

10 Spazio Umano

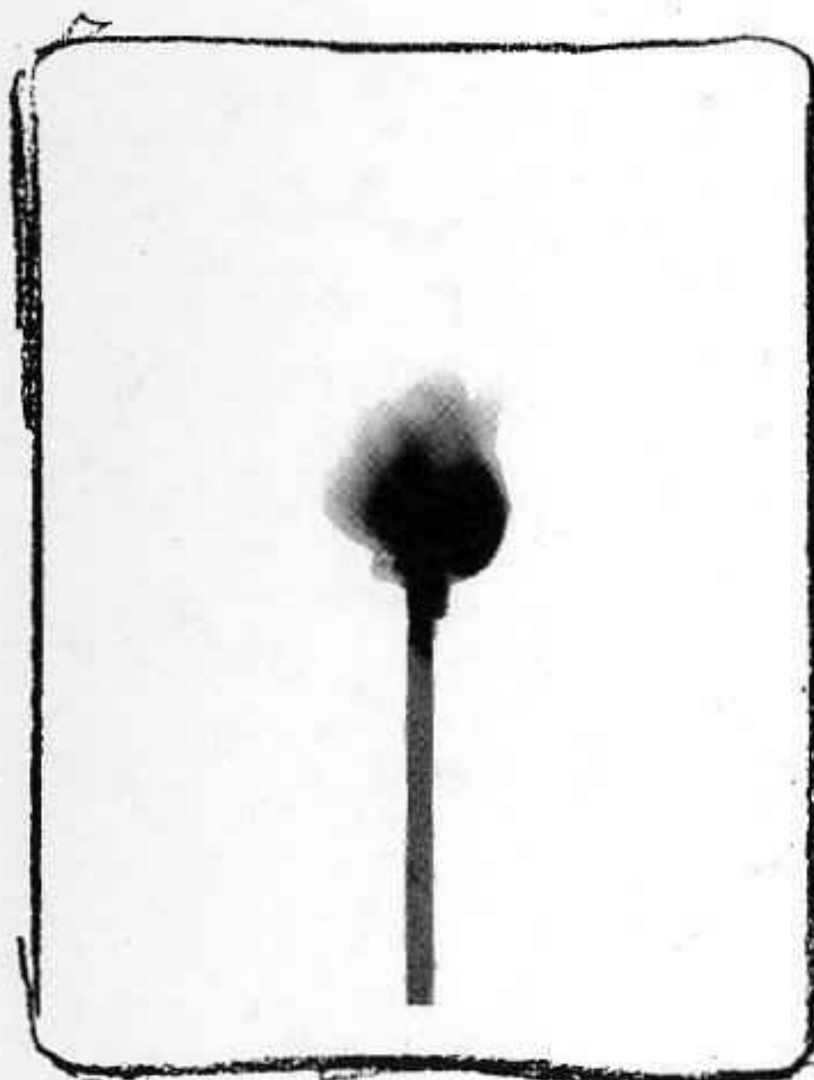
RIVISTA INTERNAZIONALE
DI SCIENZE UMANE
ARTE E LETTERATURA

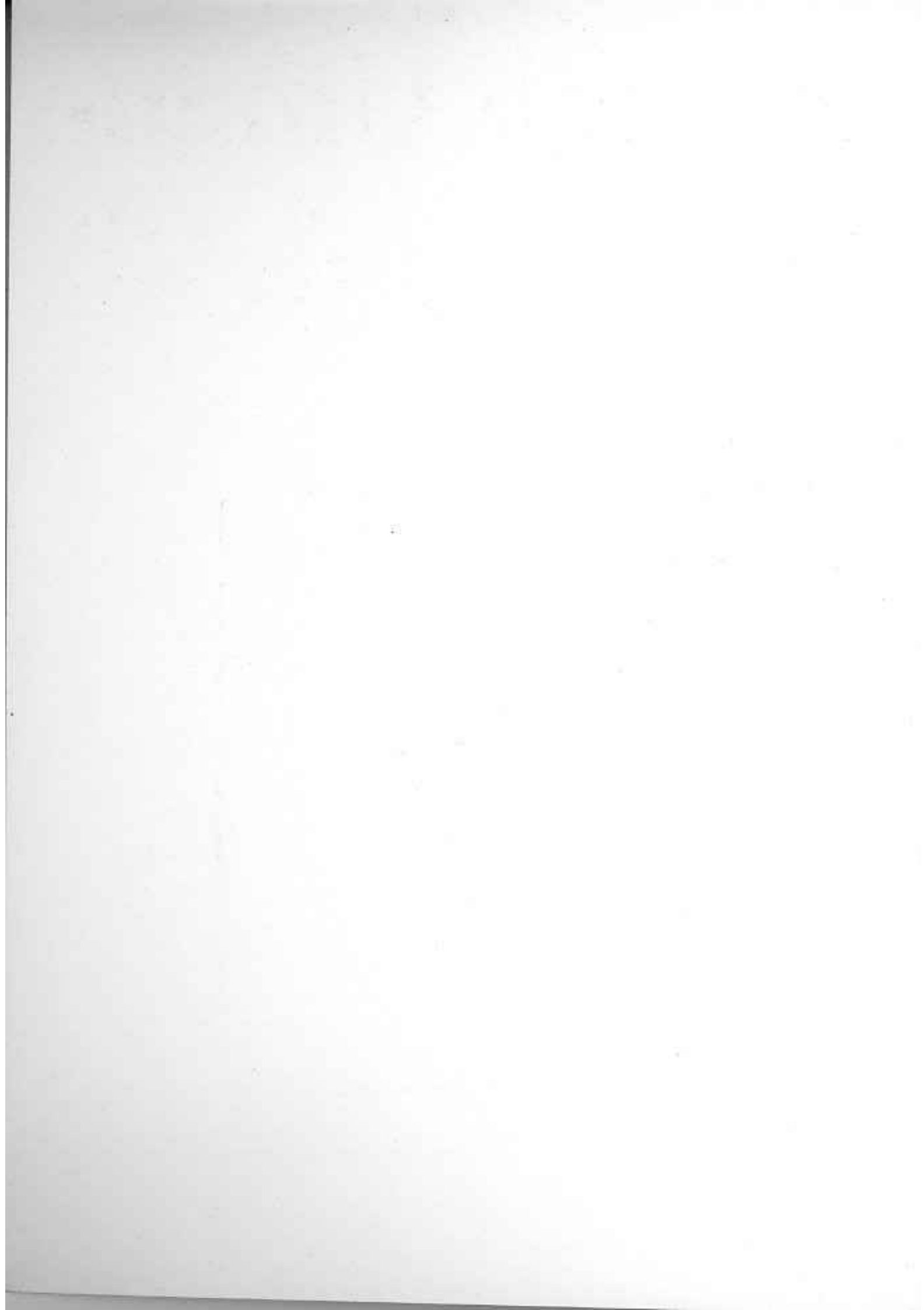
N. 2 - Aprile-Giugno 1985

G. Baselitz
G. Bettetini
E.R. Comi
F. Desideri
J.G. Dokoupil

J. Dupin
P. Farina
M. Gräterich
T. Janowitz
J. Kounellis

M. Merz
R. Sanesi
R. Serra
A. Weinstein
B. Woodrow





Sommario

- 3 Quattro poesie di Enrico R. Comi
7 Un testo di Jannis Kounellis
9 A text by Jannis Kounellis
11 Jannis Kounellis oder Die Ikone der Ausstellung
 von Marlis Gräterich
23 Jannis Kounellis o L'icona in mostra
 di Marlis Gräterich
33 Text von Georg Baselitz
35 Testo di Georg Baselitz
37 Lunch involuntary
 by Tama Janowitz
41 Colazione involontaria
 di Tama Janowitz
45 Two scenes from «Fifty»
 by Arnold Weinstein
53 Due scene da «Fifty»
 di Arnold Weinstein
61 Text von Jiri Georg Dokoupil
63 Testo di Jiri Georg Dokoupil
67 Bleu et sans nom
 par Jacques Dupin
69 Bleu e senza nome
 di Jacques Dupin
71 Una poesia di Mario Merz
73 A poem by Mario Merz
75 Quattro poesie di Roberto Sanesi
81 Su «Tilted Arc»
 di Enrico R. Comi
83 About «Tilted Arc»
 by Enrico R. Comi
85 Letter from Richard Serra
 to President Ronald Reagan
89 Lettera di Richard Serra
 al Presidente Ronald Reagan
93 Mito e architettura
 di Paolo Farina
95 Il ricorso al computer
 nella progettazione audiovisiva
 di Gianfranco Bettetini
109 Bill Woodrow o della capacità
 di plasmare la materia
 di Enrico R. Comi
111 Bill Woodrow or the ability
 to fashion materials
 by Enrico R. Comi
113 La bilancia del possibile. Su «Icône
 della Legge» di Massimo Cacciari
 di Fabrizio Desideri
125 Della speranza di essere degni
 dell'inquietudine o dell'icona
 di Massimo Cacciari
 di Enrico R. Comi

lo Spazio Umano

RIVISTA INTERNAZIONALE
DI SCIENZE UMANE
ARTE E LETTERATURA

Direttore: Enrico R. Comi

Responsabile: Mario Giarda

Direzione, redazione, amministrazione:
V.le S. Michele del Carso, 6 - 20144 Milano
Tel. (02) 49.81.012

Pubblicazione trimestrale

Un numero in Italia lire 7.000, all'estero \$ 8

Abbonamento annuale:

Ordinario lire 25.000,
sostenitore lire 200.000,
estero \$ 30

Pagamenti sul c/c postale 20322202
intestato a «lo Spazio Umano»
V.le S. Michele del Carso, 6 - 20144 Milano

Autorizzazione del Tribunale di Novara
N. 8 del 24/3/1982

Stampa: Tipolitografia «La Moderna» s.r.l.
Corso Trieste, 83 - 28100 Novara
Tel. (0321) 28.735-38.814

Fotocomposizione: Centro Editing - Novara Tel. 20660

Spedizione in abbonamento postale
Gruppo IV/70%

L'arte, la letteratura, le scienze umane sono essenziali per la nostra vita. Il loro carattere liberatorio deriva dalla loro capacità critica, propositiva, creativa. Ma perché ciò sia, non possono viaggiare su binari paralleli. Dalle loro interrelazioni scaturisce un processo rigenerativo-rigenerante irrinunciabile per una integrale promozione umana.

e.r.c.

In ogni numero della rivista, i testi si accompagnano liberamente con il materiale iconografico relativo all'opera di artisti contemporanei.

Le riproduzioni di questo numero sono relative alle opere di Georg Baselitz, Jiri Georg Dokoupil, Jannis Kounellis, Mario Merz, Richard Serra, Bill Woodrow.

Copertine: Jannis Kounellis.

Quattro poesie di Enrico R. Comi

L'ERRANTE E L'ICONA

Cammina cammina, s'insegue
cercandosi
inquieto
l'errante

L'icona è
oro, colore, purissima luce
Stella, Castello, Tana, Quadrato, Cerchio, Croce, Albero, Specchio
pensiero 'debole' e 'forte', energia
esestentificante...

Supremo assoluto identico-diverso
di cosa precisa,
visione apparente di
visibile-invisibile, ascolto di
detto/non-detto,
intuizione primaria, costruisce
il funerale
e nella morte
gemma

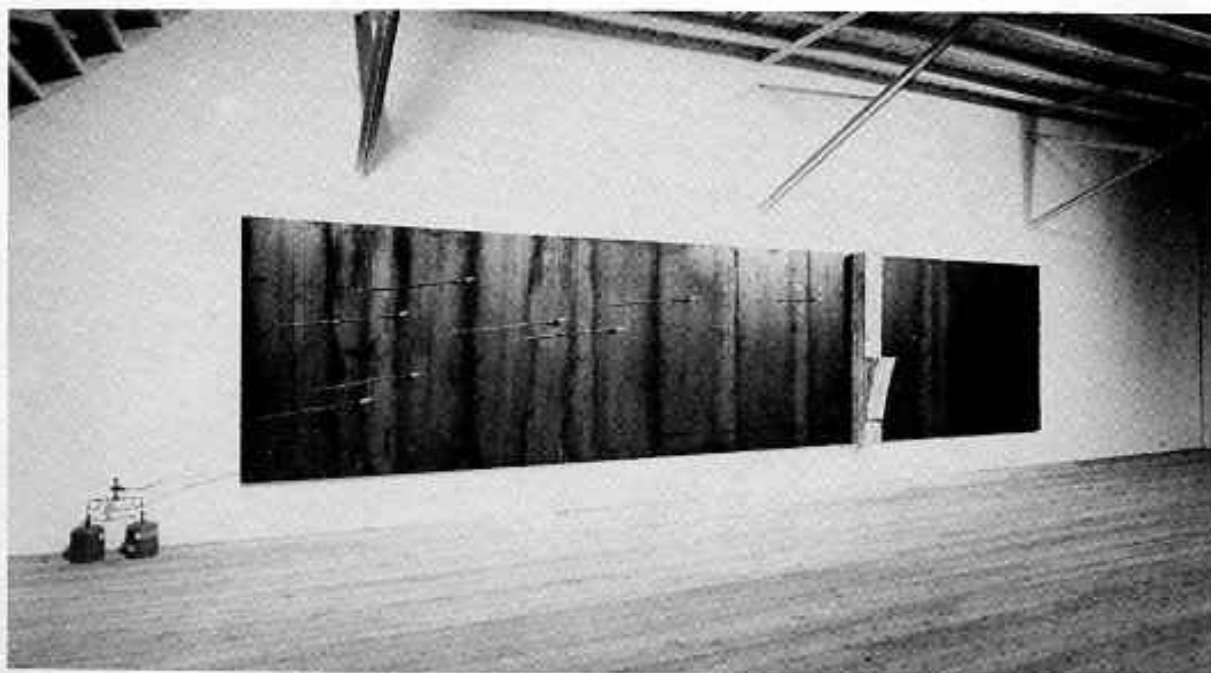
s'annulla ed eternizza

Milano, marzo 1985

LO SPECCHIO

Nello specchio della fonte
Narciso guarda stupito l'immagine
dell'io-diverso
Intuisce
ma non vede l'invisibile, non ode l'inudibile:
percepisce Uno e Due come entità disperate, impedito
a congiungersi da una membrana senza spessore
impenetrabile
È dentro l'essere-ora
ma vuole essere contestualmente dentro l'essere-stato e il sarà:
la sua icona l'attrae
inesorabile
Per Amore di Verità sfida la
tremenda vertigine del nulla-tutto dell'impercettibile
membrana
entra nel continuum dei compossibili
dello specchio
e diventa goccia germinante, fuoco inestinguibile
di Uno-Due

Milano, marzo 1985



Jannis Kounellis

E disse al vento
come rivolto a se stesso:
«Non c'è apertura senza
chiusura. Io nego
negando e affermando,
e affermo
affermando e negando. Io
sono ciò che sono,
ciò che non sono, ciò
che posso...»
E dalle viscere dell'infinito
continuum dell'Immutabile
Presenza, la Voce
gli fece eco: «Io
sono: Sono/Non-Sono/Posso. Io...»

Milano, marzo 1985



Jannis Kounellis

ista

Enrico

Un testo di Jannis Kounellis

Ci eravamo promessi di rinviare; settimane dopo settimane abbiamo mantenuto la promessa. Il risultato è il nostro patrimonio formale. Si cerca di scoprire la fonte capace di un rinnovamento, ritrovare il senso e la precisione delle fiamme di Latour, ritrovare il senso dell'immagine per promettere un'avventura.

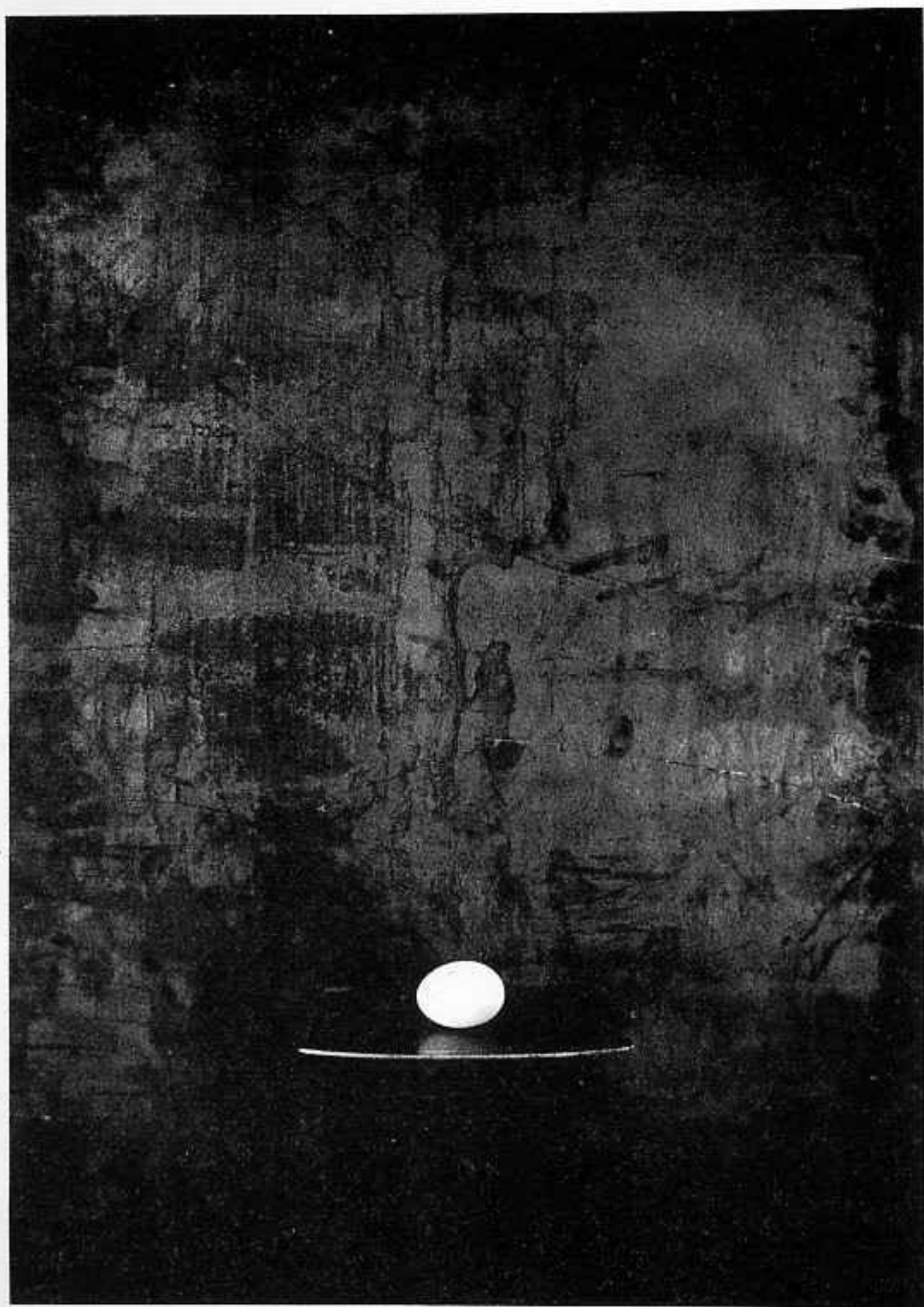
Il funerale come partenza, come identità culturale, come riscoperta dopo un lungo periodo di oblio dovuto alla decadenza e alla sottomissione.

