ti prende, praticamente vengono fuori delle cose e ci lavori sopra.



All'inizio però era un lavoro molto concettuale, appunto dicevo matematico-coloristico. Quando è che io ho capito che dovevo andare avanti e credo di dover andare avanti ancora adesso e quand'è che mi sono posto il problema per il fatto di poter comunicare attraverso questo strumento.

Non tanto comunque una comunicazione tra il progetto di un pensiero e la ricezione di un pensiero, nel senso che nel fare effettivamente, nel creare un'immagine, non è l'immagine finita che tu hai presente in testa quando cominci e forse non ce l'hai neanche quando sei quasi alla fine perché ti può saltare fuori tutto ad un tratto, effettivamente tu però hai una progettualità. Nel geometrico questa progettualità è dominante, cioè sapevi fin dall'inizio che cosa andavi a fare, oggi appunto sono arrivato ad una situazione in cui tuffandomi dentro l'immagine esce; però l'immagine tu non la vedi, ce l'hai già in testa, di conseguenza non puoi imporre, pensare che quello che tu vuoi trasmettere agli altri, oppure quell'idea che vorresti trasmettere agli altri effettivamente sia l'idea, quelle idee siano ancora quello che poi verrà recepito. Pertanto il problema comunicativo effettivamente è espressivo. Però la comunicazione dove sta? Sta nel fatto di lasciare degli strati di lettura, delle chiavi di lettura diverse, sta nella ricchezza di questa gratuità che è nella produzione artistica, che effettivamente è una cosa di cui concettualmente nel mondo delle merci, nel mondo del consumo, nel mondo del potere, del parlarsi a distanza, nel mondo del non parlarsi più di oggi, effettivamente potrebbe anche non servire, ma che in realtà io penso sia utile a tutti, nel momento in cui è sincero, nel momento in cui pone come modo di vivere e non come merce. Ecco, poi il quadro può anche essere venduto, ma non è quello il problema.

Però dicevo all'inizio, quando mi sono posto il problema e ho sempre parlato di bilancio che stavo facendo il primo percorso e stavo arrivando a dire che avevo deciso di cominciare a dipingere quando ho avuto modo di confrontarmi all'interno di questo percorso con delle persone estremamente ricche di conoscenza, di intelligenza, di metodo, oltre che di amicizia, in cui c'è questo inizio di testi, di corrispondenze varie ove si parla di questo fare, ma soprattutto con l'approccio con l'amico Bepi Mazzariol.

Io penso che se non fosse stato per Bepi Mazzariol sicuramente alla fine di un certo periodo mio, difficilmente io avrei proseguito. Lo dico perché



(mi ha trasmesso praticamente una) mi ha dato la possibilità di leggere dentro quel aspetto. Però non me l'ha dato in maniera mistica o in maniera diciamo gratuita; me l'ha dato con una chiave diciamo sociale, cioè l'utilità del fare arte, l'utilità non del fare tanto il bene alle persone, nelle situazioni., ma l'utilità, la ricchezza di fare arte. Io vorrei leggere un piccolo testo di una lettera che lui mi scrivesse, perché ci dà la dimensione, effettivamente, la dimensione etica e strutturale, non solo di questa persona, ma più in generale di un certo modo di pensare e vedere le cose. Lui mi scrisse: **"Penso anch'io, come tu pensi, che non vi sia cultura degna di questo nome senza una profonda adesione ai bisogni e alle aspirazioni degli uomini che lavorano, soffrono e sono soggetto primario di storia; la cultura come fatto elitario, isolato, decontestualizzato dal sociale è, al meglio, un divertissement intelligente, seducente ma storicamente inoperante; e spesso viene usato dal potere come alibi. Peraltro, il tradimento dei chierici è oramai conosciuto come fatto ricorrente nella storia europea."**

Ora, questa è la dinamica. Questa frase parla da sola in tutti i sensi, però ci riporta ad una dimensione, la dimensione della storia. Ora io non posso scindere quella che è la dimensione della storia che noi viviamo oggi, e che noi dobbiamo vivere oggi, quindi che ci obbliga a misurarci con quello che è l'oggi e con le scelte dell'oggi, proprio perché guardiamo al domani.

