

ARTE

UNA MOSTRA A ROMA DI VINCENZO AGNETTI

Arte e critica dopo l'avanguardia

Il punto di convergenza è nel processo mentale

Che ne è dell'avanguardia? Ciascuno ne tira dalla propria parte il frutto vespillo, essere all'avanguardia, o meglio « oltre » (che è il massimo dell'avanguardismo) è conteso, il che vuol dire ovviamente che è di tutto comodo. L'avanguardia sta diventando un genere, con un suo pubblico, con i suoi giri: essa opera a latere di una società critica e permissiva, con un suo margine relativamente ampio, ma probabilmente non più da dentro, come un tarlo, come dovrebbe. Nulla d'altra parte è più vano che moraleggiare su simili constatazioni e « necessità » della storia.

Ma se dunque l'avanguardia è conclusa nel (o in un) suo ciclo storico, chi potrà vantarsi di essere davvero « oltre » o dopo l'avanguardia, cioè comunque al di là da essa, nel bene e nel male? In linea di massima pretende di esserlo un tipo d'arte, ancora più o meno vagamente « concettuale », o meglio fortemente mentalizzata, la quale si propone di ripercorrere analiticamente e criticamente (uno degli iniziatori fu Vettor Pisani, con le sue variazioni su Duchamp sei anni fa) i momenti linguistici ed ideologici dell'avanguardia storica.

Allora perché l'artista e non, ormai, il critico stesso? E perché non « rianalizzare » l'intero corso dell'arte, se al nuovo metro d'indagine antropologico-culturale qualsiasi opera del passato risponde in modo non meno interessante di un'opera della avanguardia, e perché poi limitarsi a date forme dell'avanguardia, discriminare razionalmente, ancora, tra il « figurativo » e il resto? Certo questa avanguardia « critica », fatta da artisti e da critici, non potrà essere quella dell'astrattista tesserato né del critico sentenzioso, e impaziente di registrare l'evolvente e « l'obsolescere » di tutto tranne che dei propri quattro soldi d'idee.

Però il critico che ha abbracciato le nuove metodologie, dalla psicoanalisi freudiana o junghiana agli strutturalismi e alla sociologia, può essere fortemente tentato di pensare: « l'avanguardia sono io ». Né escludo che in qualche misura ciò possa anche essere, ma così pensando e concludendo si perderà di vista, magari non il problema dell'avanguardia, ma sì quello dell'arte, che non può essere riducibile alla critica. Allo stesso modo, può senz'altro essere « avanguardia » dare spettacoli di danza, concerti ed happening musicali nelle gallerie, ma questo significa anche perdere di vista, il più delle volte, la problematica delle arti visive, che evidentemente non sono riducibili alla musica; è insomma un modo di « rinunciare ».

Questa irriducibilità e differenza strutturale (tra arte e critica) ben la si avverte accostando, nell'ambito stesso del « concettualismo » o meglio dell'arte « mentalizzata », non già i tanti mediocri adepti, ma qualcuno dei rari esponenti originali, come Vincenzo Agnetti, reduce da un'importante mostra a Nuova York, ora in mostra a

Roma nella nuova sede della galleria « Cannapello », a palazzo Massimo.

È un tipo d'arte che si affida dunque non tanto o non solo ad una fruizione percettiva, ma a processi di pensiero che intende promuovere, a « sequenze » che intende evocare sul labile schermo della mente; come tale ha sempre bisogno di didascalie, di spiegazioni, e l'optimum per il fruitore è che sia l'artista stesso a dargliele. Agnetti lo fa più generosamente e attivamente di altri, con minori reticenze, mettendo tutte le carte in tavola. E del suo essere artista risulta già di per sé costitutivo il modo di condurre il « ragionamento » che

non solo salta nessi ed abbrevia, come è proprio dell'« intuizione » (facoltà tante volte rivendicata all'artista), ma dà per ovvie le conseguenze più paradossali sfociando in conclusioni che non sono tali ma piuttosto, appunto, « immagini » mentali. Di esse, le immagini appese al muro diventano allora come il nudo scheletro, che va rivestito con scintille di pensiero.