La linearità formale della processione funerea, compatta davanti al dolore, i gesti codificati, i capelli composti, i visi lineari, gli occhi cerchiati, le mani intense, il passo sicuro, i fiori disposti in corone, il feretro sulla carrozza, il pianto, la fede verso un mondo di civiltà e di cultura.

Partire da questo finale che è poi un inizio per leggere i quadri, le architetture ed i testi.

Jannis Kounellis

Roma, il 1° aprile 1985



Jannis Kounellis

Jannis Kounellis oder Die Ikone der Ausstellung

von Marlis Gräterich

«Già si è in più d'un luogo scrostato il muro, e si vede che la prima mano data sopra di esso era di bellissimo azzurro. Conservatemi la vostra amicizia e state sano.

Siena il dì 23. Ottobre 1781»

(Lettere Senesi di un socio dell'Accademia di Fossano sopra le Belle Arti, Venezia 1782-6: Ende eines Briefs *«Al chiarissimo Signor Avvocato Migliorotto Maccioni, professore di Leggi nell'Università di Pisa»* betreffend Giacomo di Torrita, damals nach Studium der Dokumente vermutlicher Autor der von Simone Martini 1321 restaurierten «Majestas Mariae» in der Sala del Consiglio im Palazzo Pubblico von Siena. Wir wissen, daß Martini das Fresko 1315 gemalt hat. Seine Erfindung datiert offensichtlich früher.

L'intuizione di Jannis Kounellis per un'iconografia logica

Jede Ausstellung von Kounellis empfängt Sie freundschaftlich,

um sich mit Ihnen über ein altes Thema auszutauschen, das nicht aufhört brisant zu sein. Jedenfalls dann nicht, wenn man seine Fragen und Antworten miteinander dialogisieren läßt wie Kounellis: *Come ridiventare sano e conservarsi l'amicizia?*

Wie kann und muß sich der künstlerische Mythos vom Lebenszusammenhang und Sinn der Phantasie des Individuums behaupten gegen die Macht der Phantasmagorien entpersönlicher Manipulation? Mit dieser zentralen Lebensfrage sind wir schon im Zentrum von Kounellis' künstlerischer Logik und Methode. Gegen den gewollten und ungewollten, den geplanten und gedankenlosen Verlust des Anspruchs auf persönliche Orientierung unter einem zeitgenössischen Horizont bezieht Kounellis nach der Logik der Phantasie Opposition.

Der Einzelne und das Kollektiv, in dem er lebt, beide brauchen Phantasie für sich selber und für einander, um zu einander sprechen, für einander emp-

finden und sympathische Lebensformen miteinander finden zu können.

Die für Kounellis typisch überraschende Kohärenz zwischen aktuellen Zeitbildern und ihrer ansprechenden Präsentation ist auch das Geheimnis seiner Ideen. Diese synästhetischen Bilder tendierten vom Anfang der 60er Jahre an über den exemplarischen visuellen Beobachtungsausschnitt im Bilderrahmen hinaus, um alle Sinne, die den Sinn der Phantasie ausmachen, zu phänomenologischen Phantasie-Wahrnehmungen und -Erkenntnissen im eigenen Lebens-Milieu zu bewegen, im funktionalen Sinne des Wortes «Meta-Physik».

Warum soll das Publikum interessieren, wofür Kounellis sich gerade interessiert? Sein Kunstgriff führt vor, was Nietzsche gefordert hat: die ästhetische Legitimation des Lebens, von Lebensgenuß und Lebensmoral: **EINE ÄSTHETIK, DIE DER PRAXIS GEWACHSEN IST.**

Das Prinzip «Phantasie», beschädigt bis vergessen im Machttausch der abstrakten Mythologie der Fortschrittsmoderne nach Baudelaire's und Manet's romantischer Hoffnung auf das kollektive Individuum der subjektiven modernen Moral, wird von Kounellis im phänomenalen Epos des Alltags restauriert. In seinen Visionen täglicher Kultur wird deren

abgenutzte Dynamik der Wertereaktionen zwischen Personen, Dingen und Ideen stimuliert und als immer noch aufspürbar und aktiv auch begreifbar.

Der kulturelle Gebrauch der Dinge schließt ihren praktischen Gebrauch nicht aus. Im Gegenteil er impliziert ihn.

Die Choreographie der bildhaften Bewußtwerdung widerlegt die abstrakten Therapien «reiner Kunst».

Das halbwegs offene Auge und Ohr der Ausstellungsbesucher verscherzt sich der Künstler Kounellis nicht mit der Erwartung auf Nachempfindung seiner speziellen Lebensgeschichte.

Wie bei jeder Liebe kommt es auch bei ihm darauf an, auf anziehende Weise zu sehen und gesehen zu werden. Das Phänomen Intuition kann zwischen Personen - in Kounellis' Kunst zwischen personifizierten Dingen und Phänomenen - erotische Wahrnehmungen von erwünschter Gemeinsamkeit mit dem Anreiz der Andersartigkeit bewirken. Metamorphosen ihrer Intensität scheinen die Gegenwart sinnlich und mental voll in Anspruch zu nehmen. Dem geheimnisvollen Gesamtbild möchte man sich wohl überlassen, aber gerade Faszination fragt auf neuem Terrain nach ihrem Grund. «Man muß wissen, warum man ein Bild macht.»

Die direkte Antwort des 27 Jahre jungen Kounellis in einem Interview über seine rhythmischen Schriftbilder der vergänglichen und wiederkehrenden Stimulation der Phantasie unterschied sich durch ihre Befragbarkeit von Fontana's im gleichen Gespräch vorausgesetzten Einverständnis damit, daß er das Bildfeld formalästhetisch gesehen vielleicht in universalen Verhältnissen aufschlitzte. Der junge Mann votierte für eine phänomenologische Inhaltsästhetik, für realistische Verhältnisse zwischen Beweggründen und Bildgründen.

Mythische Phantasie macht sich präsent

Die erste von Kounellis an seine neueste Ausstellungsikone gelegte Hand bleibt auch in der Erinnerung an die mehrstimmige Interaktion ihrer elementaren Phänomene ihre zündende Geste und ansprechende Idee.

Zum Frühlingsanfang 1985 eröffnete Jannis Kounellis die Mailänder Galerie seiner Turiner Galeristin Christian Stein mit einer Ikone der Hoffnung seiner Kunst. Eine Schmiede der Jahrhundertwende ist in die Lichtfülle eines einzigen Glasdachs getaucht. Gegen sie bot Kounellis die rhythmischen Energien der

Phantasielichter auf, die aus vielen Erinnerungen an ein und dieselbe Sache ein Bild der Erfahrung gewinnen. So hat das Aristoteles schon in seinen Vorlesungen «Über die physischen Dinge» gesehen, und an dieser Beobachtung ändert sich wohl nur der Zeitaspekt.

Über drei Wände im Blickfeld des Eintretenden, im Sog des Uhrzeigersinns, unterbrochen vom Eintretenden und später von ihm geschlossen, sprangen über fast wandlange, rhythmisch gereimte Eisenblechtafeln von je circa elf Meter Länge Gasflammen aus zweigdünnen Kupferröhren auf einer immer wieder tiefer und höher sich fortsetzenden Diagonale. Wie sie für den Betrachter nach und nach zur Bildstraße der eigenen freien Empfindungen werden konnte, das Phänomen ist nicht durch Erklärung übertragbar. Als Phänomen sinnlicher Gegenwart bietet es Assoziationen an.

Das im Raum stehende Rauschen von Gas nahm hörbar die Berührung mit untergründig ansprechenden Energieströmen der bewußten, deutlichen visuellen Wahrnehmung voraus. Um mit dem Phänomen ihrer Bewußtwerdung zu kommunizieren, mußte man im vollen Tageslicht die Sichtnähe und den Gefühlskontakt mit dem künstlichen Licht suchen, das aus den feuer-

festen Bildern flackerte, gegen den verstärkten Widerstand der Wände, sich Ausdruck zu geben, ohne wahrgenommen zu werden.

Normale Zeiträume warten auf den Betrachter, der Augen hat für die affektiven Beziehungen zwischen ihren inneren und äußeren Verhältnissen. Deshalb brauchte Kounellis für seine inkommensurabel konstruktive Diagonale der «Freiheit auf den Barrikaden» wie Delacroix einen historischen dramatischen Widerspruch, um ihn mit mythischer Intuition zu überwinden und um sein Revolutionsbild einleuchtend präsent zu machen, den politischen Wegen des geringsten Widerstands zuvorkommend. Für Delacroix war die Überbrückung irrationaler Razionalität im Gegensatz zwischen bürgerlicher Revolution und Begeisterung des Volks für sich selbst die Gelegenheit, die Freiheit der Malerei in Personalunion mit der Poesie die Führungsrolle spielen zu lassen. Er konnte Michelangelo's aus der Antike christlich-heroisch wieder geborene Sybille als populäre Freiheitsgöttin mit Baudelaire in die Pariser Straßenschlachten schicken; weil der Dichter damals noch an das revolutionäre Volk glaubte. Im kulturell weniger versierten und weniger verbindlichen 20. Jahrhundert ist ein Revolutionsbild für Kounellis nur grundsätzlich darstellbar als phä-

nomenaler Kampf der Lebenskräfte gegen und für einander: Das auf den ersten Blick genial einfache Ausstellungsbild bezog sich für seine aktuell wahrnehmbare Mischung symbolischer und expressiver Konfliktaustragung auf die kunstgeschichtliche Menschwerdung durch mythische Aufklärung.

In der Eisenwand linker Hand setzte die Lektüre der Inszenierung gewollt - ungewollt immer wieder ein. Nach einer Anlaufzeit des psychisch auch da schon effektiven Feuers wurde die Einfühlung in die Bildwand im Goldenen Schnitt-Maß markiert, durch einen plastischen Kreuzsockel in ganzer Höhe nachhaltig unterbrochen. Das einschneidende, obwohl nicht mehr ideologisch verbindliche Symbol des Holzpahls der Menschheit war in diesem ästhetischen Moment mimetisch so zeitnah, daß es in den folgenden leeren Bildtafeln in der Wand nachhallte. Trotzdem, durch die einmal in Gang gesetzte Faszination von Perzeipieren und Agieren im Symbolrhythmus der expressiven Bildverhältnisse schlug die ideologische Leerstelle um in ein Sammelbecken der Widersprüche zwischen psychischer Kraft und ideologischer Macht. Das Ikonenmaß von Malewitschs schwarzem Quadrat oder weißem Kreuz auf dem weißen Grund seines Glaubens an

die reine Empfindung des revolutionären Sowjetvolks mobilisierte auch hier Energien der Selbstorientierung. Aus der hier wie überall stumm schreienden Gewaltenaustragung hervorgehend, pflanzte sich der Flammenrhythmus der Wahrnehmung auf den nächsten Bildwänden fort, unnachgiebig aufflackernd in menschlicher Dosierung der Energien für Erinnerung und Phantasie.

Im Kreuzzug der Sensibilität durch Ikonostasen kohärenter Lebenskräfte kann die menschliche Ignoranz der abstrakten Macht nicht ignoriert werden. Die Ikonkunst der Überredung zu wunderbar blauen Friedensfeuern kann nur mit mentaler Ausdauer die ihr eigene faszinierende Sympathiegeiste wiederholen. Aber die erste Hand, die an ein reales Kunstwerk gelegt wird, kann nicht allein die des beunruhigt beruhigenden Künstlers sein.

Ikonostase - aktuelle Sprache des kollektiven Individuums

Normalerweise erlbebt und denkt man in unserer Konsumkultur eher nichts Mythisches. Da dieser Zustand langsam allgemein als lästige Last empfunden wird, hat Kounellis an seinem schönen Bild von der Energie des Unbewußten für das Bewußtwerden immer stärkere Zeitzündungen vorgenommen.

Nietzsche hatte das mythische Selbsterlebnis der «Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik» noch von Bildungsmythologie zu entkleiden. Die abgeschlossene Handlung von Prometheus' göttlichem Feuerraub für eine Kulturstiftung an die Menschen hielt sie zwar für schmeichelhaft bedeutungsvoll - verspürte aber wenig Bedürfnis nach geistigen Verbrennungsprozessen von der Art dionysischer Selbsterweiterung im Rausch und nach dessen apollinischer Formfindung.

«Haben Sie Feuer?» ist eine zweideutige Frage der deutschen Sprache. Auf Französisch denkt man sich rationell nichts dabei oder tut so. Auf Italienisch fragt man gleich nach dem Streichholz oder Feuerzeug, das man im Besitz des anderen vermuten kann. Auch Kounellis fragt nach tatsächlichen Feuer-Ressourcen. Feuer haben heißt, Mut und Unmut in Gemüt zu bewegen, wo Hegel die Quelle der Phantasie lokalisierte. Die erste moderne Ästhetik auf der Sprachseite der Phantasieproduzenten stellte fest, daß das idealistische interesselose Wohlgefallen an A priori-Wahrheiten nicht zu ihrer wahrhaftigen Darstellung führt. Aber was sind schon wahrhaftige Ideale angesichts einer Zukunft, die auch nicht mehr ist, was sie einmal war? War die Zukunft wirk-

lich einmal die glaubwürdige Utopie einer verbesserten Gegenwart?

Ein heute vom Künstler vorgebrachter Mythos kann ewig ungestörte Einheit der Erfahrung nicht erwarten und auch nicht beanspruchen. Also orientiert sich Kounellis realistischerweise in einer manieristischen Montage-Landschaft. Aber seine Analyse entleiht der Totalität des Lebens die sensible psychische Kraft den Mythen der äußeren und inneren Wahrnehmungen.

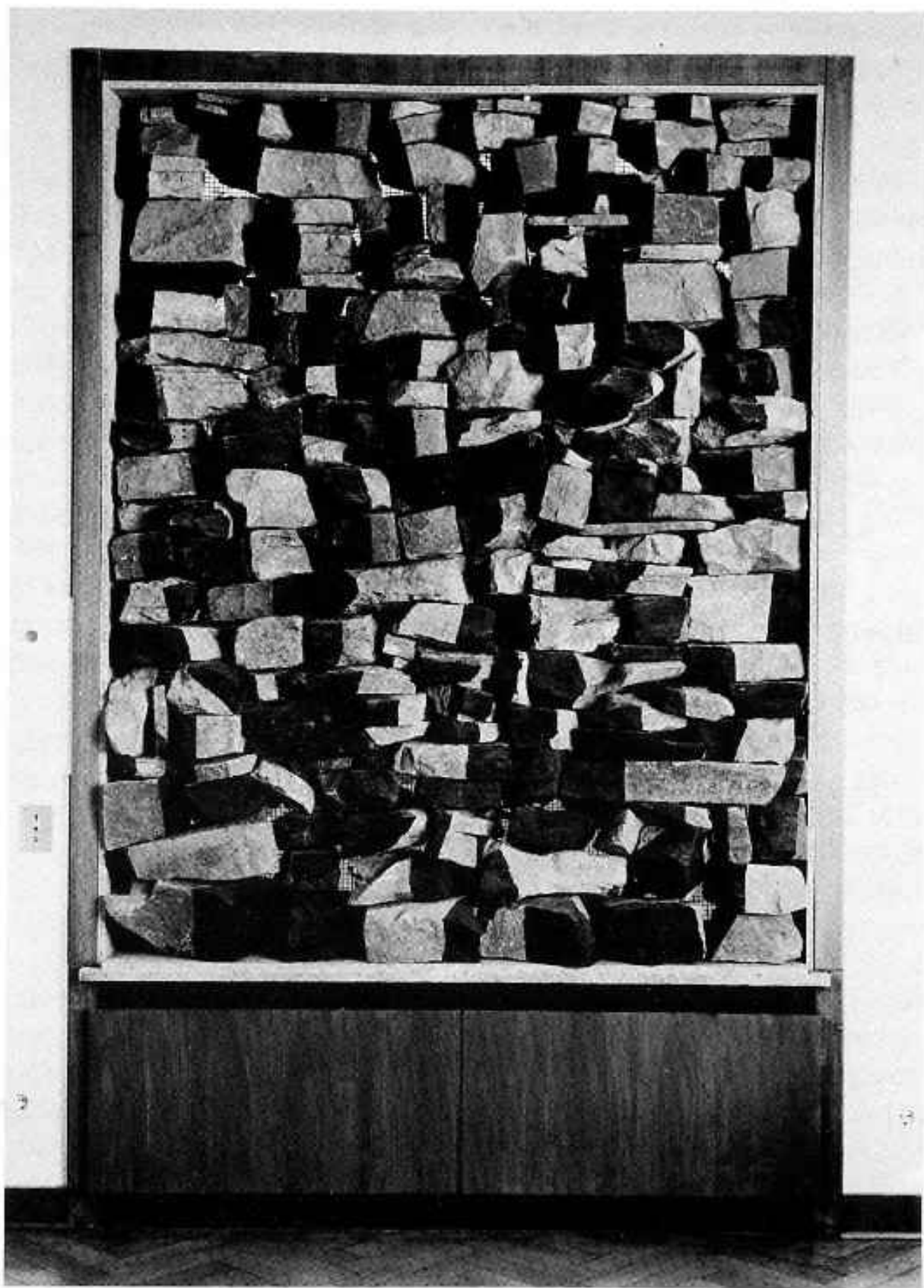
Die Dynamik ihrer rhythmischen Wiederholungen fordert von den wahrnehmenden Sinnen die epische Entwicklung ihrer Prinzipien in der Anstrengung, sich auf den Stand des Tages zu bringen, um sich an der Existenz des kollektiven Individuums zu messen.