Di conseguenza il concetto della storia finita, che s'è già visto tutto, anche in arte, o che oramai il problema è semplicemente di pensare, ripensare, conoscere, verificare, e sarebbe bello, sarebbe possibile articolarlo, viverlo in questa dimensione se effettivamente non ci fossero i contesti. Ma i contesti ci sono. Essendoci i contesti, anche il fare arte crea dei problemi, a meno che non si accettino determinate regole, determinati sistemi, a meno che non si faccia parte di un certo sistema che è appunto il sistema dell'arte (oggi si parla di arte come super-merce), di conseguenza parliamo di un sistema di arte che è un sistema che diventa assolutamente collaterale e importante all'interno del mondo dei sistemi di classe, delle articolazioni economico-sociali della vita, di tutto ciò che è vita; si parla anche di cittadella mondiale, dovrei parlare di piccole cittadelle mondiali circondate da grandi decine di lager *umani*.

Questa è un po' la situazione che stiamo vivendo oggi in maniera abbastanza farisea come dimensione occidentale. Quindi la mia circo-



larità, che io vivo nella forma dell'astrazione, ma anche potenzialmente in una forma figurativa con cui sto cercando di misurarmi in questo periodo, che è poi il tema di oggi, la circolarità con cui mi misuro è un po' questa. Io lavoro, lavoro per dipingere, dipingo per vivere, perché se non dipingessi non potrei vivere. E' questa la dimensione in cui io oggi mi confronto. Dopodiché vivo per lavorare, perché sono schiavo di un sistema di lavoro, sono schiavo di un sistema di vita che è quello che ben tutti conosciamo, ma che bene o male vogliamo ignorare dietro speranze di castelli dorati, dietro speranze di carriere molto ben riuscite.

Bene o male è così. Su questo si può aprire una parentesi, e che è un fatto che sull'arte si specula moltissimo, sui giovani; in particolare ci sono miriadi di esempi citabili di speculazione aperta e sul fatto che il giovane *Tal dei Tali* in campo artistico, in campo musicale, in campo pittorico o di altro genere, possa far carriera (...). Io penso che la memoria sia la dimensione che dimostra quanto questo sia falso e quindi che la memoria, che la storia, la conoscenza sono dimensioni in cui noi ci si deve misurare. Forse sono andato un po' fuori tema; in questo modo volevo cogliere il perché io mi sono calato dentro questa dimensione. La seconda circolarità è un po' quella del percorrere un percorso che non è lineare, non è appunto nato a tavolino, nato con dei pensieri molto discussi, come il fatto di poter andare all'Accademia, fare una scuola, articolare un percorso, dopodiché seguire un iter, ecc. La circolarità per il fatto che si torna sempre al punto iniziale, che è il colore, che è una dimensione espressiva.

La comunicazione dove sta? Sta anche in questa situazione che stiamo creando in questo momento, sta nella situazione che mi permette di operare. Effettivamente quando tu vedi cose belle, o che piacciono, o che possono piacere, ma che in sé non hanno una giustificazione, perché magari non sono comprabili, o non sono state viste da nessuna parte, ma sono soltanto in un cantuccio di uno studio, questi comunque sono valori comunicativi, nel senso che chiunque poi entri in quello studio e scopre quella tela e la guardi, articola con te una comunicazione, un dialogo.

In questa dimensione entra il rapporto con Nicola Valenzin. Nicola con me ha lavorato per preparare questa seconda edizione del quaderno, ma stiamo lavorando più sul suo lavoro che sul mio; ma stiamo lavorando



per creare un rapporto in cui il potenziale artista e il potenziale mercante cercano di diventarlo, non tanto assumendo come dato di lavoro quello che è un percorso già scritto, ma cercando proprio di lavorare sul fare quotidiano, sul lavoro che viene fatto giorno per giorno, nelle contraddizioni, nel bene e nel male. Io penso che l'altro problema che ha posto questo quaderno, il discorso sulla tecnologia sia un problema fondamentale dal punto di vista etico, cioè non tanto il problema in sé, quanto il problema che si ritenga di poter dire oggi che alcune cose sono superate, che alcune cose non sono più all'interno di un circuito per cui possono avere ancora dei significati alti. Io non le ho vissute in prima persona, però penso alle esposizioni degli *anni '60*, penso a quel clima culturale, penso a determinate situazioni che si vengono a creare in quel momento e anche in altri campi artistici e quindi ai confronti che generava anche questo fare che tu (nдр: rivolto a Toniato) dicevi, giustamente, tutto sommato povero.