Sono scintille sparse, e vero, che possono aver l'apparenza di una poetica gratuita. Ma quando ne hai carpite diverse e riesci a cogliere il filo più nascosto che le collega, ti accorgi che sono sprigionate non tanto da un'estigenza critica di chiarificazione, quanto, proprio, da un bisogno espressivo.

In Agnetti c'è (direi) il panico, il giusto panico della tecnologia e della civiltà di massa, vissuto dal di dentro. Quando Agnetti « dimentica a memoria », una conferenza da lui stesso tenuta e registrata, sostituendo, alle parole, dei numeri non significanti che ricalcano solo l'andamento della voce (questo disperdersi, dunque, del significato, che mi rimanda ad un'angoscia infantile, mentre la maestra « dettava », ed io sfuggivo alla tensione tracciando sul quaderno dei segni, senza senso, fatti di pure frequenze a seconda del ritmo e del tono delle parole dettate); quando Agnetti costruisce un'immagine con dei tratti suggeriti da un'astratta convenzione (forse ancora infantile, come chi, camminando, salta le righe del pavimento) e poi la dissolve restituendola al nulla, ancora « dimenticandola a memoria »; quando Agnetti impagina alle pareti i « sei villaggi differenti », sei suoni visualizzati in bianco su un fondo nero, allusivi ad altrettante cadenze o precipuità foniche di diversi dialetti, fino all'ultimo che invece è il prospetto di una casa disabitata sommersa dal brusio di un nastro che registra il traffico cittadino e con la scritta « non c'è più nessuno » (« Sei consonanti come sei parole. Come parole che racchiudono l'ultima traccia persistente di tanti discorsi utili e inutili. Come discorsi di sei villaggi differenti, dimenticati forse, forse perduti »); quando infine, di Agnetti, ricogli questi apparenti bizzarrie o sfiature di pensiero, ti accorgi che esse sono, più propriamente, fasi intermittenti di un sentimento continuo, di uno stato d'animo persistente come una poetica, di un desiderio e di una paura.

Ricordare è vivere, dimenticare è evidentemente, morire. « dimenticare a memoria » è vivere nell'idea della morte, fare della morte un linguaggio, svuotando il linguaggio dei significati, ricongiungersi alla Babele tecnologica come spettro della regressione totale, frastornante limbo dell'oblio.

Maurizio Calvesi

Mentre il fronte dell'artistico ossia della pittura e della scultura (astratte o figurative ormai poco importa) è piuttosto statico e rarefatto, all'opposto il fronte dell'estetico, forse meglio dell'antiarte, riservato a quanti, abbandonata l'opera, s'impegnano in azioni, in performances, in criptiche proposizioni concettuali, che hanno per scopo l'estendersi di una sensitività totale, pullula di novità e di iniziative. Ecco così in una sola settimana, tre esposizioni di sicuro interesse: «Ghenos, Eros, Thanatos» alla Salita; «Alta Fedeltà» alla Seconda Scala; Vincenzo Agnetti allo Studio Canaviello.