Die Ikonenwand, das sinnliche Gleichnis des griechisch orthodoxen Glaubens für das Lebensritual ist in Kounellis' Kunst weltlicher Metaphysik wieder strahlend in Form. Gültige, gleichgültige, irreführende, zuviele Bilder umgeben uns wie Mauern. Eingemauert dürfen wir um uns selber kreisen. Unsere Freiheit können wir nicht einfach außerhalb der Mauern unserer gelebten und ungelebten Traditionen einfach wahrnehmen wollen — nicht ohne auf die Reklameflächen unserer Zukunftsplaner zu blicken, wo doch inzwischen für jedermann deutlich lesbar der erste Satz aus

Nietzsches «Genealogie der Moral» stehen sollte:

«Wir sind uns unbekannt, wir Erkennenden, wir uns selbst: das hat seinen guten Grund. Wir haben uns nie gesucht — wie sollte es geschehn, daß wir eines Tages uns fänden?»

Gibt es ein Rezept für diese Krankheit? Macht «Fröhliche Wissenschaft» gesund? Wer Selbstgefühl hat, versteht etwas von anderen. Sonst könnte er sein Selbstgefühl nicht von seinen anderen Gefühlen unterscheiden. Er versteht vorallem das existentiell Moderne an der Wieder- Aufwertung der Gegenwart als einzigem konkret verfügbaren Ort für den Unort = Utopie. Im Augenblick, an dessen Fortdauer man selber beteiligt ist, kann das dionysisch-musikalische Ich-Du-Drama über die Auffassungsfähigkeit des Vernunft-Ichs hinaus selbstbewußt werden in apollinischer Gedankenschau. Apollos Visionen brauchen dionysischen Stoff. Faszination muß sich auf die realen Menschen und Dinge einlassen. Hemmungen, die gerade Künstler dabei haben oder im anderen Extrem überspringen, objektiviert Kounellis in Darstellungen ihrer subjektiven Rolle. In komplizierten Codes versteckte Lebens-schönheit, ihre tatsächlich nicht ideale Leuchtkraft bringt er durch selbstbewußtes Dialogisieren mit seinem Publikum in die Nähe freier Bewegungsstrukturen im



Jannis Kounellis

wechselnden Lebens- und Kunstmilieu freiheitlicher Regungen. Wer sie wahrnehmen will, muß beide ergreifen. Die Idee der Untrennbarkeit der Freiheit von Körper und Geist beweist so ihre reale Logik.

Mit einem sechsten Sinn für persönliche und politische Energien erweitert Kounellis seine Kunstsprache nach dem Motto «Kultursprachen aller Länder, vereinigt Euch!»

Seine Grammatik für künstlerisch und gesellschaftlich reale Phantasie fand Kounellis um 1960, als die Buchstaben der europäischen Sprachen zusammen mit internationalen Zahlen, Pfeilen und Gedankenstrichen durch temporäre weiße Bildgründe ohne Grenzen zogen: visuelles Sprach-Ritual der Zeichen.

Die Koexistenz individueller und kollektiver Phantasie intonierte der Maler selbst in ein Schriftbild gehüllt und mit einem Priesterhut der Sprache auf dem Kopf vor seinen Bildern mit gregorianischen Gesängen. Im Unterschied zu Hugo Ball's beißend ironischem Dada-Auftritt als Papst aus Pappe zeigte sich Kounellis' synästhetische Selbstdarstellung offen bereit, wie Joyce's Ulysses in jedem Moment das mythische Chaos der Sensibilität zur Montage der Lebenseinheit zu assoziieren - konstruktiv, nicht

konstruktivistisch.

Von Bildern lebbarer Kultur verlangt Kounellis seitdem, daß sie eine dialektische Sicht für ihre Natürlichkeit aufweisen. Ein lebender Papagei vor einer eisernen Bildtafel war noch ein gut gelaunt auf die geschwätzige Wunde der Gesellschaft gelegter Finger, wenn man zum Beispiel an den Pferdestall in der Galleria L'Attico in Rom denkt, der eine Tiefgarage 1969 zum stolz schönen, aber für das Publikum blamablen Kunst-Container machte, wo es für sich selbst keine gegebene Naturordnung fand.

Gasflammen auf Bildhöhe; einmal durch ein Klavier unterbrochen, bei anderer Gelegenheit durch einen Mann mit Maske und ein rotes Frauenporträt von Soutine, gaben Kounellis' Wunsch nach, aufzuatmen und Einblicke in die Mauern zu gewinnen, die uns mehr oder weniger undurchsichtig umgeben.

An zugemauerten Fenstern in Kyoto fiel Kounellis 1970 das erlösende Sowohl als Auch von Sprechen und Schweigen auf, das fluktuierende Geheimnis von Abkehr und Zuwendung. Die Schichten der Steine partizipieren an einem scheinbar unabhängigen autoritären Eingriff. Von Kounellis in Türdurchgänge in Museen und Galerien lückenlos geschichtete Feldmauern vermitteln keine Abrißstimmung,

sondern das Beachten der Elemente wie es die Bauernkultur voraussetzt.

«Die Steine selbst, so schwer sie sind, sie wandern...» geht ein deutsches Volkslied. Im Gropius-Bau an der Berliner Mauer hat Kounellis den epischen Zeitgeist zu wispernder Berichterstattung über die Scheinbar unkenntlich und gleichgültig gewordenen Spuren der Geschichte gebeten. Der im Titel der Ausstellung herbeizitierte Hegel, der Zeitgeist, war durch den neofaschistischen Perspektivismus der sich angstvoll kurzatmig stilisierenden Neuen Malerei verhindert, auf der Kurzrennstrecke zum Erfolg zu erscheinen. Den Ausblick auf *die Mauer*, auf ihre inzwischen nur noch mit Phantasie zu bewältigende Normalität, vermauerte Kounellis mit Einblicken in die Unkenntlichkeit, in die zweiseitigen Randgeschichten dieser feindlichen Binnengrenze: Pflastersteine, Kopffragmente, abblätternd noch sprechende Farben, ein Matratzenrost und ein leeres eisernes Bildfeld, aufzufüllen vom Betrachter.

In den Schaffhausener Fabrikhallen für exakte Präsentation neuer Kunst ließ Kounellis den zertrümmerten Apollo wieder auf die Bildbühne eines antiken Tisches von einladenden Ausmaßen und einer wunderbare Farbschichten entblätternen Re-

liefwand aus dem Holz der gebrauchten Dinge, aus denen Geschichten gemacht sind. Ihre verloschenen und gegenwärtigen Feuer werden auf der Nachbarwand in Gang gehalten, wo Kounellis' altes Bild von einem gelb-schwarz gestreiften Straßenübergang im aufsteigenden Rhythmus rußiger Flammenspuren beschwört, den eigenen Eingebungen nachzugehen.

Im Lehnbachhaus, Münchens Städtischer Galerie, gebaut als repräsentative Stadtvilla für den Malerfürst, der Bismarck-Bildern gros unter die feinen mit Preußen aufstrebenden Leute brachte, kam Kounellis dem auf Wohlleben fixierten Kunstpublikum der Bayerischen Hauptstadt nicht unterhaltsam genug entgegen.

Gewöhnt an die spätbarocke bis klassizistische Repräsentation ihrer Könige, an den faschistischen Pomp ihres Führers, an die neo-banale Kunstpolitik unter ihrem heimlichen König Franz Joseph Strauß, war es für sie eine Zumutung, vor Wänden zu stehen, deren Bildprogramm nur durch autonome Einfühlung in ihre Erinnerungsqualitäten in relevante Gedanken zu fassen war.

Das wiederholte Aufnehmen der musikalisch modulierten dramatischen Raumabfolge, das Sehen, Hören und choreographische Sich Ergehen in der

Gesamtkomposition der Ausstellung führte das nicht zweifelsfreie Wohlbefinden herbei, selbständig die Ambivalenz seiner Wahrnehmungen bewerten zu können und ihre sympathischen Momente realistisch an ihren Widersprüchen zu stärken.

Nur zwei' drei Passagen der freien Standpunkt- und Blickpunktwahl: ein Türbogen und gleich dahinter an der Wand eine Mauer aufgeschichtet aus Bruchsteinen mit Dunkelstellen schwarzer Farbe. Auf das Einhalt gebietende Hindernis konnte man im zweiten Moment doch reagieren, darauf zu und an ihm vorbeigehen, wie an dem Bild der Geschichten der Türen, durch die man geht.

Die Bildwand nahm das Ikonen-Maß der Gemeinsamkeit an, ohne Illusionen, dagegen von erstaunlich dynamischer Befähigung zu augenblicklichen realen Visionen durch die Metamorphosen der Phantasie.

Die Öffnung eines sonst durch Museumswände verdeckten Doppelfensters der Villa zum Phantasieraum des Blicks zwischen einerseits mit Blei blind gemachte aber andererseits das Interieur der Vorstellung schützend auf-tuende Scheiben traf den Phantasienerv für das konkrete Ambiente direkt in der Gestalt seiner immer noch geheimnisvollen, architektonisch realen Phantasiefigur.

Vielleicht können wir doch normaler auf sie reagieren als auf die Blindheit des Sehers Homer oder auf De Chirico's mit Blindenbrille verrätselten Dichter und Kunst-Apologeten Apollinaire.

Immer noch ist Kounellis bereit, schon aus eigenem Schönheitsverlangen, die Härte seiner Einsichten nicht für definitiv zu halten. Trotzdem lenken seine Ikonen auch nicht um Haaresbreite von der kafkaesken Niedergeschlagenheit des Weltmoments ab.

Obwohl der tägliche Mantel und Hut wieder austauschbar unscheinbar vor der goldenen Ikonostase am Garderobenständer hingen, wurden sie von ihr im Lichte der Idee des kollektiven Individuums verklärt.

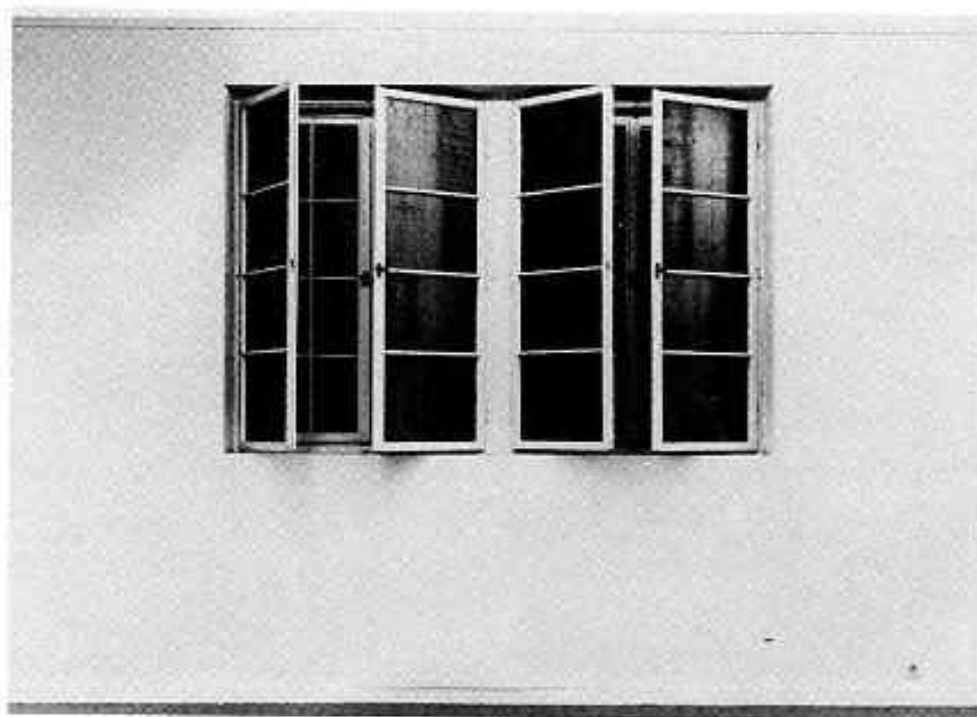
Kounellis' Weg, sich mit sich selber und mit anderen bekannt zu machen, folgt der Verkettung von Lebenslust und Skepsis mit der passiven oder aktiven Dynamik im Erinnerungsreservoir unserer Epoche an Bilder von Leben und Tod. Auf der gleichen Lebenswage mit dem Overkill häuft Kounellis gewichtige Intuitionen auf seine Wagschale, während die lauten Sprachrohre der neuen französischen Philosophen und ihrer brav wild malenden Simplifikateure noch Codespiele für Computer-Bank-einbrüche verbreiten. Baudrillard's letzter Intellektuellen-trick, in einer konstruierten

Buchthese den Machtsimulacra mit dem Ende des symbolischen Tauschs der Produktionswerte zu ist ein später aber zeitgenössischer Trauerfall von Intelligenz, die sich selber nicht kennt oder ihre Ironie bis zur Unkenntlichkeit treibt. Man kann seinen humanen Ansprüchen ständig ausweichen und nichts mehr produzieren — aber dann wird man auch zum Chameleon.

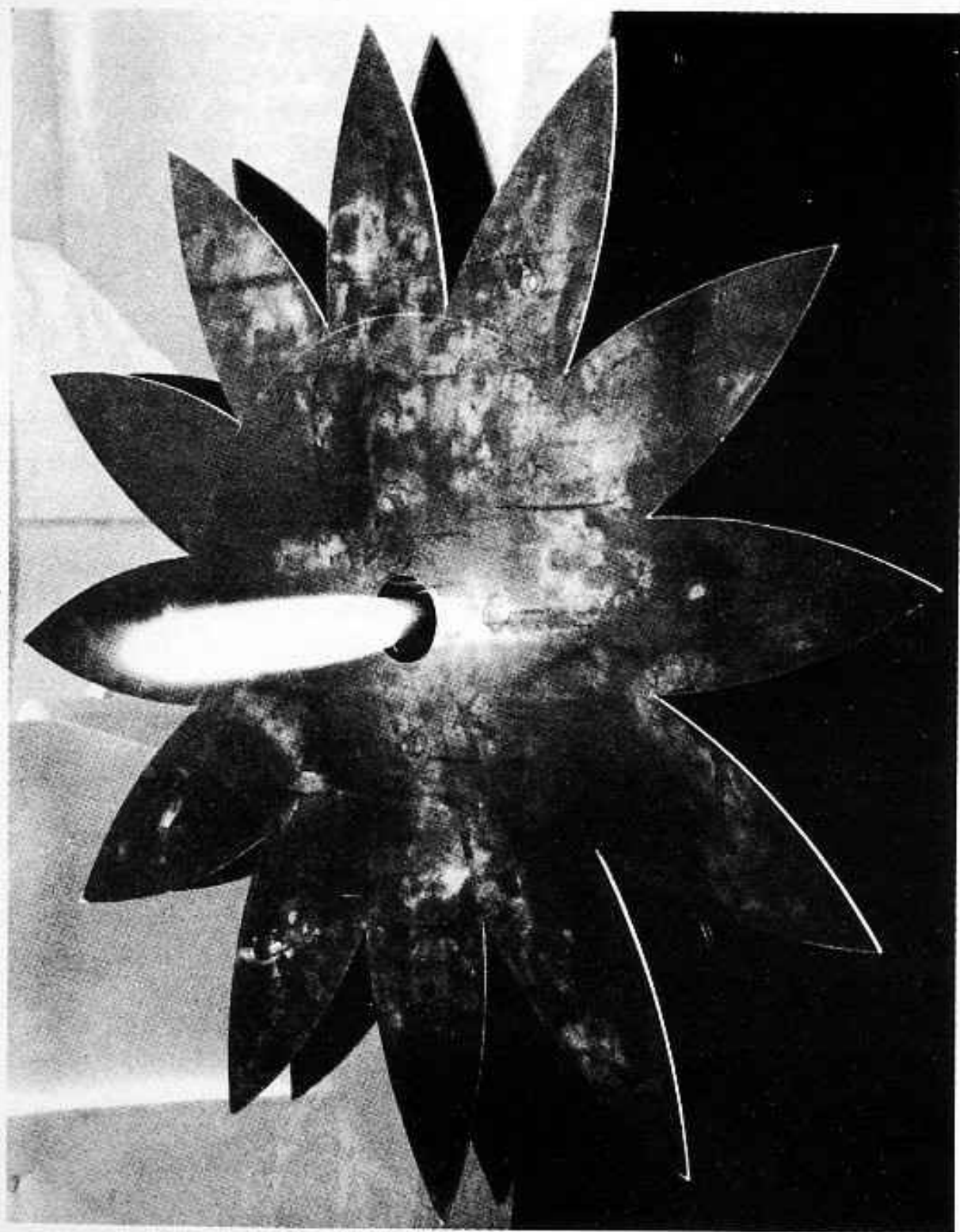
Den winzigen Menschen, der schon in Piranesi's Architektur Capricci den großen Atem der bestaunten Vergangenheit verloren hatte, sucht Kounellis wieder auf die Höhe einer wirklich phantastischen Umgebung zu bringen und in das Maß ihrer

Sinn-Dimensionen einzuführen, in die Logik ihrer Phänomene. Er offeriert eine chromatische Skala mentaler und realer Symbiosen zwischen den Gütern der Zivilisation und der Kultur, gibt Gelegenheiten zu Erfahrungen mit der menschlich göttlichen Anziehungskraft der Phantasie. Vorahnungen und Intuitionen finden im Helldunkel der Brüche und Anschlüsse von Kounellis' assoziativer Montage-Methode Zeiträume, sich darin zu verlieren und wiederzufinden: Psychisch und praktisch wiederholbare Momente erträglicher Tage, deren Politik die in sich selbst geteilte Welt vielleicht doch zusammenhält.