Penso oggi a quanto la nostra società si stia montando la testa su altri strumenti. Perfetto, benissimo. Il problema è che quando tu lo puoi vedere, lo puoi toccare, lo puoi criticare, esiste. Una cosa virtuale, una cosa tecnologica, una cosa che di fatto dovrebbe essere solo uno strumento per vivere bene, sta diventando un fine. Sta diventando un fine: vuol dire che è un falso fine, soltanto finalizzato a una più alta estrazione di plusvalore, alla fine dei discorsi. Quindi quando io ho ricevuto questo primo testo di Luciano, io ho dovuto confrontarmi con questo problema e, ritornando al discorso, ho pensato che fosse giusto creare questo tipo di comunicazione. Il quaderno è stato fatto a nostre spese, cioè anche qui abbiamo cercato di creare una commistione etica, di non fare una cosa per un'altra, di non cercare necessariamente uno sponsor, di non mettere in gioco l'autonomia di questa iniziativa che doveva essere prima di tutto culturale. Il problema è che è uno strumento di lavoro, nel senso che può diventare anche uno strumento di confronto maggiore. Io mi fermerei qui, poi se magari ci fosse l'occasione di dire altre cose.



## **Intervento di Nicola Valenzin**

Io aggiungerei qualcosa ancora, ed è proprio un qualcosa che riguarda - non per enfatizzare il rapporto nostro che ci ha portato fino a qui, ma per verificare tutto sommato quello che è stato il rapporto che è scaturito dall'inizio, e cioè il rapporto dell'essere e creare.

Questa è una cosa che mi ha colpito particolarmente nel lavoro pittorico di Paolo, cioè questa preponderanza nel suo lavoro del metodo più che del fine pittorico. Questa è una cosa che mi ha colpito perché è stato motivo di ricerca nostra in svariati campi, nel campo dell'arte, ma in un campo molto esteso di rapporti interpersonali. Questi rapporti personali ci hanno tutto sommato condotto a degli eventi che si sono identificati come luoghi d'arte, di conseguenza io identifico dei luoghi perché credo che il mio ruolo nei confronti dell'opera di Paolo si identifichi in qualcosa che è proprio uno spazio, uno spazio che si ricompleta in un percorso che Paolo sta facendo. Io credo che la circolarità che viene proposta come metodo anche di comunicazione, sia un qualcosa che debba portare a un'informazione che è un'informazione molto forte, e che credo debba essere sostenuta da una fortissima individualità del soggetto, ecco.

Io qui sono convinto della forza individuale dell'artista; rimango convinto che debba essere necessariamente molto forte la spinta rispetto al suo lavoro, e rispetto al metodo del suo lavoro. Io molto spesso mi sono avvalso della terminologia del viaggio, perché credo che in quello che è il resoconto di Paolo nel suo lavoro proprio comprenda una fase molto intima di un viaggio che un uomo, una persona, un artista sta compiendo.

Ci sono delle tappe fondamentali che abbiamo toccato, ci sono dei quadri che io ho voluto esporre in situazioni molto tese di rapporto di dialogo, che però hanno permesso sempre uno sviluppo immediato, di conseguenza queste lacerazioni che si sono e si stanno creando anche tuttora quotidianamente è la riprova di questo percorso che stiamo quantomeno producendo. Il viaggio del Paolo io lo ammiro e ne sono partecipe. E ne sono partecipe non perché seduto qui, ma perché lo



sento molto vicino a me. Il viaggio secondo me identifica il coraggio di proporre non più un'opera finita, ma di proporre un'ideologia.

E questa ideologia io la sposo, nei termini che a questo punto sono molte le tematiche e le domande che non hanno in parte ancora risposta. Una di queste è proprio il luogo dell'arte, voglio dire, luogo dell'arte inteso come dove esporre e dove rappresentare l'arte, per cui si apre una tematica amplissima rispetto a quali sono e quali dovrebbero essere gli spazi dove recepire l'arte, e di conseguenza qui si apre una argomentazione interessante che il fruitore dell'arte. Io mi auguro che questo possa diventare un dibattito fra di noi, e non solo perché io rappresento qualcuno in un'Arte Fiera e comunque in situazioni dove si usufruisce dell'arte. A me non piace parlare molto. Di conseguenza io mi auguro che per il momento possano già esserci delle domande e se ci sono rispetto a questo momento e mi fermerei qui per magari rispondere tra un pochino ulteriormente. Grazie.