«Ghenos, Eros, Thanatos» è nata da un'idea di Alberto Boatto: nello scorso novembre il critico pubblicava un volume-mappa imperniato su questi temi centrali dell'esistenza, corredandolo di un collage di immagini, di citazioni, di brevi testi narrativi. Contemporaneamente la de' Foscherari di Bologna allestiva una mostra (la stessa poi trasferita a Milano ed ora approdata a Roma) con testimonianze di Boetti, Cintoli, De Dominicis, Fabro, Fioroni, Kounellis, Lombardo, Mattiacci, Mauri, Pascali, Pozzati, Pisani, Zorio, tutte intese ad illustrare una concezione della vita come breve ed irreversibile percorso scandito in successive stazioni. Ma era inevitabile che in una angolazione così marcatamente fisiologica ed esistenziale (da Heidegger a Sartre) solo l'ultima stazione finisse ad assumere un valore preponderante, tanto da rischiare non solo il momento del nascere ma da neutralizzare lo stesso esorcismo dell'Eros che durati qui si sovrappone spesso alla morte. E si vedano per tutte le macabre immagini sugli «incidenti mortali durante attività autoerotiche» che la versatile Giosetta Fioroni (sino a pochi mesi fa dedita a tenerissime rievocazioni della sua infanzia dorata), ha tratto da alcuni sinistri manuali di medicina legale. La mostra che ci propone in gran parte esempi già molto noti («Ebrea» di Mauri, «Crisalide» di Cintoli, alcune sequenze del film «SKMP» di Pascali, «Lo Scorrevole» di Pisani, il «Progetto di morte per avvelenamento» di Lombardo) si inserisce nel nuovo, decadente gusto del funebre, del quale si ebbe da noi la prima avvisaglia con la rassegna **Amore mio** di Montepulciano. La morte è infatti ormai un argomento che ricorre non solo nei congressi di antropologia e sociologia (e segnalò il colloquio che ha avuto luogo l'autunno scorso alla università di Strasburgo) ma un ghiotto tema estetico. Non a caso la puntualissima rivista **L'Art Vivant** gli ha dedicato l'ultimo numero e l'autorevole **Traverses** gli consacrerà tra breve un fascicolo monografico. Scrive Jean Clair su **L'Art Vivant**: «Il tabù oggi non riguarda più il sesso, esteso ovunque, ma la morte, sebbene non se ne sia mai parlato tanto». In effetti anche questa tempestiva mostra, affronta l'eterno problema della morte in maniera abbastanza riduttiva anche se non mancano qua e là delle implicazioni allegoriche a livello mitografico. Comunque quello che più salta agli occhi — purtroppo rattristati od offesi da tante immagini cupe, impietose o sadiche — è il bisogno di ritornare ai significati, di abbandonare le asettiche indagini linguistiche per im-

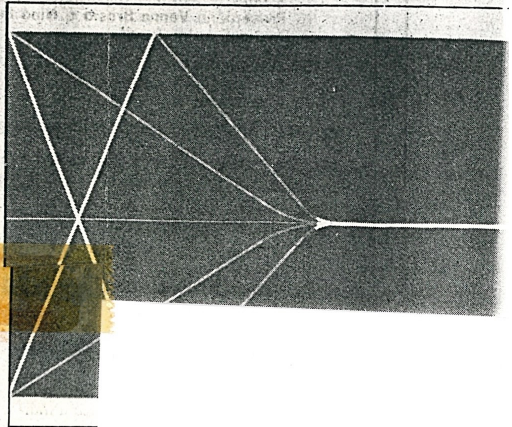
Particolare di un'opera di Janis Kounellis

«GHENOS, EROS, THANATOS»; «ALTA FEDELTA'»; AGNETTI

VINCENZO AGNETTI:
«Sei villaggi
differenti -
2. villaggio» 1974

capacità di lettura dei diagrammi. In tal modo si tende a dimostrare che questo strumento di alta fedeltà — ma è una fedeltà relativa — produce dei diagrammi illeggibili come lo erano le prime scritture intuizionali sebbene a differenza di allora il pensiero non scritto, non detto, ci riserva la traccia energetica dell'attività mentale. Siamo, come si vede, in pieno clima concettuale, non a caso la collettiva porta la firma di Agnetti un capofila di questa tendenza al quale lo Studio Canaviello dedica una folla personale, che meriterebbe un discorso assai più circostanziato di quanto non sia possibile fare in così brevi note di cronaca. Basti ora dire che Agnetti è andato oltre la riflessione e l'autoriflessione del concetto di arte che già aveva allargato ad ogni possibile campo di esperienza. Dopo un periodo quasi *sine materia*, Agnetti mi pare stia recuperando la traccia del concetto, dell'idea per darle più corpo, consistenza. Il cerchio sembra quindi chiudersi: stabilita l'apparenza dell'arte e, quindi, sostituita l'arte con l'idea, oggi si tende ad oggettivizzare, meglio a reincarnare, questa idea. Ma per maggiore chiarezza del lettore facciamo la descrizione di una serie di oggetti esposti alla Canaviello, intitolati «Sei villaggi differenti». Si tratta di sei quadri neri con dei diagrammi bianchi. Sulle prime si potrebbe pensare a delle suggestive opere astratte, ma non è così. Siamo infatti di fronte a dei segnali, a dei segni grafici ricavati da altrettanti campioni di suoni, di linguaggi dimenticati, forse perduti. Solo nell'ultimo quadro i segni sono assenti, sostituiti dalla immagine di una anonima casetta con scritto sotto: «Il villaggio non c'è più». L'opera è l'allegoria della nostra città, nel nostro habitat dove una Babele di linguaggi forma un indistinto brusio. Un rumore anonimo, trasmesso da un altoparlante, che corrisponde al vuoto, al nulla o, se si preferisce, all'in-