Köln, April 1985



Jannis Kounellis



Jannis Kounellis

Jannis Kounellis o L'icona in mostra

di Marlis Gräterich

«Già si è in più d'un luogo scrostato il muro, e si vede che la prima mano data sopra di esso era di bellissimo azzurro. Conservatemi la vostra amicizia e state sano.

Siena il dì 23. Ottobre 1781»

(Lettere Senesi di un socio dell'Accademia di Fossano sopra le Belle Arti, Venezia 1782-6: Fine di una lettera «Al chiarissimo Signor Avvocato Migliorotto Maccioni, professore di Leggi nell'Università di Pisa» riguardante Giacomo di Torrita, allora secondo studio dei documenti presunto autore della «Majestas Mariae», restaurata da Simone Martini nel 1321, nella Sala del Consiglio nel Palazzo Pubblico di Siena. Noi sappiamo che Martini ha dipinto l'affresco nel 1315. La sua ideazione data evidentemente prima.)

L'intuizione di Jannis Kounellis per un'iconografia logica.

Ogni esposizione di Kounellis vi accoglie amichevolmente, per

cambiarsi con voi su un vecchio tema, che non finisce di essere esplosivo. Comunque, non se si lascia che le sue domande e risposte dialoghino fra di loro come Kounellis.

Come ridiventare sano e conservarsi l'amicizia?

Come può e deve affermarsi il mito artistico della connessione di vita e senso della fantasia dell'individuo contro la potenza delle fantasmagorie di manipolazione spersonalizzante? Con questa centrale questione di vita siamo già nel centro della logica artistica e del metodo di Kounellis. Contro la voluta e non voluta, programmata e spensierata perdita della pretesa a orientamento personale sotto un orizzonte contemporaneo, Kounellis riveste l'opposizione alla logica della fantasia.

Il singolo e il collettivo in cui vive hanno entrambi bisogno di fantasia per se stessi e l'uno per l'altro, per parlare a vicenda, per sentire l'uno per l'altro e poter trovare insieme simpatiche forme di vita.

La coerenza tipicamente sorprendente per Kounellis fra attuali quadri dei tempi e la loro

gradevole presentazione è anche il segreto delle sue idee. Questi quadri sinestetici tesero fuori dall'inizio degli anni 60 in poi per il dettaglio di osservazione esemplare e visivo nella cornice dei quadri, per muovere tutti i sensi, che trovano il senso della fantasia, a percezioni e riconoscimenti fenomenologici della fantasia nel proprio ambiente di vita, nel senso funzionale della parola «meta-fisica».

Perché il pubblico deve interessarsi per ciò di cui si sta interessando Kounellis? Il suo stratagemma mostra ciò che Nietzsche ha favorito: la legittimazione estetica della vita, del piacere della vita e della morale di vita: UNA ESTETICA, CHE È CRESCIUTA PARI ALLA PRASSI.

Il principio «fantasia», danneggiato fino a essere dimenticato nella sbornia di potenza della mitologia astratta dei tempi moderni del progresso secondo la romantica speranza di Baudelaire e Manet sull'individuo collettivo della soggettiva morale moderna, viene restaurato da Kounellis nel poema fenomenale della vita di tutti i giorni. Nelle sue visioni di cultura quotidiana viene stimolata la loro consumata dinamica delle relazioni di valori fra persone, cose e idee, e come sempre ancora rintracciabile attivamente anche comprensibile.

L'uso culturale delle cose non esclude il loro uso pratico. Al contrario. Lo implica. La coreografia dell'immaginoso diventare cosciente confuta le terapie astratte «di pura arte». L'artista Kounellis non si lascia sfuggire l'occhio e l'orecchio mezzo aperto dei visitatori dell'esposizione con l'attesa di simpatia della sua speciale storia di vita. Come per ogni amore anche per lui dipende dal modo attraente di vedere e di essere visto. Il fenomeno intuizione può provocare fra persone — nell'arte di Kounellis fra cose e fenomeni personificati — percezioni erotiche di desiderabile comunanza con lo stimolo della eterogeneità. Metamorfosi della loro intensità sembrano rivolgersi completamente al presente sensualmente e mentalmente. Ci si vorrebbe abbandonare al misterioso quadro globale, ma proprio fascino chiede la sua base su nuovo terreno. «Si deve sapere perché si fa un quadro».

La risposta diretta del ventisettenne Kounellis in una intervista sui suoi ritmici quadri di scrittura della transitoria e ricorrente stimolazione della fantasia si differenziò tramite la sua interrogabilità dell'accordo di Fontana premesso nello stesso colloquio, nel fatto che egli squarciò il campo d'immagine visto in modo formale estetico forse in rapporti universali. Il giovane uomo votò

per una estetica di contenuto fenomenologica, per rapporti realistici fra moventi e motivi di quadro.

Fantasia mitica si fa attuale

La prima mano messa da Kounellis alla sua più nuova icona di esposizione rimane anche nel ricordo della polifonica interazione dei suoi fenomeni elementari il suo gesto entusiasmante e la sua idea gradevole.

Per l'inizio della primavera 1985 Jannis Kounellis aprì la galleria di Milano alla sua gallerista torinese Christian Stein con una icona della speranza della sua arte. Una fucina del cambiamento di secolo emerge nella pienezza di luce di un unico tetto di vetro. Contro essa Kounellis impiegò le energie ritmiche delle luci della fantasia, che da molti ricordi acquistano in una e la stessa cosa un quadro dell'esperienza. Aristotele ha già visto queste nelle sue lezioni «Sulle cose fisiche» e a questa osservazione cambia solo l'aspetto temporale.

Per tre pareti sul campo visivo di chi entra, nel risucchio del senso della lancetta dell'orologio, interrotta da chi entra e più tardi da lui chiusa, su tavole di lamiera di ferro lunghe quasi come la parete, disposte in fila ritmicamente, ognuna di circa undici

metri di lunghezza, fiamme a gas saltavano da tubi di rame sottili come un ramo su una diagonale che si continuava sempre di nuovo più profondamente e più in alto. Non è trasferibile tramite chiarificazione il fenomeno di come per l'osservatore possa diventare a poco a poco via di quadro della propria libera sensazione. Come fenomeno di presente sensuale esso offre associazioni.

Il frusciare di gas che stava nel vano anticipò in modo udibile il contatto con correnti di energia clandestinamente gradevoli della percezione cosciente, chiaramente visiva. Per comunicare col fenomeno del suo divenire cosciente si dovette in piena luce di giorno cercare la portata d'occhio e il contatto di sensazione con la luce artistica, che guizzava dai quadri resistenti al fuoco, contro la rinforzata resistenza delle pareti, darsi espressione, senza essere percepita.

Normali ambiti di tempo aspettano l'osservatore, che ha occhi per i riferimenti affettivi fra le loro condizioni interne ed esterne. Perciò Kounellis aveva bisogno per la sua diagonale incommensurabilmente costruttiva della «libertà sulle barricate» come Delacroix una contraddizione storica e drammatica, per superarlo con intuizione mitica e per rendere evidentemente presente il suo quadro di rivoluzione, che

previene le vie politiche della più scarsa resistenza.

Per Delacroix il superamento della razionalità irrazionale in contrasto fra rivoluzione borghese ed entusiasmo del popolo era per sé stesso l'occasione di lasciar giocare il ruolo di guida alla libertà della pittura in unione personale con la poesia. Egli poté spedire con Baudelaire nelle battaglie stradali di Parigi la Sibilla di Michelangelo, di nuovo nata cristiano-eroicamente dall'antichità come popolare dea della libertà, perché allora il poeta credeva ancora al popolo rivoluzionario. Nel 20° secolo culturalmente meno esperto e meno impegnativo un quadro di rivoluzione per Kounellis è rappresentabile solo di massima come lotta fenomenale delle forze di vita l'una contro e per l'altra: il quadro di esposizione al primo sguardo genialmente semplice si riferì per la sua miscela attualmente percepibile di propagazione di conflitto simbolica ed espressiva sul divenire uomo storico d'arte tramite illuminismo mitico. Nella parete di ferro sul lato sinistro applica sempre di nuovo volutamente-non volutamente la lettura della messa in scena. Dopo un periodo iniziale del fuoco psichicamente anche qui già effettivo venne accentuata l'immedesimazione nello schermo in misura di taglio dorata, dure-

volmente interrotta in tutta l'altezza tramite un plastico zoccolo a croce. L'incisivo, sebbene non più ideologicamente impegnativo simbolo del palo di legno dell'umanità era in questo momento estetico mimeticamente così opportuno, che echeggiava nella parete nelle seguenti vuote tavole di quadro. Ciononostante, tramite il fascino una volta avviato di percepire e agire nel ritmo simbolico delle condizioni espressive di quadro, lo scarico ideologico si volse in un bacino collettore delle contraddizioni fra forza psicopsichica e potenza ideologica. La misura di icona del quadrato nero di Malewitsch o della croce bianca sul fondo bianco del suo credere nella pura sensazione del popolo sovietico rivoluzionario mobilitò anche qui energie dell'auto-orientamento. Venendo fuori dalla propagazione dei poteri urlante muta qui come ovunque, il ritmo delle fiamme della percezione si riprodusse sul prossimo schermo, inarrendevolmente divampante nell'umana dosatura delle energie per ricordo e fantasia.

Nella crociata della sensibilità attraverso iconostasi di coerenti forze di vita l'ignoranza umana della potenza astratta non può essere ignorata. L'arte di icone della persuasione a magnifici fuochi di pace blu può ripetere i suoi propri gesti di simpatia af-

fascinanti solo con perseveranza mentale. Ma la prima mano che viene messa a una reale opera d'arte non può essere da sola quella dell'artista inquieto e calmanente.

Iconostasi - lingua attuale dell'individuo collettivo

Normalmente nella nostra cultura del consumo non si vive e non si pensa piuttosto niente di mitico. Siccome questo stato viene sentito lentamente in generale come carico gravoso, Kounellis ha intrapreso sempre più forti accensioni a tempo ai suoi bei quadri dell'energia dell'inconscio per il diventare cosciente. Nietzsche dovette spogliare la mitica autoesperienza della «Nascita della tragedia dallo spirito della musica» ancora da mitologia di formazione. L'azione separata del furto del fuoco divino di Prometeo per una fondazione culturale agli uomini la riteneva invero in modo lusinghiero piena di significato — sentiva però poco bisogno di spirituali processi di combustione del tipo dell'autoallargamento dionisiaco nella ubriacatura e del suo apollineo trovare di forma.

«Ha fuoco?» è una domanda con doppio significato nella lingua tedesca. In francese non ci si fa una propria idea intorno a ciò

o si fa così. In italiano si chiede subito il fiammifero o l'accendino, che si può supporre in possesso dell'altro. Anche Kounellis chiede effettivi mezzi di fuoco. Aver fuoco significa muovere coraggio e disgusto nell'animo, dove Hegel localizzò la fonte della fantasia. La prima moderna estetica su lato linguistico di produttori di fantasia stabili che la compiacenza idealistica senza interesse per verità a priori non conduce alla sua rappresentazione verace. Ma cosa sono ideali veraci al cospetto di un futuro che anche non è più ciò che era una volta? Il futuro una volta era veramente l'utopia credibile di un presente migliorato?

Un mito presentato oggi dall'artista non può aspettare e neanche pretendere unità dell'esperienza eternamente non disturbate. Quindi Kounellis si orienta realisticamente in un panorama di montaggio manieristico. Ma la sua analisi prende in prestito alla totalità della vita la sensibile forza psichica ai miti delle percezioni esterne e interne.

La dinamica delle sue ritmiche ripetizioni esige dal senso percepente lo sviluppo epico dei suoi principi nello sforzo di portarsi allo stato del giorno, per misurarsi all'esistenza dell'individuo collettivo.

La parete di icone, il simbolo

materiale del credere greco-ortodosso per il rituale di vita è nell'arte di Kounellis di metafisica terrena nuovamente raggiante in forma.

Validi, insignificanti, ingannanti, troppi quadri ci circondano come mura. Circondati con un muro possiamo girare attorno a noi stessi. Non possiamo semplicemente voler percepire la nostra libertà semplicemente all'esterno delle mura delle nostre tradizioni vissute e non vissute — non senza guardare le superfici di pubblicità dei nostri progettisti per l'avvenire, dove nel frattempo dovrebbe essere chiaramente leggibile la prima frase dalla «Genealogia della morte» di Nietzsche:

«Noi ci siamo sconosciuti, noi ai riconoscenti, noi a noi stessi: questo ha il suo buon motivo. Noi non ci siamo mai cercati — come dovrebbe accadere, che un giorno noi ci incontrassimo?»

C'è una ricetta per questa malattia? «La Gaia Scienza» rende sani?

Chi ha coscienza di sé capisce qualcosa di altri. Altrimenti non potrebbe distinguere la coscienza di sé dagli altri sentimenti. Egli capisce, prima di tutto, il moderno esistenziale alla rivalutazione del presente come unico luogo concretamente disponibile per l'utopia del non luogo. Nel momento, alla cui durata si è parte-

cipi, il dramma-Io-Tu dionisiaco-musicale sulla capacità di comprensione dell'Io di ragione può inoltre diventare cosciente di sé in vista del pensiero apollinico. Le visioni di Apollo hanno bisogno materia dionisiaca. Kounellis obiettivizza ostacoli che proprio artisti hanno con sé o oltrepassano all'altro estremo in rappresentazioni del loro ruolo soggettivo. In codici complicati nascose bellezza di vita, egli porta la sua effettiva non ideale intensità luminosa tramite un dialogare cosciente di sé col suo pubblico nelle vicinanze di libere strutture di movimento in un variabile ambiente di vita e d'arte di moti libertari. Chi li vuole percepire deve afferrarli entrambi. L'idea della inseparabilità della libertà da corpo e spirito dimostra così la sua reale logica.

Con un sesto senso per energie personali e politiche Kounellis allarga la sua lingua artistica secondo il motto «Lingue di cultura di tutti i paesi, unitevi!»

Kounellis trovò la sua grammatica per fantasia artisticamente e socialmente reale attorno al 1960, quando le lettere delle lingue europee tirarono insieme con numeri, frecce e strisce di pensiero internazionali attraverso transitori bianchi fondi di quadro senza confini: rituale di lingua visuale dei segni. Il pittore stesso

intonò la coesistenza di fantasia individuale e collettiva in un quadro di scrittura involto e con un cappello da sacerdote sulla testa davanti ai suoi quadri con canti gregoriani. Differentemente dalla comparsa dada mordacemente ironica di Hugo Ball come papa di cartone l'autorappresentazione sinestetica di Kounellis si mostrò apertamente pronta ad associare come l'Ulysses di Joyce in ogni momento il mitico caos della sensibilità al montaggio dell'unità di vita — in modo costruttivo, non costruttivistico.

Da quadri di cultura vivibile Kounellis pretende che presentino una vista dialettica per la loro naturalezza. Un pappagallo vivente davanti ad un tavolo di quadro di ferro era ancora un dito messo di buon umore sulla ferita chiacchierona della società, se per esempio si pensa alla stalla di un cavallo nella Galleria l'Attico di Roma, che fece diventare nel 1969 un garage profondo un container d'arte orgogliosamente bello ma ridicolo per il pubblico, dove non trovava per se stesso nessun dato ordine di natura.

Fiamme a gas ad altezza di quadro; una volta interrotto tramite un pianoforte, in altra occasione tramite un uomo con maschera e un ritratto di donna rosso di Soutine, cedettero al desiderio di Kounellis di trarre un lungo respiro e di ottenere sguardi nelle mura, che ci circondano in modo più o meno tra-

sparente. A finestre murate a Kyoto venne in mente a Kounellis nel 1970 il liberante tanto-quanto di parlare e tacere, il fluttuante segreto di avversione e sovvenzione. Gli strati delle pietre partecipano ad un intervento apparentemente indipendente e autoritario. Mura di campo stratificante senza lacune da Kounellis in passaggi di porta ai musei e gallerie non sono mediatrici di nessun umore di compendio, ma di osservazione degli elementi come presuppone la cultura contadina.

«Le stesse pietre, così pesanti come sono, camminano...» dice una canzone popolare tedesca. Nella costruzione di Gropius al muro di Berlino Kounellis ha pregato l'epico spirito del tempo a bisbigliante relazione sulle tracce della storia apparentemente diventate indistinte e indifferenti. Hegel, citato qui nel titolo dell'esposizione, lo spirito del tempo, era impedito tramite il prospettivismo neofascista della Nuova Pittura che si stilizzava angosciosamente asmatica, ad apparire sul percorso corto al successo. Kounellis murò la vista sul *muro*, sulla sua normalità nel frattempo da domare solo ancora con fantasia, con sguardi nell'indistinto, nelle storie di margine a due lati di questo ostile confine interno: pietre lastricate, frammenti di testa, colori sfoglianti ancora parlanti, una griglia di materasso e

un campo di quadro vuoto di ferro, da riempire dall'osservatore. Nei capannoni di fabbrica di Sciaf-fusa per esatta presentazione di nuova arte Kounellis lasciò l'Apollo frantumato di nuovo sul palco di quadro di un antico tavolo di misurare invitanti e di una parete di rilievo che sfronda magnifici strati di colore dal legno delle cose usate, da cui sono fatte le storie. I suoi fuochi spenti e presenti vengono tenuti in corso sulla parete vicina, dove il vecchio quadro di Kounellis di un passaggio stradale a strisce giallonere implora in ascendente ritmo di fuligginose tracce di fiamma di seguire le proprie ispirazioni.