## **Toni Toniato**

Io direi che questo è un modo per affilare le armi e quindi si accetta la possibilità di rendere concreto quel titolo che dà poi l'indicazione di questa serata che è proprio quella della circolarità dell'astrazione su cui non siamo entrati nel merito, a parte un punto di vista di Paolo Dorigo attorno a cosa intende il suo lavoro come circolarità. Ma c'è anche un tema rimasto sospeso, che è proprio quello che è il titolo dell'invito, tra l'altro.

## **Domanda di Mariella Cocco Serra**

Posso fare un domanda, per rompere il ghiaccio? Secondo lei, quando lei cita *Brecht*, perché lei dice , fa una distinzione tra esprimersi e comunicare. Non sono coincidenti?



## Risposta di Toni Toniato

Evidentemente ogni forma di linguaggio è per se stessa comunicativa, ossia la comunicazione rispetta certe convenzioni, certi fini, per poter funzionare come tale. L'espressività è un valore di per sé, e appartiene quindi alle specificità dei linguaggi che diciamo artistici. Oggi poi, a partire dagli anni Ottanta le tendenze dell'arte si muovono -secondo qualche critico- nella direzione invece di una oggettività inespressiva, di una oggettualità di tipo produttivistico, dotato comunque di un certo tasso estetico. Si vuole abolire dal "fare arte", proprio qualsiasi motivazione lirica, vista come "disturbo", prodotto da risonanze emozionali, da istanze personali che nuocciono alla qualità dell'informazione estetica, ai suoi prodotti. In altri termini, cioè in modo alquanto semplificato, si può dire che viene così a regredire, volutamente, il livello simbolico e mero funzionamento del congegno linguistico, fino a giungere ad azzerarsi nella oggettualità di un ricalco mimetico oppure a distanziarsi in una sorta di appropriazione simulativa delle cose, in un montaggio di riproposizione delle cose.

Nella ricerca di un'arte antillusionistica si stanno riproducendo i meccanismi di un reale quale infinito *ready-made*, di una fredda spettacolarità all'insegna di un realismo impersonale ed inespressivo dell'esistente. Viene privata l'opera d'arte di ogni specificità ancora poetica, giacché essa dovrà assumere il carattere piuttosto di una oggettività totale o, meglio, divenire soltanto assoluta produzione del proprio sistema linguistico. Vi è dunque una distinzione tra sfera del comunicare e dell'esprimere, una distinzione che si riflette negli stessi argomenti sollevati nel libro da Francalanci e da Daniele a proposito del rapporto tra arte e scienza. La mia sarà anche una posizione superata, ma sono convinto che la pittura sia ancora il luogo privilegiato dell'espressività visiva, rispetto alla scienza che rimane il luogo privilegiato della comunicazione oggettiva. La verità dell'arte è dunque un'altra. Questo d'altronde non esclude che l'arte possa esprimere determinati contenuti, possa oggettivare e quindi veicolare nelle forme della visualità significati propriamente comunicativi. La logica del simbolico passa per il linguaggio ma non si identifica con le sue forme di analisi logica, proprio perché il linguaggio è una materia vivente che parla del reale e dell'interpretazione del reale. A cosa si richiama il titolo del libro di Paolo (ndr "Circolazione interna -



High tec, o ... kraska ?") se non a una circolarità che comprende il metaforico e l'oggettivo, il simbolico e il reale ?