comunicabilità. Tutte le opere della mostra sono di ottima qualità formale, la ricerca è acuta, i concetti suggestivi. Non si tratta del resto di esperienze raffazzonate o superficiali bensì elaborate su basi culturali molto varie. Così, non a caso, vedendo «I sei villaggi differenti» ho pensato alle possibili sovrapposizioni, sia pure indirette, tra l'«Essai sur les signes inconconditionnels dans l'art», pubblicato nel 1827 da Humbert de Superville e queste ricerche che in ultima analisi, vertono anch'esse sul segreto significato delle cose.



in galleria

Arte concettuale

Fra le tendenze dell'arte da seguire oggi con la maggiore attenzione anche nell'intento di sceverare quanto in esse possa esservi, oltre che di attendibile, di suscettibile di una gradualità di sviluppi che mantengano fede alle più suggestive proposte iniziali, l'arte concettuale (o, per dirla con Calvesi, « mentalizzata ») costituisce certamente uno dei più stimolanti poli di interesse. In essa, fra tutti, l'operatore che sembra tenere il campo con più lucida intelligenza e con più duttile e fertile qualità inventiva e critica è senza dubbio Vincenzo Agnetti, che espone ora alla galleria Cannaviello. Intanto, ciò che conduce ad un persuasivo interesse il visitatore è la varietà delle proposte: varietà che non significa mutevolezza o magari labilità di ricerca, ma tensione partecipe entro un'esperienza che di volta in volta, mentre conclude il circuito di ogni percorso, non esaurisce davvero le sollecitazioni che quella prova reca con sé e si propone anzi di ricaricarne la comunicante credibilità nell'apertura di un nuovo arco di esperienze. Inoltre, altre qualità, oltre quelle più propriamente intrinseche ad ogni tipo di operazione, possono sorprendere; e, intanto, la cura quasi didattica in cui Agnetti si impegna perché ogni suo pezzo, per quanto elaborato con nitida intellettualità, giunga a trasmettersi sul filo di una vetrice mentale che talora scocca anche per il necessario sussidio di un intervento didascalico che, per ciò, non intende demistificare quanto per sua natura ed integra consistenza non può esserlo, ma tende invece a va-

lorizzare il rapporto tra l'opera e chi vi approda, smentendo ogni compiacente e distaccata compiacenza di sé. Infine, ciò che presenta Agnetti, e ciò che in modi diversi si configura, sembra incardinarsi in un significato di perennità armonica per la quale anche là dove volontariamente viene ad essere allentata o cancellata una leggibilità più diretta (ma anche più restrittiva), permane una sorta di incontrastabile « bellezza » di ciascun pezzo: non certo come esteriore fine, ma come aderenza del prodotto alla misura dell'idea che l'ha promosso. Per questo i « cinque discorsi » — quasi cinque grandi « affiches » per « cinque persone che hanno parlato senza dire niente » — oltre lo stimolo di attenta partecipazione che sono capaci di produrre, nell'ingrandimento lenticolare di un lembo di bandiera, nel ritmo di numeri di maggiori o minori dimensioni sonore a seconda della diversa vacuità delle parole pronunciate, si propongono secondo l'armonia di un calibro mentale che nulla può elidere nella realizzazione. O i « sei villaggi differenti »: lastre di bachelite nera su cui la rigorosa traccia bianca di una consonante caratterizzante la referenza linguistica e poi la scia di segni, in una sorta di risonanza che trattiene quasi l'intenzionale persistenza della parola — suoni come segni —, hanno ciascuna una validità conclusa che il rinnovarsi della proposta esemplificativa esalta, mentre ad ogni pezzo conferisce critica sostenutezza per la quale rimandi e suggestioni non sono mai evasivi.

Sandra ORIENTI