Nel Lehnbachhaus, Galleria cittadina di Monaco, costruita come rappresentativa villa di città per il principe dei pittori, che portava quadri di Bismark en gros fra fine gente che ha grandi aspirazioni con prussiani, Kounellis venne incontro al pubblico d'arte della capitale bavarese, fissato sulla vita comoda, in modo non abbastanza divertente.

Abituati alla rappresentazione tardo-barocca fino a classicistica dei loro re, alla pompa fascista del suo Führer, alla neobanale politica d'arte sotto il loro segreto re Franz Joseph Strauss, era per essi una pretesa, stare davanti a pareti, il cui programma di quadri era da comprendere solo autonomamente tramite immedesimazione nelle loro qualità di ricordo in pensieri ri-

levanti. Il ripetuto accogliere della musicalmente modulata e drammatica successione di spazio, il vedere sentire e il perdersi coreografico nella composizione globale della esposizione condusse il benessere non libero da dubbi a poter valutare autonomamente l'ambivalenza delle sue percezioni e a rafforzare i loro momenti simpatici realisticamente alle loro contraddizioni.

Solo due, tre passaggi della libera scelta del punto di vista e del punto prospettico: un arco di porta e subito dietro, alla parete, un muro stratificato di pietre di cava con zone scure di colore nero. Sull'ostacolo imperante il contenuto si poté reagire nel secondo momento, passando verso esso e da esso, come dal quadro delle storie delle porte, attraverso le quali si va. La parete di quadri accolse la misura di icona della comunanza, senza illusioni, al contrario di abilitazione sorprendentemente dinamica a visioni momentanee e reali tramite la metamorfosi della fantasia.

L'apertura di una doppia finestra della villa, altrimenti coperta da pareti di museo, a vano di fantasia dello sguardo fra da una parte lastre apertisi chiuse con piombo ma dall'altra parte proteggenti l'interno dell'esposizione, incontrò il nervo di fantasia per il concreto ambiente direttamente nella forma della sua figura di fantasia sempre ancora misteriosa, architettonica-

mente reale. Forse possiamo reagire ad essi più normalmente che alla cecità del vate Omero o ad Apollinaire poeta ed apologeta d'arte enigmizzato con occhiali da cieco di De Chirico.

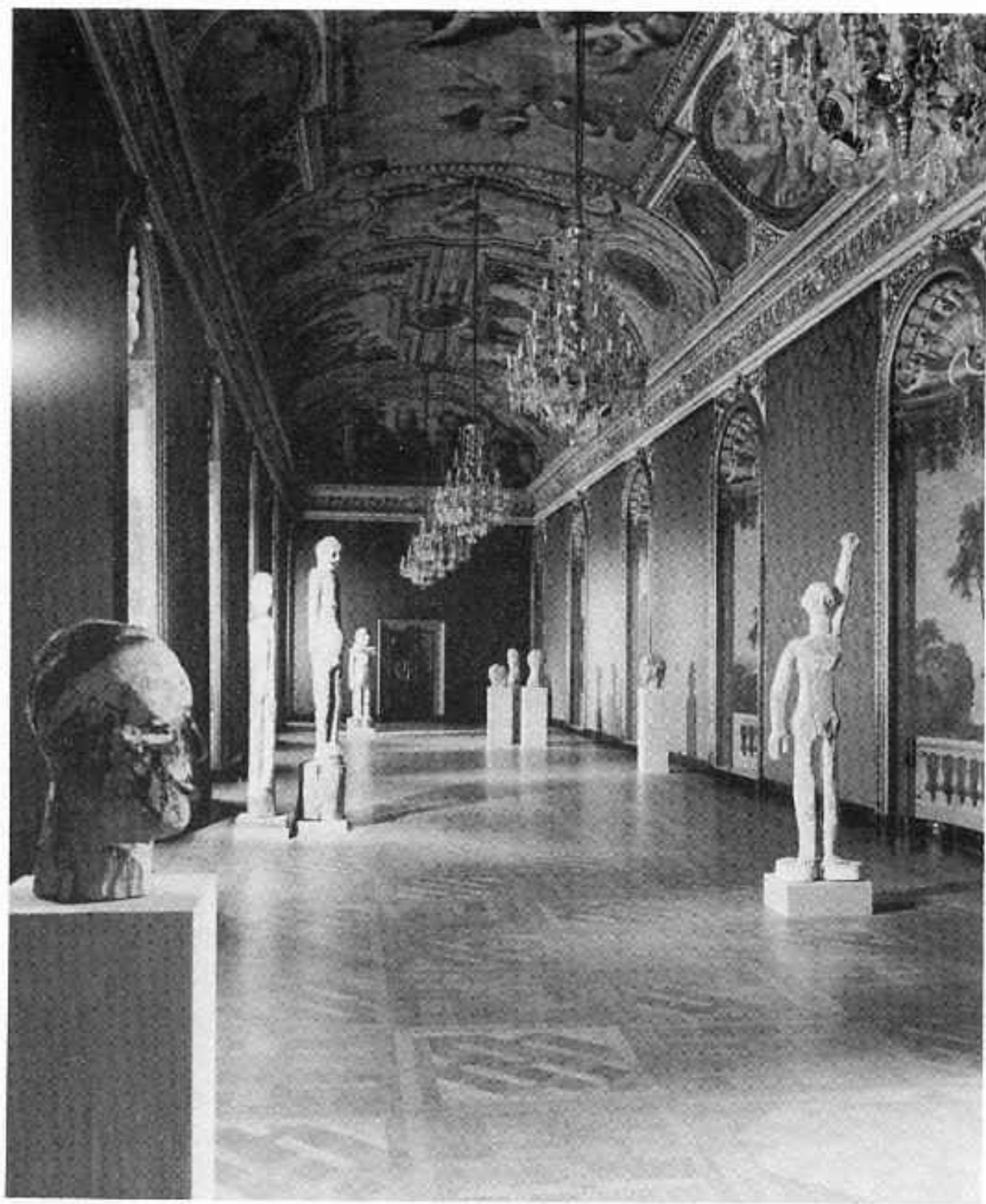
Già dal proprio desiderio di bellezza sempre ancora Kounellis è pronto a non ritenere definitiva la durezza dei suoi criteri. Ciononostante le sue icone non deviano neanche della larghezza di un capello dalla decadenza kafkiana del momento del mondo. Sebbene il quotidiano cappotto e cappello fosse appeso all'attaccapanni nuovamente intercambiabilmente e non apparentemente davanti all'iconostasi dorata, essi vengono trasfigurati da essa alla luce dell'idea dell'individuo collettivo.

La via di Kounellis di farsi conoscere con se stesso e con altri segue la concatenazione di gioia di vivere e scepsti con la dinamica passiva o attiva nel serbatoio di ricordi della nostra epoca a quadri di vita e morte. Sulla stessa bilancia di vita con «overkill» Kounellis ammuccia sul suo piatto della bilancia intuizioni di molto peso, mentre i megafoni ad alto volume dei nuovi filosofi francesi e le loro selvagge semplificazioni diffondono secondo giochi di codice per scassinamenti bancari di computer. L'ultimo trucco intel-

lettuale di Baudrillard di minacciare in una costruita tesi di libro i simulacri di potere con la fine del cambio simbolico dei valori di produzione è un tardivo ma contemporaneo evento luttuoso di intelligenza, che non conosce se stessa o spinge la sua ironia fino all'irriconeoscibilità. Si può evitare stabilmente le sue pretese umane e niente più produrre — ma poi si diventa anche camaleonti.

Kounellis cerca di portare la minuscola persona, che già nei capricci di architettura di Piranesi aveva perso il grande respiro del passato stupito, di nuovo all'altezza di un ambiente veramente fantastico e di introdurre nella misura delle sue dimensioni di senso, nella logica dei suoi fenomeni. Egli offre una scala cromatica mentale e reale fra i beni della civilizzazione e della cultura, dà occasioni per esperienza con la forza d'attrazione umana e divina della fantasia. Presentimenti e intuizioni trovano nel chiaroscuro delle rotture e connessioni del metodo di montaggio associativo di Kounellis, spazi di tempo in cui perdersi e ritrovarsi: momenti psichicamente e praticamente ripetibili di giorni sopportabili, la cui politica tiene unito il mondo diviso in se stesso.

Köln, Aprile 1985



Georg Baselitz

Text von Georg Baselitz

Die Skulptur ist ein Ding wie ein Wunder. Sie ist aufgebaut, ausgestattet, gemacht mit Willkür nicht als das Zeichen der Gedanken, sondern als Ding in den Grenzen der Gestalt. Selbst wenn sie an der Zimmerdecke hängt bleibt sie ein Ding, denn auch Blinde können sie sehen.

Sie ist kein Kadaver, sie ist nicht die Hülle von etwas, sie ist eher wie eine tote Maschine - man kann einen Geist in ihr vermuten als Gegenüber für eine Korrespondenz.

Georg Baselitz

Derneburg, am 18.IV.1985



Georg Baselitz



Georg Baselitz

Testo di Georg Baselitz

La scultura è una cosa meravigliosa. È costruita, permessa, fatta arbitrariamente non come il disegno del pensiero, ma come una cosa nei limiti della forma. Persino quando è appesa al soffitto della stanza rimane una cosa, perché anche i ciechi possono vederla. Non è un cadavere, non è l'involucro di una cosa, è piuttosto come una macchina inerte - si può presumere dentro uno spirito come il dirimpettaio per una corrispondenza.

Georg Baselitz

Derneburg, il 18.04.1985



Georg Baselitz



Georg Baselitz

Lunch involuntary

by Tama Janowitz

For many years I have eaten the same thing on certain days of the week: Monday, Salisbury steak, mashed potato, roll, apple cup; Tuesday, sausage in tomato sauce, buttered corn, mixed fruit cup; Wednesday, island sandwich (ham, cheese with pineapple) salad with French dressing, crackers, wonder bar; Thursday, sloppy joe bunwich, vegetable sticks, onion rings, apricots; Friday, cheese pizza, buttered mixed vegetables, chocolate pudding with topping.

This completed the weekday menu.

For many years I had eaten the same thing on certain days of the week: Monday, Salisbury steak, mashed potato, roll, apple cup; Tuesday, sausage in tomato sauce, buttered corn, mixed fruit cup; Wednesday, island sandwich (bun, mixed fruit cup, meatballs) zucchini squash, nuts and bolts; Thursday, collard greens, tater tots, peas and carrots; Friday corn niblets, fishwich and cheese on a seeded rool, chocolate pudding with topping.

This completed the weekday menu.

The food was dished out by the dietician on a green plastic tray, and at the end of the line there were forks, knives, spoons of two different sizes and napkins in a black and silver metal container. There were three tall canisters like sump pumps, and each day the solutions in these dispensers varied: ketchup, French dressing, mustard and syrup were only a few of the different things available to put on the food.

I did not like to interrupt my enjoyment of the meal by speaking to anyone, so I sat alone in one corner of the dining hall. In any event, it was obvious to me that I was superior to the others -- I do not mean this in any derogatory sense, only that I was better than they -- and would not have had much to say to them, grim and noisy in their grease-covered coats.

Still, I could not help but be filled with happiness as I ate my meal. How tactful I felt toward

everyone! How kind! And they to me, for they left me quite alone as I dined. The mashed potatoes so creamy, bland and gently refreshing. How pale and thin was the metal fork, and how fine the roll, with a tender brown crust and white interior, as if a bird had died in my hand. The carrots like young girls smiled on my plate, the macaroni and cheese, pure, nearly inedible, swam down my throat like living goldfish, and the chocolate pudding, dense, sooty, tasting of powdery grit. Around me the forks and knives of the others clattered like the most glorious of harpsichords.

No seconds were allowed, but generally, if I waited until the very end of the lunch hour, I could go back and get another roll with a pat of margarine, or even, on occasion, another portion of dessert. This was only because the dietician and the cashier knew me and did not mistrust me in any way. The cashier did not take money but different colored tickets: I myself always had the green tickets, daily I gave her two. The meals lasted two hours: from eleven forty-five to quarter of one every day.

After two and a half years I began to notice that my portions were dissimilar to the portions received by the others. At first, I assumed this was simply due to

slight of hand on the part of the dietician: after all, I remembered how on several occasions I had gotten more than one and a half times the normal amount of batter-fried fish and cheese on a bun, because after all fish was by its very nature not a mathematically exact form. I had not complained on those occasions when I received too much, but now, getting less, I began to feel offended.

After all, everything was weighed and cut into equal portions before hand -- the meat always weighed two and a half ounces, the mashed potatoes were dished out by ice cream scoop, the pineapple tidbits were measured into tiny paper cups. Therefore, though the first few times I received smaller portions it might have been an accident, the deviation from the norm could not have been so frequent *without being done on purpose*.

At first it was just by a little bit that my portions were cut, and while others on line in front of me got a whole cup of jello with fruit cocktail, I noticed that I received only half a cup. After several weeks, my rationing grew even shorter: one ounce of meat, two or three carrot sticks, instead of five, two peas and then at last only one pea and nothing else, one pea alone on my cafeteria tray.

Why? What had I done to deserve this? It was unjust, unjust, and in the cafeteria dining hall I saw the faces of the others sneering half-wittedly at me, as if to say, now you have gotten your comeuppance.

As if this wasn't enough, my tray was very dirty – the dietician had organized the trays so that when I came in, the tray on the top was very dirty, and to pause on line for even a second, even for the second that it took to get a different tray, would mean being trampled by those behind me on line. I had seen it happen, I had seen elderly and infirm hurt and kicked for their slowness on line.

My nails were bitten to the quick. There was no peace of mind of be found in eating one pea for lunch.

The dietician and the cashier acted as if they did not know

me. They looked through me as if I did not exist. I had always felt such a closeness to them, especially the dietician, who more than anyone had grace and an animal surety.

At the end, when I tried to give the cashier my tickets, she would not accept them. I hesitated to speak out loud, knowing how the others would turn to leer at me, they who had once been so tactful though crude, but I could not control myself. «But why?» I said. «Why?» She did not answer, and I realized I was the only one using the green tickets. The green tickets were no longer being accepted. But this at least was an explanation, something I could live with.

Slowly I took my tray to the disposing area, I put in on the rack, the spoon I placed in the silverware container, I did not know what else to do...



Georg Baselitz



Georg Baselitz

Colazione involontaria

di Tama Janowitz

Per molti anni ho mangiato le stesse cose in certi giorni della settimana: lunedì, bistecca alla Salisbury, purè di patate, pane, dessert di mele; martedì, salsicce in salsa di pomodoro, mais con burro, macedonia di frutta; mercoledì, sandwich dell'isola (prosciutto, formaggio e ananas), insalata francese, crackers, wonder bar; giovedì, panino sloppy Joe, bastoncini di verdure, anelli di cipolla fritti, albicocche; venerdì, pizza al formaggio, verdure miste con burro, budino al cioccolato con panna montata.

Questo completava il menù della settimana.

Per molti anni ho mangiato le stesse cose in certi giorni della settimana: lunedì, bistecca alla salisbury, purè di patate, pane, dessert di mele; martedì, salsicce in salsa di pomodoro, mais con burro, macedonia di frutta; mercoledì, sandwich dell'isola (pane, macedonia di frutta, polpette), spremuta di zucchini, nuts and bolts; giovedì, coste, palline di patate fritte, piselli e carote; venerdì, mais, un panino con pesce e formaggio su

pane con semi di sesamo, budino al cioccolato con la panna montata.

Questo completava il menù della settimana.

Il cibo era distribuito dal dietologo su un vassoio di plastica verde, e alla fine della fila c'erano forchette, coltelli, cucchiari di due diverse misure e tovagliolini in un contenitore di metallo nero e argentato. C'erano tre alti contenitori come pompe e ogni giorno le soluzioni in questi dispensatori variavano: ketchup, condimento francese, senape e sciroppo erano soltanto alcune delle varie cose disponibili da mettere sul cibo.

Non mi piaceva interrompere il mio godimento del pasto per parlare con chicchessia, quindi stavo seduta da sola in un angolo della sala da pranzo. In qualsiasi caso era ovvio per me che io ero superiore agli altri -- questo non lo dico in alcun senso derogatorio, solo che ero migliore di loro -- e non avrei avuto molto da dirgli, arcigni e rumorosi nei loro cappotti sporcati di grasso.

Ciononostante, non riuscivo a fermare la gioia che mi riempiva mentre mangiavo il mio pasto. Che tatto avevo verso gli altri! Che gentilezza! E loro verso di me, perché mi lasciavano completamente da sola mentre pranzavo. La purè di patate così cremosa, blanda e delicatamente rinfrescante. Com'era pallida e sottile la forchetta metallica, e come era fine il pane, con la crosta tenera e bruna e l'interno bianco, come se un uccello fosse morto nella mia mano. Le carote, come giovani ragazze sorridevano nel mio piatto, i maccheroni col formaggio, puri, quasi immangiabili, nuotavano giù per la mia gola come pesci rossi vivi, e il budino al cioccolato, denso, fuliginoso, che sapeva di sabbia polverosa. Intorno a me le forchette e i coltelli degli altri sbattevano come i più gloriosi degli arpicordi.