Che cosa vuol dire poi il titolo di questo dibattito, "Circolarità dell'astrazione", se non il tentativo di praticare una osmosi tra questi livelli dell'esprimibile e del comunicabile, e se la pittura riflette un pensiero dell'astrazione ne consegue che la circolarità dell'astrazione comporta un pensiero su stessa, cioè quella conoscenza ulteriore che si coglie nelle possibilità del discorso espressivo. Una conoscenza per altre vie dunque, ma anche una conoscenza di qualcosa che non si dà in maniera diversa. Certo prima occorrerebbe restituire al processo dell'astrazione, al significato dell'astrazione -a ciò che Gadamer ha potuto definire come il pensiero che pensa se stesso- una funzione teorica che appartiene anche all'arte, sia pure in modo del tutto particolare, ma che é, alla fine, l'essere proprio dell'arte. Di recente uno studioso ha considerato questo stato, presente nell'arte moderna, quale segno estremo di una eccedenza dell'essere -già infatti dissolto nelle moderne filosofie del negativo-, ma per ciò stesso simile stato figura una condizione di inconclusa circolarità.

In questo senso allora anche il ripensare la pittura, il fare ancora pittura, fenomeno cui assistiamo, malgrado gli allettamenti delle nuove possibilità visuali, riflette una condizione di circolarità e di profondità, precluse alla frontalità dell'immateriale elettronico,

## **Intervento di Umberto Daniele**

Vorrei dire qualcosa. Prima di tutto è un po' difficile per me intervenire, perché la ricchezza degli spunti offerti stasera sia nella introduzione di Toni Toniato sia nella "calda" ed anche emozionata descrizione fatta dal diretto interessato, dal centro di questa sala, già di per sé così ricca di pittura, mi impone più una riflessione che una domanda posta in forma diretta. La porrò perciò in modo che si crei una circolarità nell'aula stessa, che possa contribuire a rompere la separazione che inevitabilmente si crea tra relatori ed uditorio. Io proseguirei un po' questa riflessione rispetto al titolo, perché trovo che il tema della circolarità si



presti veramente una serie di riflessioni, crei quasi una sfaccettatura poliedrica sulla superficie perfetta della sfera dell'arte .

Ovverossia, la circolarità potrebbe essere molte cose: nel senso che la circolarità, in primo luogo, potrebbe anche essere quella geometrica, che rimanda da un lato all'asettica perfezione del linguaggio astratto, poniamo, di un Kandinskij , e dall'altro ad una chiusura inesorabile della comunicazione verso le esperienze astratte degli *anni 60*, con le quali la circolarità potrebbe imporre un *feed back* a circuito chiuso, cioè di nuovo una figura geometrica, rispetto ad altri influssi che oggi potrebbero distrarre da taluni modelli: si è fatto riferimento poc'anzi ad esempio, a Tancredi , ma penso anche a Riopelle.

Ritengo invece che bisogna, particolarmente oggi, creare una apertura agli sviluppi più diversi; **aprire cioè il cerchio**. La seconda questione è che se in quegli anni è stato definito in molteplici declinazioni un linguaggio , se è stato definito uno statuto della pittura, esso si esprimeva soprattutto attraverso il gesto.

Mi domando allora quale ruolo abbia il gesto, inteso come pulsionalità da un lato e come nucleo base generativo che costruisce l'opera, dall'altro. Esiste quindi una sapienza del gesto? Questo mi domando e giro la domanda ai relatori stessi.

## **Risposta di Paolo Dorigo all'intervento di Daniele**

Il problema della sapienza del gesto - secondo me - non si può prendere a sé stante. Cioè esiste un momento in cui effettivamente c'è un rapporto di scansione tra quello che percepisci di fare e quello che stai facendo, che è talmente impercettibile che è quasi autonomo. Effettivamente nei quadri della serie *Contro/Corrente* esiste questo tipo di lavoro, come esiste nella ricerca che tu citavi, di Riopelle o di altri, negli *anni '60* e successivamente (o meno). Allora, il problema non è di riconoscere una sapienza più o meno grande a questo gesto.