I bis non erano consentiti, ma generalmente, se aspettavo fino alla fine dell'orario, potevo ritornare per prendere ancora del pane e una tavoletta di margarina, o perfino, in qualche occasione, un'altra porzione di dessert. Questo era solo perché il dietologo e la cassiera mi conoscevano e non diffidavano di me in alcun modo. La cassiera non prendeva soldi ma biglietti colorati: io stessa avevo sempre biglietti verdi, io gliene davo due gior-

nalieri. I pasti duravano due ore: dalle undici e quaranta-cinque all'una meno un quarto ogni giorno.

Dopo due anni e mezzo io ho cominciato a notare che le mie porzioni erano diverse dalle porzioni ricevute dagli altri. All'inizio, ho presunto che fosse semplicemente dovuto ad una leggerezza di mano del dietologo: dopo tutto, io ricordavo come in molte occasioni avevo ricevuto più di una volta e mezza la normale quantità di pesce fritto e di pane con formaggio, perché dopo tutto la propria natura della forma del pesce non è matematicamente esatta. Io non mi ero lamentata in quelle occasioni quando ricevevo di più, ma ora, ricevendo di meno, iniziavo a sentirmi offesa.

Dopo tutto, ogni cosa era pesata in uguali porzioni prima -- la carne pesava sempre due onces e mezzo, il purè di patate era distribuito con la paletta di gelato, i cubettini di ananas erano misurati in piccolissimi bicchierini di carta. Quindi, sebbene le prime poche volte in cui ricevetti porzioni più piccole poteva essere stato un errore, la deviazione dalla norma non avrebbe potuto essere così frequente *senza essere fatta di proposito*.

All'inizio dalle mie porzioni mancava poco, e mentre gli altri in fila davanti a me ricevevano

un'intera tazza di macedonia di frutta con gelatina, io notavo che io ricevevo solo mezza tazza. Dopo molte settimane, la mia razione diventò ancora più scarsa: un'oncia di carne, due o tre bastoncini di carota, anziché cinque, due piselli e poi alla fine un pisello solo e nient'altro, un pisello solo nel mio vassoio.

Perché? Che cosa avevo fatto per meritare questo? Era ingiusto, ingiusto, e nella sala da pranzo ho visto le faccie degli altri che mi deridevano stupidamente, come se volessero dire, ora hai avuto quello che ti meriti.

Come se questo non bastasse, il mio vassoio era molto sporco -- il dietologo aveva organizzato i vassoi in modo che quando io entravo, il vassoio in cima era sporchissimo, e fermarsi in fila anche per un secondo, anche per il solo secondo che mi ci voleva per prenderne uno diverso, voleva dire essere travolta da quelli in fila dietro di me. Io l'avevo visto accadere, avevo visto anziani e invalidi urtati e calciati per la loro lentezza nella coda.

Le mie unghie erano morsicate fino ai polpastrelli. Non era possibile trovare pace mangiando solo un pisello per pranzo.

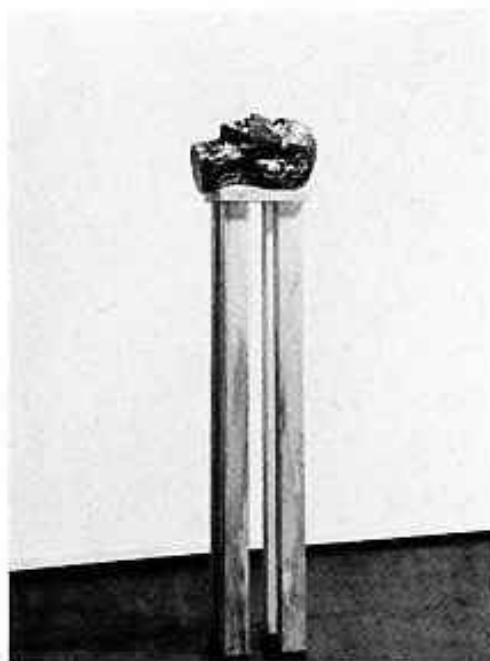
Il dietologo e la cassiera agivano come se non mi conoscessero. Loro mi guardavano attraverso come se io non esistessi. Io mi ero sempre sentita molto vicina a

loro, specialmente al dietologo, che più di chiunque altro aveva grazia e una sicurezza animale.

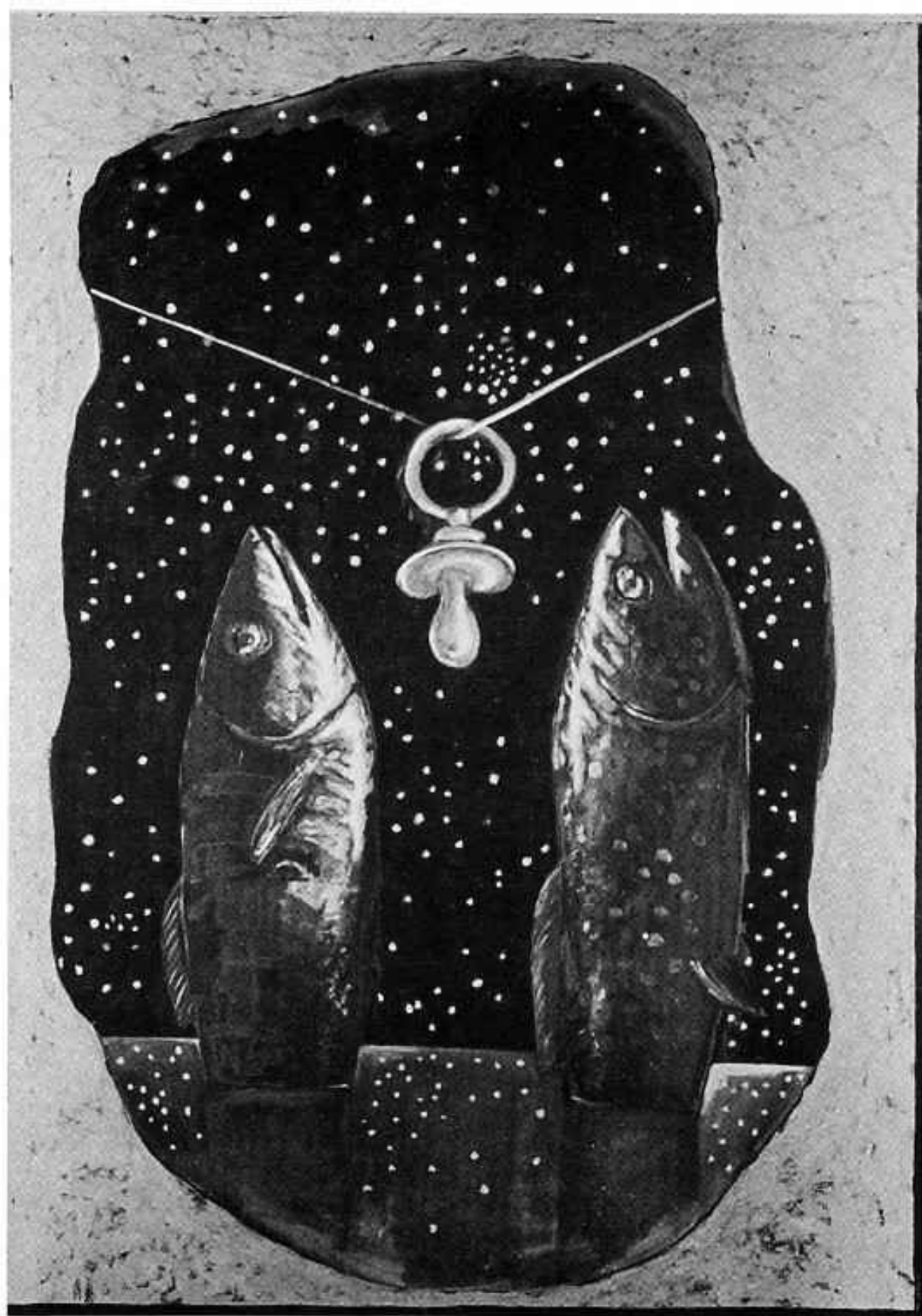
Alla fine, quando io ho cercato di dare i miei biglietti alla cassiera, non voleva accettarli.

Io ho esitato a parlare ad alta voce, sapendo come gli altri si sarebbero girati a guardarmi male, loro che avevano avuto una volta tanto tatto anche se rozzo, ma non potevo controllarmi. «Ma perché?» ho detto. «Why?» Lei non ha risposto e io mi sono resa conto di essere l'unica ad usare i biglietti verdi. I biglietti verdi non erano più usati. Ma questo almeno era una spiegazione, qualcosa con la quale io potevo vivere.

Lentamente, ho portato il mio vassoio al deposito, l'ho poggiato sulla mensola, il cucchiaino l'ho messo nel contenitore delle posate, non sapevo cosa altro fare...



Georg Baselitz



Jiri Georg Dokoupil

Two scenes from «Fifty»

by Arnold Weinstein

ACT I

Scene 1

...

RAY

Don't change the subject. Jack and Jean are here.
Why wasn't I invited? Besides -- I can't stay.

HANNA

You too?

RAY

Leave as soon as I see Jack. Hate parties. People smile at parties, pleasant, ugly smiles that get out of hand and turn into sobs, smiles full of teeth sticking out of gums, smiles sneaking up through the dark tunnel of entrails, out to the open, to the light, of *other* smiles from *other* red black buckets of belly, from the hideout of error. But if they don't wrinkle their eyes cute, miserable, what will they do with their eyes? See!

(he sees food)

I see food!

(to dining area and eats ravenously)

ALFRED

(indicating RAY)

Is he crazy?

JEAN

No, he just acts it.

HANNA

Why?

JEAN

He's out of his mind.

RAY

(from the dining nook, eating constantly)

Are you talking privately or shouldn't I eavesdrop?

Hello, Jean. Hello, Jack.

(puts a knife to his own throat)

Jack, lend me two hundred bucks.

JACK

O.K.

RAY drops knife as if it were a dead insect.

And don't do that again.

RAY

I certainly won't!

JEAN

Please accept our check.

JACK writes the check.

RAY

Very well then --

(takes check)

Jack, I love you. I pay you back this time --

JACK

How?

RAY

Don't bug me!

Takes the knife and brings it down with a thud on a wedge of cheese.

Smiling, he offers the cheese to JACK.

ALFRED

May I look at the check? I like to look at the various checks.

RAY

You'll knock the ink off.

(hands his jacket to HANNA)

I bought a dozen of these jackets from a guy named Rocky.
Four dollars for the dozen.

ALFRED

I got *mine* at Sears.

RAY

Sears! You pay for the name!

Lights go down in the living room.

HANNA

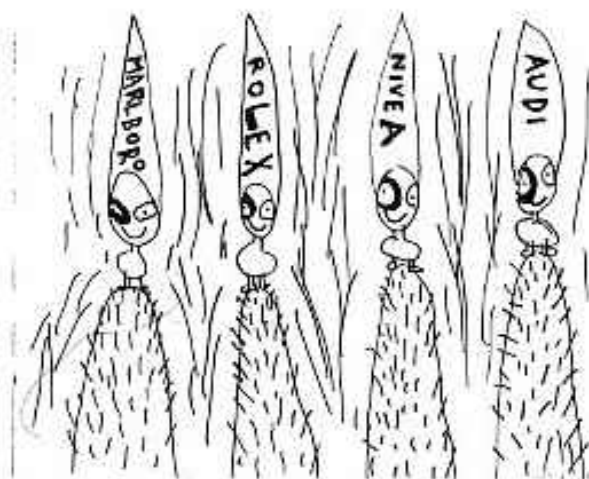
You said you couldn't stay.

RAY

That, my dear hostess, in all probability, was a lie.

(takes a slice of bread and dabs his mouth with it like a napkin.)

CROSS-FADE TO TERRACE



Jiri Georg Dokoupil

ACT II
Scene 5

ALFRED and MARY ELIZABETH LOU in the living room.

ALFRED

Honey, I'm trying to be lib'ral, but that man's all over you!

MARY ELIZABETH LOU

Not on top of me. Alfie, you know I ain't giving him the only asset we got between us. Don't look sullen and simp'rin'. When we get to Heaven, I ain't gonna be drivin' that damned Chevy through the pearly gates! So be sophisticated before you get us kicked out!

ALFRED, in total confusion, begins to strip.

ALFRED

Let's have an orgy!

HANNA

Don't ruin a wonderful marriage.

ALFRED

I want to have an orgy!!

(composes himself)

Thank you, thank you.

MARY ELIZABETH LOU

He's a good provider, but when he drinks...

SONG: *WOMEN'S COMPLAINTS*

JEAN

HE DRINKS?

I WISH MINE WOULD DRINK.

HE STAYS IN ALL NIGHT AND HE SITS.

HE USED TO DRINK AND BE GAY.

THEN CAME THE WEDDING DAY.

NOW, ALL SLIPPERS AND PIPE, HE STAYS IN.

HANNA
STAYS IN?
I WISH MINE STAYED IN.
HE STAYED OUT ALL NIGHT WITH THE GIRLS,
CAME HOME AND SLEPT IN THE DEN.
I WAS LUCKY I DREAMT OF MEN.
THOUGH MY NIGHTIES WERE SLIGHT HE STAYED OUT.

MARY ELIZABETH LOU
STAYED OUT?
I WISH MINE STAYED OUT.
MAYBE THEN I'D GET A NIGHT'S SLEEP.
HE'S GOT OTHER PLANS FOR OUR BED.
THAT PERENNIAL NEWLYWED.
I SAY DON'T! AND HE WON'T -- LET ME SLEEP.

JEAN
I GUESS IT DOESN'T MATTER;
WE'LL SOON BE GREY AND FATTER.
THERE'S NOTHING WE CAN DO
UNTIL THOSE GUYS REALIZE
THEY'RE GETTING GREY AND FATTER, TOO.

MARY ELIZABETH LOU
I GUESS IT'S PRETTY AWFUL.
ILLEGAL AND UNLAWFUL,
THE THINGS A MAN CAN DO.

ALL THREE
BUT IT'S ABSURD TO SAY A WORD.
HE MIGHT TELL YOU WHAT HE THINKS OF YOU.

JEAN
YOU MIGHT AS WELL KNOW IT;
THERE'S ALWAYS ONE THING OR ANOTHER,
SOME CHASE WOMEN, SOME LIKE TO DRINK,
SOME WHO GAMBLE, SOME WHO CAN'T THINK
OF A THING YOU DO SO DEARLY AS MOTHER.

THERE ARE SOME WHO TAKE STROLLS AFTER DINNER
AND SHOW UP THREE WEEKS LATER;

HANNA
AND THEN THERE'S ALSO THE KIND
THAT THREATENS TO LEAVE EVERY HOUR ON THE HOUR
AND ON THE HALF HOUR RETURNS
CRYING AND KISSING YOUR HAND TILL IT BURNS.

JEAN
AND THEN THE GLOOMIES AND GLUMS
WHO GO FOR A WEEK WITHOUT SAYING A THING
TO YOU.

HANNA
BUT COMPANY COMES
AND YOU CAN'T KEEP THEM QUIET
THEY EVEN MIGHT SING.

JEAN
AND THE ONES WHO LIKE SEPARATE ROOMS

MARY ELIZABETH LOU
OR TRY TO JAIL YOU IN BED

JEAN
AND THE ONES WITH SENSITIVE STOMACHS

ALL THREE
AND THE ONES WHO WISH YOU WERE DEAD.

ALFRED, drunker, strips out of sight of the three.

I GUESS IT DOESN'T MATTER.
WE'RE GETTING GREY AND FATTER.
THERE'S NOTHING WE CAN DO,
UNTIL THOSE GUYS REALIZE
THEY'RE CUTTING GREY AND FATTER, TOO.

JACK AND ALFRED
NOT BIG ENOUGH, NOT BIG ENOUGH.
UNH UH THEY DON'T MAKE THEM BIG ENOUGH
FOR US.

THE THREE WOMEN
I GUESS WE HAVE TO TAKE IT,
TO GRIN AND BEAR AND FAKE IT!
WE HAVE TO SIT AND WAIT
UNTIL THOSE MEN NEED US AGAIN.
AND THEN IT'S A BIT TOO LATE.

The women exit toward a triumphal drink. ALFRED, in his under-
shirt, grabs JEAN.

ALFRED
Let's go have an orgy! Just you and me!
(takes out JEAN's breast)

JEAN
Put that back!!
(ALFRED does so)
We won't tell.

ALFRED
I will. She hits me and we forget it. If i lie, it gets all compli-
cated.

Lights down.



Jiri Georg Dokoupil



Jiri Georg Dokoupil

Due scene da «Fifty»

di Arnold Weinstein

RAY

Non cambiare argomento. Jack e Jean sono qui.
Perché non sono stato invitato? A parte questo -- non posso restare.

HANNA

Anche tu?

RAY

Vado via appena vedo Jack. Odio i party. La gente sorride ai party, sorrisi piacevoli e sgradevoli che diventano incontrollabili e si trasformano in singhiozzi, sorrisi pieni di denti che sporgono dalle gengive, sorrisi che si introducono furtivamente attraverso l'oscura galleria degli intestini, fuori all'aperto, alla luce, di *altri* sorrisi da altri secchi di ventre rosso nero, dal nascondiglio dell'orrore. Ma se essi non raggrinziscono i loro occhi in modo abile, miserabile, cosa ne faranno dei loro occhi? Vedono!

(vede il cibo)

Vedo il cibo!

(nella zona pranzo e mangia ingordamente)

ALFRED

(indicando RAY)

È pazzo?

JEAN

No, fa solo finta.

HANNA

Perché?

JEAN
È fuori di sé

RAY
(dall'angolo pranzo mangiando costantemente)
State parlando in privato o non dovrei io origliare?
Ciao, Jean. Ciao, Jack.
(si mette un coltello alla gola)
Jack, prestami duecento carte.

JACK
O.K.

RAY lascia cadere il coltello come se fosse un insetto morto.

E non farlo più.

RAY
Certo che non lo farò!

JEAN
Per favore accetta il nostro assegno.

JACK compila l'assegno.

RAY
Molto bene dunque --
(prende l'assegno)
Jack, ti amo. Ti ripagherò questa volta --

JACK
Come?

RAY
Non infastidirmi!

Prende il coltello e lo fa scendere con un colpo su una fettina di formaggio.
Sorridente, offre il formaggio a JACK.

ALFRED

Posso guardare l'assegno? Mi piace guardare i diversi assegni.

RAY

Farai cadere l'inchiostro.

(porge la giacca ad HANNA)

Ho comprato una dozzina di queste giacche da un ragazzo di nome Rocky. Quattro dollari la dozzina.

ALFRED

Ho preso *la mia* da Sears.

RAY

Sears! Paghi il nome!

Le luci si abbassano in soggiorno.

HANNA

Tu dicevi che non potevi restare.

RAY (...)

Questo, mia cara padrona, con tutta probabilità, era una bugia.

(prende una fetta di pane e si tocca leggermente la bocca con questa come se fosse un tovagliolo).

DISSOLVENZA DI SCENA VERSO LA TERRAZZA



Jiri Georg Dokoupil

ATTO II

Scena 5

ALFRED e MARY ELIZABETH LOU nel soggiorno.

ALFRED

Tesoro, sto cercando di essere liberale, ma quell'uomo è tutto sopra di te!

MARY ELIZABETH LOU

Non sopra di me. Alfie, sai che non gli sto dando il solo vantaggio che abbiamo avuto fra di noi. Non prendere lo sguardo accigliato e smorfioso. Quando andremo in Paradiso, non ho l'intenzione di guidare quel dannato Chevy attraverso i cancelli perlati! Dunque sii sofisticato prima che ci fai buttar fuori a calci!

ALFRED, in confusione totale, comincia a svestirsi.

ALFRED

Facciamo un'orgia!

HANNA

Non rovinare un matrimonio meraviglioso.

JEAN

Sei fondamentalmente un marito meraviglioso.

ALFRED

Voglio fare un'orgia!

(si raccoglie)

Grazie, grazie.

MARY ELIZABETH LOU

È un bravo amatore, ma quando beve...

CANZONE: *I LAMENTI DELLE DONNE*

JEAN

LUI BEVE?

VORREI CHE IL MIO BEVESSE.
STA IN CASA TUTTA NOTTE E STA SEDUTO.
ERA SOLITO BERE ED ESSERE ALLEGRO.
POI ARRIVÒ IL GIORNO DEL MATRIMONIO.
ORA, TUTTO PANTOFOLE E PIPA, STA IN CASA.

HANNA
STA IN CASA?
VORREI CHE IL MIO STESSE IN CASA.
STAVA FUORI TUTTA LA NOTTE CON LE RAGAZZE,
VENIVA A CASA E DORMIVA NELLA STANZETTA.
ERO FORTUNATA CHE SOGNAVO GLI UOMINI.
SEBBENE LE MIE CAMICIE DA NOTTE FOSSE RO LEG-
GERE LUI STAVA FUORI.

MARY ELIZABETH LOU
STAVA FUORI?
VORREI CHE IL MIO STESSE FUORI.
FORSE ALLORA OTTERREI IL SONNO DI UNA NOTTE.
LUI HA ALTRI PROGETTI PER IL NOSTRO LETTO.
QUEL PERENNE SPOSO NOVELLO.
IO DICO NON FARLO! E LUI NON -- MI LASCIA DOR-
MIRE.

JEAN
SUPPONGO CHE NON IMPORTA;
PRESTO SAREMO GRIGE E PIÙ GRASSE.
NON C'È NIENTE CHE POSSIAMO FARE
FINCHÉ QUEI RAGAZZI NON SI RENDONO CONTO
CHE STANNO DIVENTANDO GRIGI E PIÙ GRASSI
ANCHE LORO.

MARY ELIZABETH LOU
SUPPONGO CHE È PIUTTOSTO TERRIBILE.
ILLEGALE ED ILLECITO,
LE COSE CHE UN UOMO PUÒ FARE.

TUTTE E TRE
MA È ASSURDO DIRE UNA PAROLA.
LUI POTREBBE DIRTICI COSA PENSA DI TE.

JEAN
POTRESTI ANCHE SAPERLO;
C'È SEMPRE UNA COSA O L'ALTRA,
ALCUNI ABBORDANO LE DONNE, AD ALCUNI PIACE
BERE,
ALCUNI CHE GIOCANO D'AZZARDO, ALCUNI CHE
NON POSSONO PENSARE
A UNA COSA CHE TU FAI COSÌ TENERAMENTE COME
LA MADRE.

CE NE SONO CHE FANNO QUATTRO PASSI DOPO CENA
E SI FANNO VEDERE TRE SETTIMANE DOPO;

HANNA
E POI C'È ANCHE IL TIPO
CHE MINACCIA DI ANDARSENE OGNI ORA A
QUELL'ORA
E RITORNA ALLA MEZZ'ORA
PIANGENDO E BACIANDOTI LA MANO FINCHÉ BRU-
CIA

JEAN
E POI I TRISTI E I DEPRESSI
CHE VANNO VIA UNA SETTIMANA SENZA DIRE
NIENTE
A TE.

HANNA
MA LA COMPAGNIA VIENE
E NON PUOI TENERLI TRANQUILLI
POTREBBERO ANCHE CANTARE.

JEAN
E QUELLI A CUI PIACCIONO LE CAMERE SEPARATE

MARY ELIZABETH LOU
O CHE CERCANO DI IMPRIGIONARTI NEL LETTO

JEAN
E QUELLI DELICATI DI STOMACO

TUTTE E TRE
E QUELLI CHE VORREBBERO CHE TU FOSSI MORTA.

ALFRED, ubriaco, si spoglia fuori dalla vista delle tre.

SUPPONGO CHE NON IMPORTA.
STIAMO DIVENTANDO GRIGI E PIÙ GRASSI
NON C'È NIENTE CHE POSSIAMO FARE
FINCHÉ QUEI RAGAZZI NON SI RENDONO CONTO
CHE STANNO DIVENTANDO GRIGI E PIÙ GRASSI AN-
CHE LORO.

JACK E ALFRED
NON ABBASTANZA GROSSE, NON ABBASTANZA GROSSE.
UH UH NON LE FANNO ABBASTANZA GROSSE PER NOI.

LE TRE DONNE
SUPPONGO CHE DOBBIAMO PRENDERLO,
FAR BUON VISO A CATTIVO GIOCO E INGANNARLO!
DOBBIAMO SEDERCI E ASPETTARE
FINCHÉ GLI UOMINI HANNO DI NUOVO BISOGNO DI NOI.
E ALLORA È UN PO' TROPPO TARDI.

Le donne escono verso un drink trionfale. ALFRED, in canottiera, afferra JEAN.

ALFRED
Andiamo a fare un'orgia! Soli io e te!
(tira fuori il seno di JEAN)

JEAN
Mettilo a posto!
(ALFRED lo fa)
Non lo diremo.

ALFRED
Lo dirò. Lei mi colpisce e ci dimentichiamo. Se mento, diventa tutto complicato.

Le luci si abbassano.



Jiri Georg Dokoupil

Text von Jiri Georg Dokoupil

«Der Künstler»

König unter den Menschen? Mit Recht trägt der «Künstler» diese Bezeichnung: rund um die Welt lebt er ein Leben der Distanz, ein Leben zwischen äussersten Extremen.

Blitzkurz nur wird er hin und wieder der Menge seiner Bewunderer sichtbar, während er sonst in königlicher Abgeschiedenheit lebt, umsorgt vom Trost der Freunde - vom Galeristen, Sammler, Künstlerkollegen, Kritikern und Assistenten.

In den Galerien und Museen, in den Schicksalsstunden von Kampf und Sieg und Niederlage, umbraust ihn der wogende Lärm einer süchtigen Masse- Im Atelier dagegen ist Stille um ihn und die Behütende, präzise Atmosphäre eines fast kultischen Zeremoniells - um den kostbaren Emporkömmling aus der unergründlichen
Motivationen.

«Den Träger der Visionen»

Der Kunstgemeinde seiner Anhänger ist die Kameradschaftlichkeit nicht möglich, die sonst für die Verbundenheit von Künstler und Künstlerfreund so wichtig und beglückend wäre.

Wenn man nicht gerade zum innersten Kreis des *Künstlers* gehört, gibt es die innige Persönliche Auseinandersetzung mit ihm nicht - gibt es vor allem nur Herzklopfen, und aus der Ferne *betrachten!!!*

Der Künstler ist unbestritten der Beste Mensch der Welt- auch darin ist ein Anspruch auf die Krone, auf das König sein begründet.

Als einziger Mensch der Welt wurde er von Anfang an zu diesem Zweck geboren: gut zu sein, immer besser zu werden!

Und diesen Sinn erfüllt er heute noch wie vor 500 Jahren, als «er» in dem sich in die Renaissance stürzende Italien entstand, musste er bereits damals in den gerade entstandenen Galerien seine «Güte» beweisen. Inzwischen sind die meisten Monarchien dahingegangen, alle Verwendungszwecke für den Künstler überflüssig, doch die Galerien sind geblieben!

Aus dem Diener der Könige hat sich der König der Menschen entwickelt' den alle Menschen brauchen!!!

Jiri Georg Dokoupil

Köln, Mai 1985



Jiri Georg Dokoupil

Testo di Jiri Georg Dokoupil

«L'artista»

Il re sotto la gente? Con diritto l'«artista» porta questo nominativo: in margine al mondo vive un'esistenza di distanze, un'esistenza fra estremità massime.

Brevissimamente soltanto diventa di tanto in tanto visibile alla folla dei suoi ammiratori, mentre altrimenti vive in una reclusione reale curato dal conforto degli amici - dal gallerista, dal collezionista, dal collega artista, dal critico e dall'assistente.

Nelle gallerie e nei musei, nelle ore del destino della lotta, della vittoria e della sconfitta, viene immerso nel rumore di una massa di dipendenti della sua arte - nell'atelier però regna intorno a lui il silenzio e la precisa atmosfera che protegge un cerimoniale quasi rituale - intorno ad un prezioso arrivismo dalle motivazioni impenetrabili.

Il portatore delle visioni

A questa comunità d'arte dei suoi ammiratori la fraternità non è permessa, la quale fu altre volte così importante e così felice per l'unità dell'artista e degli amanti dell'arte.

Se non si appartiene proprio al cerchio intimo dell'artista, non c'è dialogo intimo e personale con lui - c'è solo un batticuore e un *contempler* da lontano!!!

L'artista è indiscutibilmente l'uomo migliore del mondo - anche per ciò acquista il diritto alla corona e ad essere re.

Come unico uomo del mondo egli nacque fin dall'inizio per questo scopo: bravo ad essere, sempre migliore a diventare!

In questo senso, oggi ancora come 500 anni fa, quando «egli» nel suo ego precipitò nel Rinascimento italiano, già allora dovette dimostrare nelle gallerie appena create la sua «bravura». Nel frattempo la maggior parte delle monarchie sono tramontate, tutti gli impegni per l'artista sono superflui, ma le gallerie sono rimaste! Dal servo dei re si è sviluppato il re degli uomini del quale tutti gli uomini hanno bisogno!!!

Jiri Georg Dokoupil

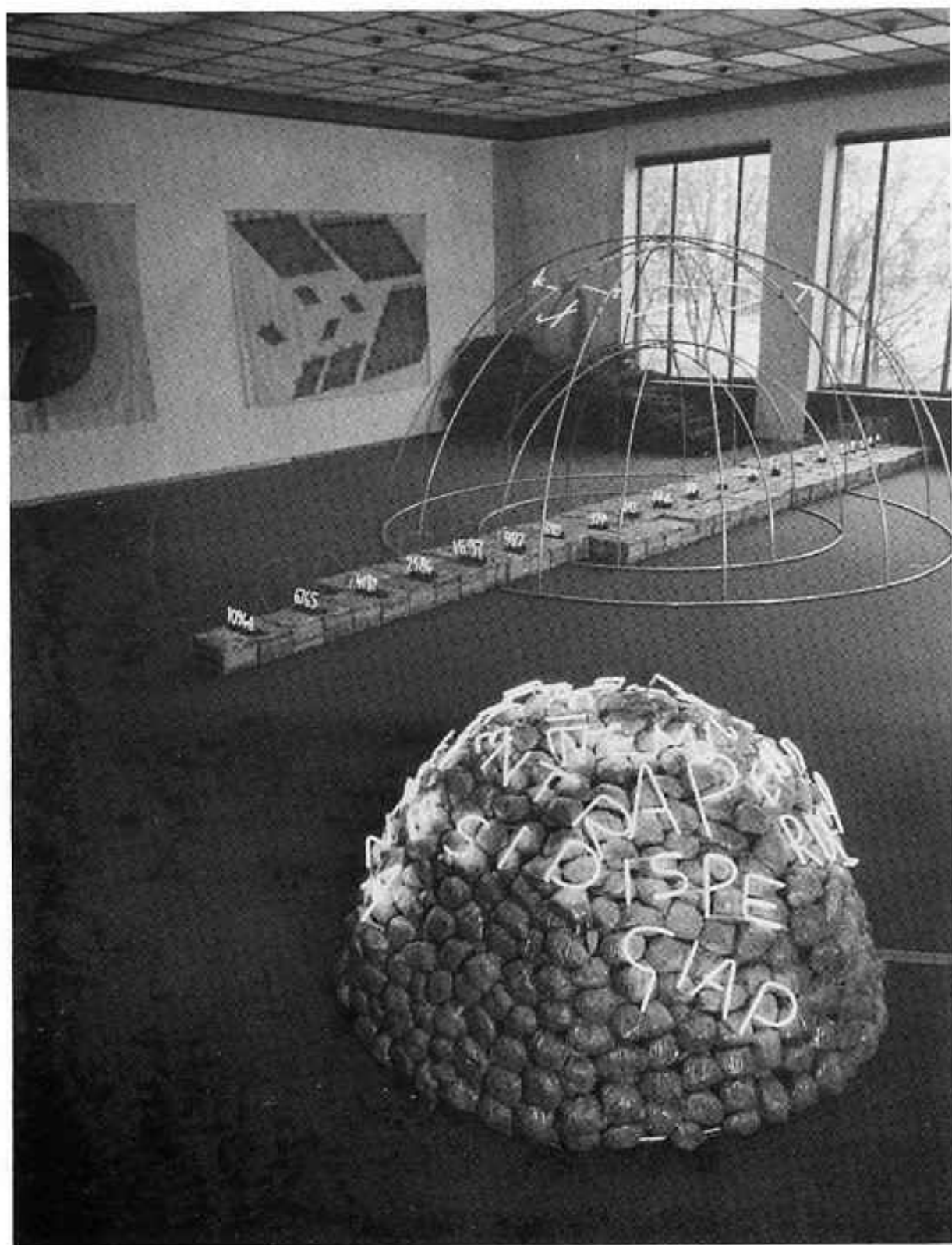
Köln, maggio 1985



Jiri Georg Dokoupil



Jiri Georg Dokoupil



Mario Merz

Bleu et sans nom*

par Jacques Dupin

Passé l'arrachement sombre, bleu

d'une masse de granit en suspension dans le souffle, - franchi
l'abîme d'une floraison illimitée...

l'instant mortel, nouveau-né, le non-éclat éphémère,
- l'irruption, l'inscription commerçante d'une parole en avant de
soi, à l'écart de nous, vertigineuse, ressassante...

- qu'elle se trahisse ou s'expose, qu'elle vacille et se redresse,
qu'elle revienne à la ligne sans être venue, qu'elle se déchire et
s'accroisse, qu'elle se trace ou se retranche -

elle s'écrit sur le fractionnement de l'air, l'intensité des facettes
aveuglantes de l'air, étincellement pur, sans recul, sans visée, sans
plissements d'arrière-monde,

elle s'écrit, obséquieuse, contre le vide où ta cohérence bascule et ton
souffle s'interrompt...

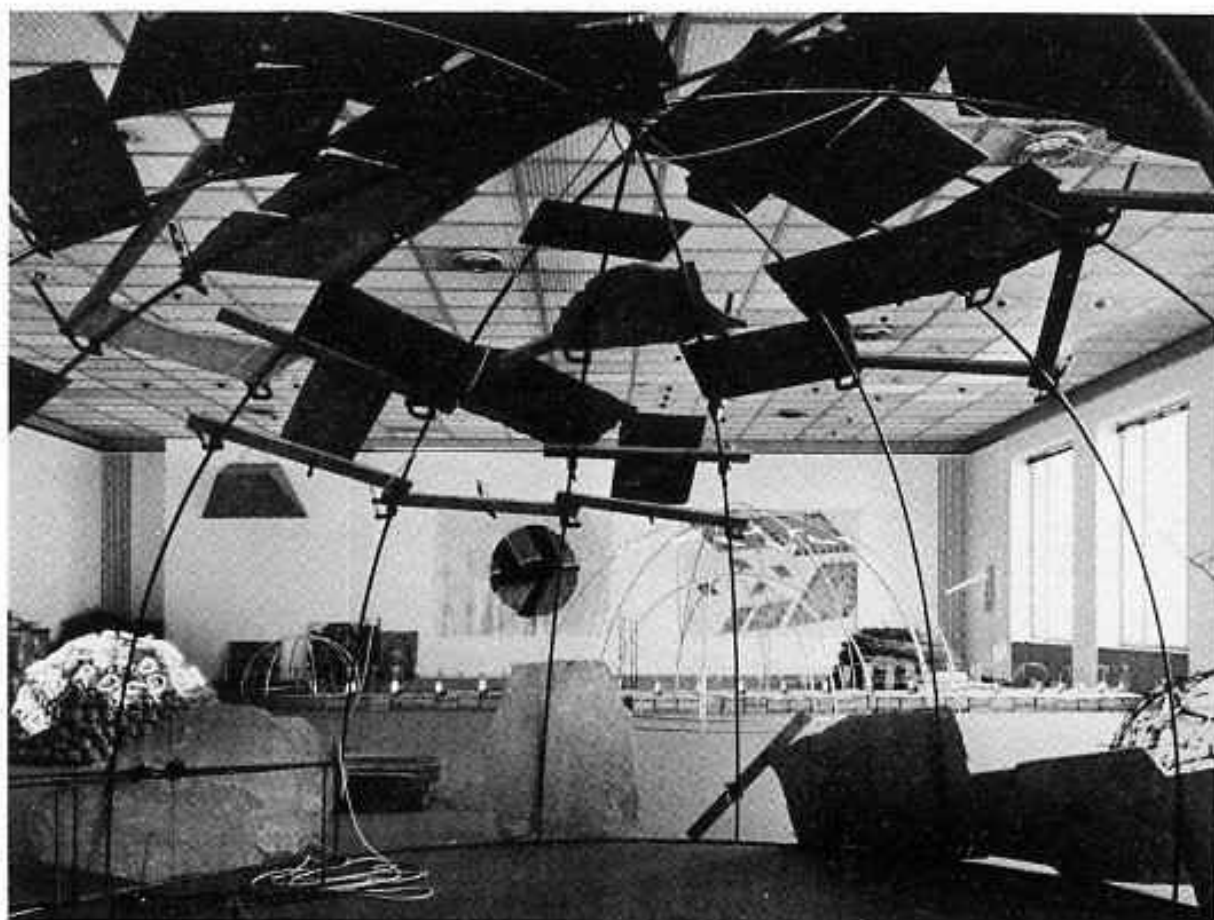
* de Jacques Dupin, *Bleu et sans nom*, Argile N°. XIII - XXIV pp. 99-100.