Il problema è se questa sequenza di lavoro - praticamente prendere il colore, sceglierlo, metterlo insieme e, quando lo vedi che è pronto; praticamente **affilare le armi**, perché anche la spatola è un'arma, pulirla sulla tavolozza e partire, in quel momento lì tu non è che effettivamente



sai dove vai a parare, cioè dove colpirai effettivamente dei punti precisi. Però, nel farlo, li cogli. Allora non so se sia il gesto da solo. Probabilmente è la nostra capacità percettiva che è molto relativa anche all'operare. In questo senso credo che dipenda molto dal tipo di operatività che si ha, perché in sé anche il gesto del pennello di dare dei tocchi molto particolari, nel campo figurativo, penso che anche quello sia un gesto, anche se molto misurato, molto preciso, che ha una certa rilevanza. In ogni caso abbiamo uno strumento che è la mano e abbiamo tutto un insieme di sistemi percettivi. Però ha una sua autonomia. Ecco, questo liberarsi, questo praticare questo tipo di pittura, effettivamente può diventare anche un'ideologia del gesto. Allora c'è il problema del fermarsi, nel senso che, effettivamente, quando tu poi stai articolando una trama e alla fine ti ci ritrovi, in quel momento ti sta piacendo, lì puoi anche fare qualche altro colpo, ti puoi anche fermare, però a quel punto lì diventa razionalità. Capisci che la sintesi che hai operato o la quantità di complessità che hai operato, a seconda del tipo anche di opera che stai facendo, va chiusa.

Ma in questo senso il gesto è molto importante, ma non può essere certamente indipendente dal resto. Grazie della domanda.

## **Risposta di Toni Toniato all'intervento di Daniele**

Daniele ha sollevato principalmente due questioni assai importanti. Però consentitemi prima di precisare che nel mio discorso facevo riferimento alla circolarità non come a una forma geometrica definita, bensì alla sua funzione metaforica, al processo del suo movimento inteso come qualcosa di diverso, anche formalmente, da una strutturachiusa o da una forma destinata a ritornare su se stessa, o dalla sua idea legata ancora a una determinata figura geometrica o naturalistica. E neppure al concetto dell'eterno ritorno o a quello di ciclicità fenomenica. Circolare diventava per me quel pensiero invece portato a pensare se stesso, quel processo teorico dell'astrazione che muove in avanti, che allarga quindi il movimento della propria riflessa circolarità e che porta oltre l'ampiezza del proprio raggio di evoluzione, sia del simbolico e del concettuale, sia del fenomenico e del percepibile, un pensiero che non pensa il limite di se stesso, che rimette dunque in gioco i propri fondamenti un pensiero tutto sommato che è anche critica dei propri presupposti, delle proprie enunciazioni formali, del proprio linguaggio.



Anzi un pensiero oltre il linguaggio perchè questo è il pensiero dell'arte, è il pensiero della pittura come linguaggio dell'espressività. Questo per me esprime il senso di quel concetto di circolarità dell'astrazione, una astrazione siffatta può darsi allora sia nell'ambito dell'iconico che dell'anonimo.

Un'altra questione è invece quella relativa alla sapienza del gesto. Devo dire che questo è un problema assai complesso perché il gesto possiede sempre una duplice valenza: è segno di sé ed è segno dell'altro, come a dire indissolubilmente pulsione e intenzione, portato insieme di energie del conscio e dell'inconscio. Vi è pertanto un sapere proprio del gesto, quando il gesto -la gestualità- è evidentemente coagulo di pure energie espressive, esso si fa carico allora di depositi inconsci, portatore di vari sedimenti, memorie, desideri, bisogni remoti e nuovi, ed insieme è segno di un transito che lo riconduce alla struttura di un linguaggio, colmando una mancanza; diventando mezzo, tramite tra un di qua e un di là del linguaggio stesso. Non è solo una traccia bensì una apertura su tale traccia, una apertura al suo significato nascosto dal linguaggio. In questa ambivalenza risiede, consiste poi ogni poetica del gesto che di solito è stata invece interpretata come mera pulsionalità, erede dell'automatismo psichico esplorato dal surrealismo. Ritengo che si possa considerare piuttosto diversamente tale poetica, specie nel caso di Tancredi, svincolandola da dipendenze oscuramente pulsionali e rivalutarla più precisamente nel senso dell'immanenza vitalistica dell'informale, da cui del resto essa prende avvio per arrivare talvolta ad inabissarsi nell'immediatezza non solo dell'organico vivente, ma come presente reale del vissuto, di un *experiri* che si identifica con l'atto della pittura.

E nello stesso tempo dobbiamo considerare quale intenzionalità venga a dispiegarsi attraverso quel mezzo gestuale, dietro il suo scatto impulsivo che cosa corra nel farsi poi il gesto un atto che rompe il vuoto della superficie e dà spazio a questo vuoto e di ciò si fa a sua volta segno. Non c'è tempo per analizzare qui certi esempi celebri, da Pollock a Vedova, però il caso di tancredi è in tal senso molto significativo, perchè la sua scrittura non è mai soltanto gestuale. E' un caso per noi altrettanto indicativo in quanto Paolo ha guardato certamente nella sua fase di formazione a una certa pittura di Tancredi. In fondo, la pittura di Tancredi non è mai soltanto l'esito di un linguaggio gestuale, di un linguaggio informale, bensì è innegabilmente la ricerca di una forma di nuova



alfabetizzazione visiva, rivolta al mondo del naturale e del sensibile, dell'emozionale e dell'immaginario.

Il gesto di Tancredi è sempre inscritto nella forma di un segno che si fa ritmo di una coniugazione visiva di ordine metamorfico, di ordine ricreativo di quegli aspetti del reale.

La sua pittura si avvale di una articolazione espressiva, di un segno-colore, che compone vari segmenti di una scrittura di carattere affabulatorio, ma anche connesso a sollecitazioni narrative, evocative. La sua è perciò una scrittura analogica, basti ricordare le sue figurazioni dedicate a Venezia, tanto per fare qualche relativo esempio, mentre la sua ultima fase creativa tende a non perdere i valori di questa articolazione ritmica del segno, della scrittura, anche se poi essa si rivolge più direttamente a modi figurativi pervasi proprio di una vera e propria pulsionalità, insieme eccitata e deviata, del tutto visionaria.

## **Intervento di Paolo Dorigo**

Ancora un'altra cosa sul discorso del gesto (...). Il problema della costruzione dell'immagine che vai costruendo, chiaramente non può prescindere né dalla superficie, né dai materiali, né dai colori che in quel momento vuoi usare, né dall'insieme di trama che vuoi creare, sia che una trama sia di accostamento e di istanza, oppure se da una trama di rottura, come appunto si vedono anche delle opere di un tipo o dell'altro dello stesso autore, lo stesso ho fatto nelle opere di questi due periodi. Il gesto ha una sua libertà nel momento in cui quello che si vuole andare a costruire è un'immagine di cui abbiamo sentimento, pur non sapendo effettivamente come verrà. Infatti sui quadri di *Contro/Corrente* è impossibile articolare un bozzetto, non è possibile proprio per come sono fatti.



## **Intervento di Biagio Gibilterra (pittore veneziano)**

(n.d.r.: La registrazione di questo intervento, peraltro molto breve, è intrascrivibile. Verteva sulla *gratuità dell'arte contemporanea*),

LA NON SIMPATIA DI COSTUI A PAOLO GLI IMPEDI' UNA RISPOSTA DIRETTA.

### **Risposta di Toni Toniato**

Risponderebbe meglio un artista ad un artista, perché solo l'artista può sapere quando iniziare o quando finire un'opera, ciò che ad essa conviene, quindi ciò che egli sente come necessariamente gratuito, non previsto, e ciò che, pure previsto, si dà, comunque, come gratuitamente necessario. Si tratta ogni volta dunque di decidere una scelta tra possibilità di soluzioni diverse, una scelta per tutte, perché in quella scelta si collegano tutte le possibilità. Legittimare il gratuito è in un certo senso la ragione stessa dell'arte. Per questo mi pare, se me lo permette, di dover considerare molto semplicistico, ossia riduttiva l'equazione gratuità-legittimità. Persino l'arte aleatoria segue particolari procedimenti. Non condivido l'ipotesi di identificare le due cose nemmeno quando l'arte si affida alla più assoluta arbitrarietà. Già nel suo essere apparenza l'arte è in sostanza un atto non necessario, ma l'arte non è poi solo apparenza ma atto ugualmente concreto, è innanzi tutto ciò che è. In questo senso la sua apparenza è ciò che essa è per ognuno di noi. Dicevo però che essa è di per sé un atto non necessario -ben altre cose hanno statuto di necessità per l'uomo- e tuttavia quando si compie l'arte si dà come un atto non illegittimo, nel senso che trova e determina la propria legittimità nella necessità di esprimere ancora se stessa, la qualità di se stessa. Quale è il senso di questa non utilità dell'arte, specie se non la riconosco come oggetto d'uso, ma semmai di scambio? A noi interessa la qualità che l'arte definisce con il suo atto, ciò per l'appunto che la legittima, assumendo il diritto -il suo valore di scambio ci porterebbe evidentemente su un altro piano di analisi- di appartenere al mondo, al contesto dei suoi valori culturali; di entrare nel mondo, certo anche nel mondo delle merci, ma per essere altro nel mondo. Forse questa è la sua vera, ineliminabile gratuità e, per fortuna, la sua vera necessità.



## **Intervento di Biagio Gibilterra**

No, ma l'arte crea un contatto che non è oggetto d'uso, crea qualcosa che non è vero ma che ha l'apparenza del vero.

## **Risposta di Toni Toniato**

Ma certamente, anche se Lei mette insieme nella sua enunciazione dei concetti fra loro assai diversi, sostanzialmente contraddittori. Il fatto che l'arte sia un atto gratuito, non necessario, dipende prima di tutto dal fatto dell'essere intanto l'arte una scelta totale. Persino l'artista sceglie di essere tale. La scelta di Duchamp è in questo senso esemplare. Lei intende però dire, se sono riuscito a capire bene la sua domanda, che l'artista deve essere ispirato. Come e da chi? Evidentemente non tutti siamo artisti e quindi qualcuno deve avere delle doti che altri non hanno e questo non dipende soltanto da certe condizioni culturali e sociali. E ciò perchè abbiamo detto che l'arte è una scelta, ma l'artista sceglie o è scelto? Forse si danno ambedue le cose. In ogni caso si tratta di capire che questa scelta deve restare un atto gratuito. Anzi ogni atto dell'artista è poi una continua scelta, un immediato decidere che -niente insieme di più gratuito e di più consapevole- stabilisce sia il destino dell'artista che quello dell'opera.

## **Domanda di Giorgio Teardo**

Una domanda che ho in testa da sempre. Che cos'è l'arte e quando un'opera si può considerare tale? **Quando** di un'opera si può dire: è un'opera d'arte. Quando?

## **Risposta di Toni Toniato**

Credo che una simile domanda sia da sempre ineludibile ma anche senza risposte definitive. Risposte relative, sì, legate diversamente a contesti di cultura, di linguaggio, di valori. Umberto Daniele aveva posto con il suo intervento -non in termini altrettanto perentori e risolutivi- il



problema dello statuto dell'arte, cioè di quelle convenzioni entro le quali riconosciamo di volta in volta l'importanza di poter accertare tali referenze per determinati criteri di conoscenza, di specificità, di valori dell'opera in quanto opera d'arte.

D'altronde ogni definizione dell'arte potrebbe già valere, se se ne ammettesse lo statuto, quale arte di per sé, essere in sé forma d'arte. La definizione di una cosa non è ancora la cosa, l'idea non è ancora evento d'arte. E qui siamo smentiti ! Gli artisti concettuali ci hanno dimostrato che l'arte è per essenza definizione dell'arte. La tautologia di questa asserzione dei concettuali si è poi arenata nella stessa definizione linguistica. Sappiamo del resto che ogni estetica ci offre una diversa definizione dell'arte. Anzi, qualcuno (ndr: intervento brevissimo e non registrato dal pubblico) prima ha fatto riferimento alla poesia come dimora dell'essere, all'essenza per Heidegger del linguaggio della poesia. L'arte, la poesia, sono soprattutto questo, ma il problema richiederebbe ben altri approfondimenti filosofici. Mi limiterò invece a notare che là dove certe estetiche hanno preteso di stabilire cosa avrebbe dovuto essere l'arte ne hanno decretata la morte.

Una morte assai diversa da quella che Hegel aveva già prospettato e che oggi molti ritengono oramai avvenuta nel circolo pervasivo dell'estetica di massa. A dispetto del grande filosofo e di altri profeti intempestivi sembra che l'arte non abbia ancora esaurite le proprie risorse, anzi essa ricompare nelle realtà più imprevedute e più imprevedibili.

Forse oggi bisognerà trovarla dove più si nasconde, dove è meno consacrata dalle mode e dall'estetismo consumistico.

---

(ndr: Altri brevissimi interventi, non registrati, hanno concluso il dibattito).