Parole,
comme incestueusement relevée sur le morfil de la serpe, reprise
obliquement par une chaîne souterraine de visions de coïncidences
et de froissements... ou, sans lumière encore, en allègement meurtrier,
son émissaire féminine - déjà - détruite déjà - dont la voix de
gorge, crevassée,

charge de gravier, de pollen, d'insignifiance, les fissures et la raucité
de ta langue, la lumière, l'inachèvement de la langue...

parole qui revient sans être venue, et s'écrit, en avant de nous
et de soi, pulvérisant la trajectoire qui l'occulte

et rassemblant dans le bleu obscur de son encre, l'astre et le
désastre, le rire et nos rires, la défiguration du couple inhumain
imminent comme attelage et désœuvrement du soleil...



Mario Merz

Bleu e senza nome*

di Jacques Dupin

Superato l'oscuro sradicarsi, bleu

d'una massa di granito sospesa nel vento, - varcato
l'abisso d'una fioritura illimitata...

l'istante mortale, nato appena, l'effimero non-bagliore,
- l'irrompere, l'inscrivere svariante d'una parola davanti a
sé, lontana da noi, vertiginosa, ripetuta...

- che si tradisca o si riveli, che vacilli e s'aderga,
che ritorni a capo mai giunta, che si laceri e
s'accresca, che si tracci o ritragga -

s'inscrive nel rarefarsi dell'aria, l'intensità delle sfaccettature
accecaanti dell'aria, scintillio puro, senza regresso, senza scopo, senza
rughe delle origini,

s'inscrive, ossequiosa, contro il vuoto dove la tua coerenza oscilla e
il tuo respiro s'interrompe...

* da Jacques Dupin, *Bleu et sans nom*, Argile N°. XXIII - XXIV pp. 99-100.
Traduzione di Delfina Provenza.

Parola,

come incestuosamente elevata sul filo dell'ascia, ripresa obliquamente da una catena sotterranea di visioni di coincidenze e increspature... oppure, senza luce ancora, mortalmente alleviando, l'emissario femminile - già - distrutta già - la cui voce di gola, incrinata,

carica di ghiaia, di polline, insignificante, le fessure e l'arrochimento della tua lingua, la luce, l'incompiutezza della lingua...

parola che ritorna senza esser venuta, e s'inscrive, davanti a noi e a se stessa, polverizzando la traiettoria che l'occulta

e ammassando nel bleu oscuro dell'inchiostro, l'astro e il disastro, il riso e le nostre risa, lo sfigurarsi della coppia inumana imminente come giogo e disincanto del sole...



Mario Merz

Una poesia di Mario Merz

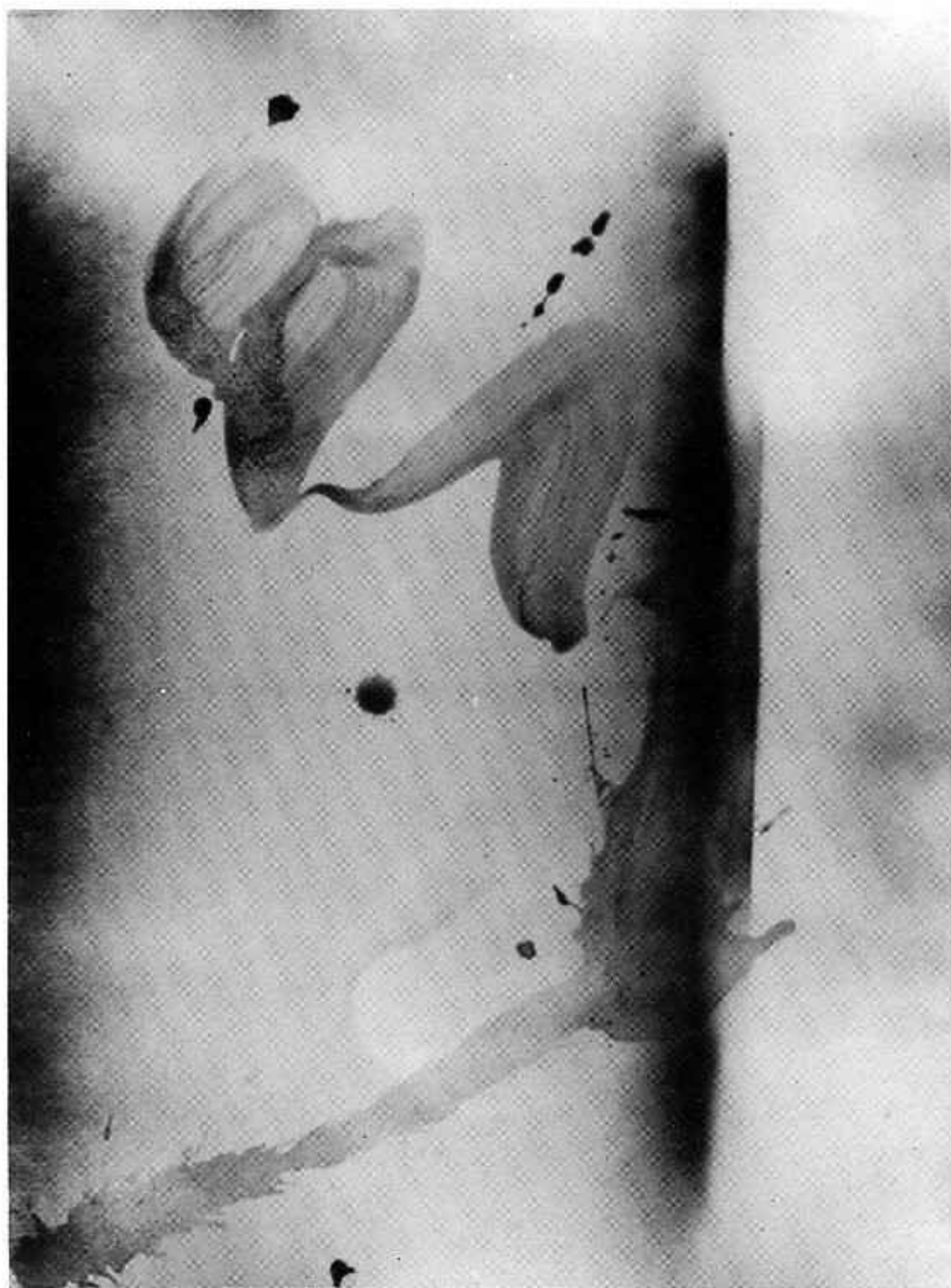
quando
aperta, la bocca è aperta
la natura è viva

quando
l'occhio è socchiuso
la natura è viva

quando
sospira l'orecchio all'ascolto
la natura è viva

quando colmo di miobello
è il ginocchio nella corsa
la natura è viva

quando l'occipite fa male
la natura è viva



Mario Merz

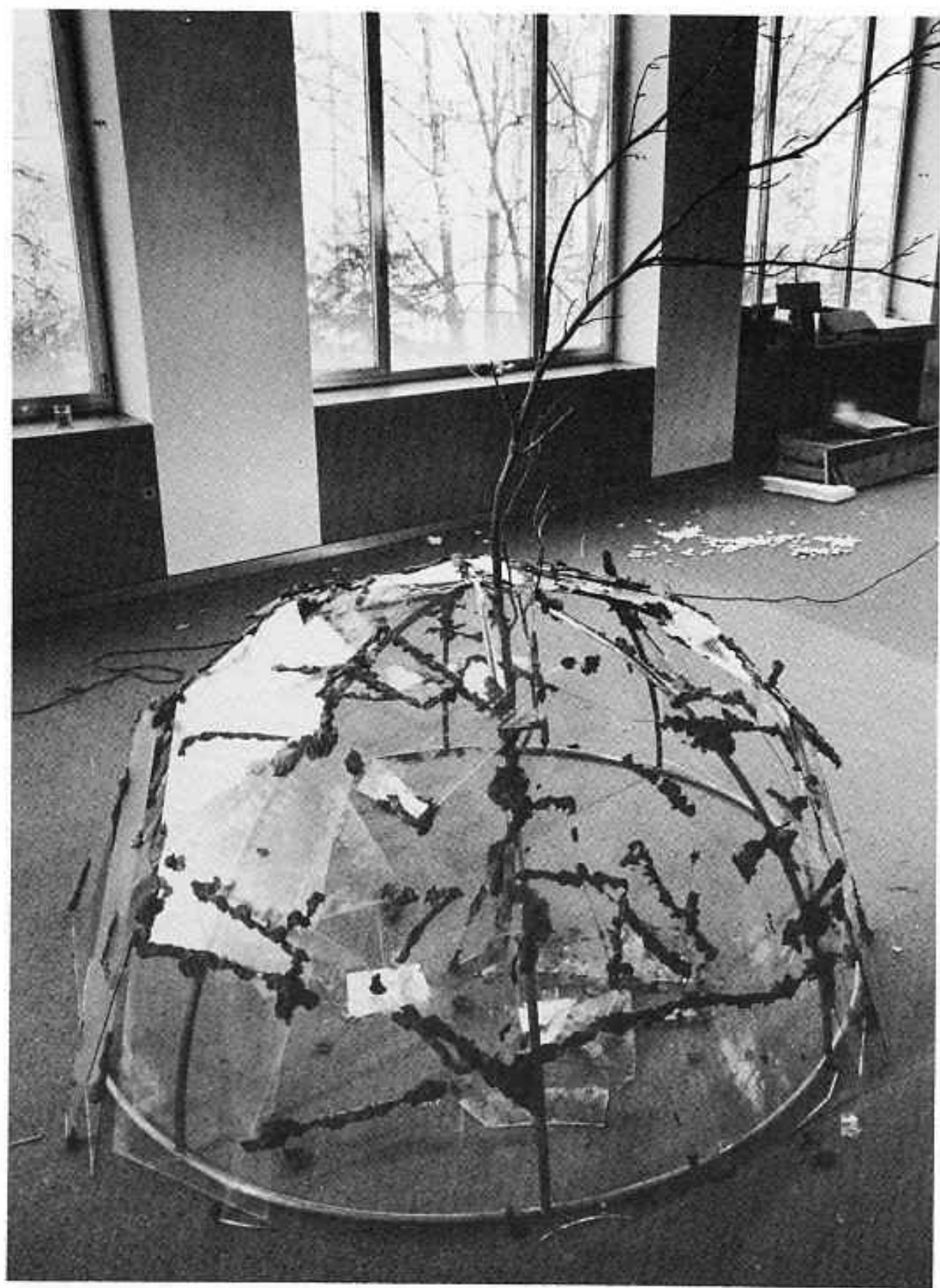
A poem by Mario Merz

when
opened, the mouth is opened
nature is alive
when
the eye is slightly opened
nature is alive
when
the ear sighs at the listening
nature is alive
when full of marrow
is the knee while running
nature is alive
when the occiput hurts
nature is alive

Mario Merz



Mario Merz



Mario Merz

Quattro poesie di Roberto Sanesi

UNA MERAVIGLIOSA CREATURA VENNE

Una ventata, un rigurgito, un ricordo
mostruoso : la piana dei sargassi
a perpendicolo, issata sulla schiena,
e un crepuscolo
trafugato alla nebbia con un vuoto
dentro irrecuperabile : come una vecchia balena
oscilla lievemente nel pantano.

(1982)

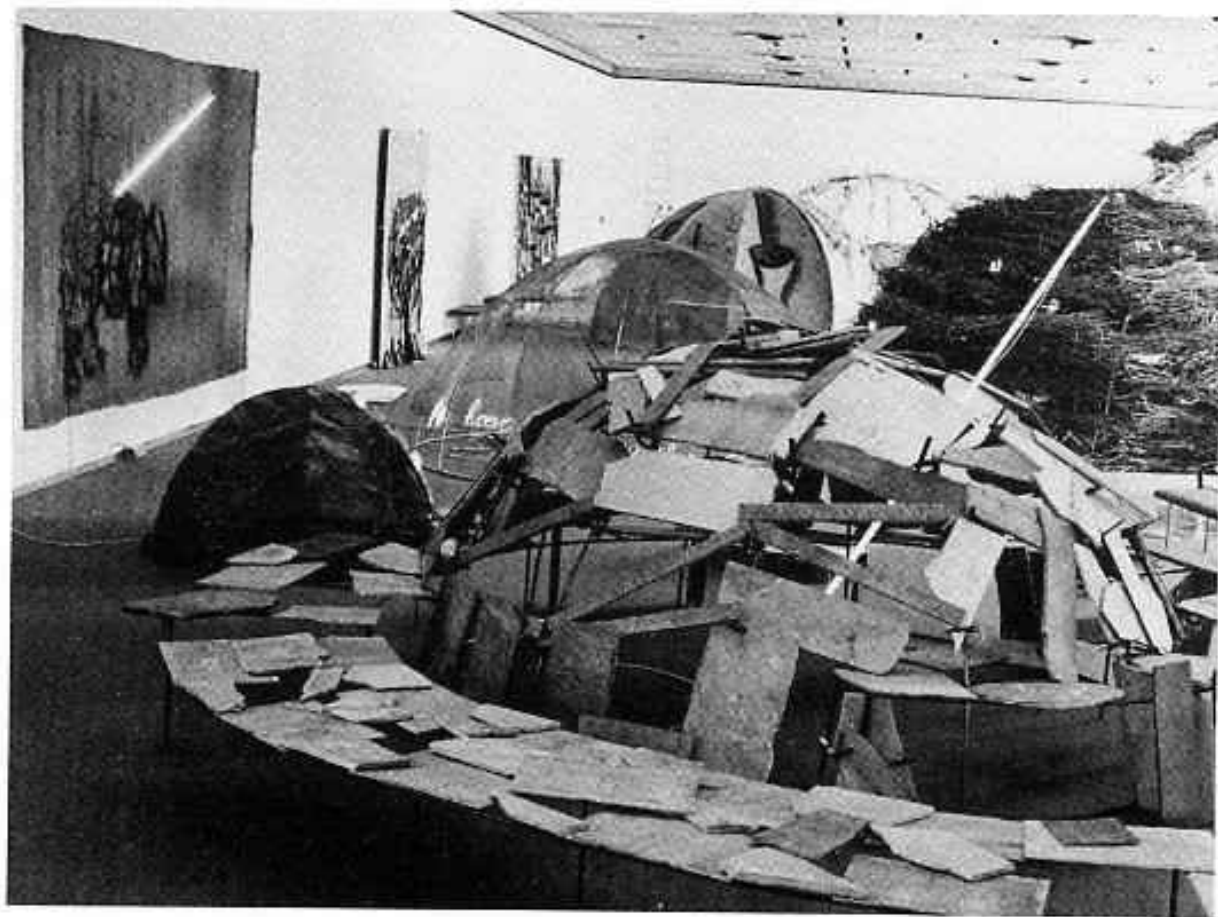


Mario Merz

APOLOGO

La grenuglia, il batracio, insomma il paludame
che con voce melmosa da orchestrale
roco verdigno affiora e si ristagna
nell'acqua dubitosa dell'Onàn, mi pare
ombra di sé, ventriloquo di un fiato
che non si manoscrive, e infatti l'aria
non suona mai come un soffitto immobile:
in mezzo ai papiri
il fonetista annotta sibilando al limite
del solo solipsismo sopportabile, e al tonfo
della pietra la luna si moltiplica, il testo
si sgrana su di sé senza ritorno.

(1983)



Mario Merz

SONETTO : LA ROTAZIONE DEL CANE

*«che la preclara astuzia delli antiqui
fu sempre de nascondere»*

Dalle ginocchia del più antico ladro un barile
di stelle si rovescia sulle nuvole. Il cane
che ha perduto la coda ritorna nell'ovile
delle regioni del freddo dalle più lontane

coordinate del cielo, e proprio allora il vento
che lo spingeva annega fra le zolle. Radice
di frassino, o seme che al vibrare di un memento
si riproduce in un grido, e sembra in superficie

rompersi a specchio, riflettendo il buio. Si snoda
lungo il declivio del sonno l'insolita figura
che non ha occhi, e tuttavia raccoglie sulla fronte

la canizie dell'alba dove lontano ruota l'orizzonte
quasi fosse una maccina. Ora una luce inclemente vi approda,
magnificando di nuovo un livido germoglio di paura.

(1983)



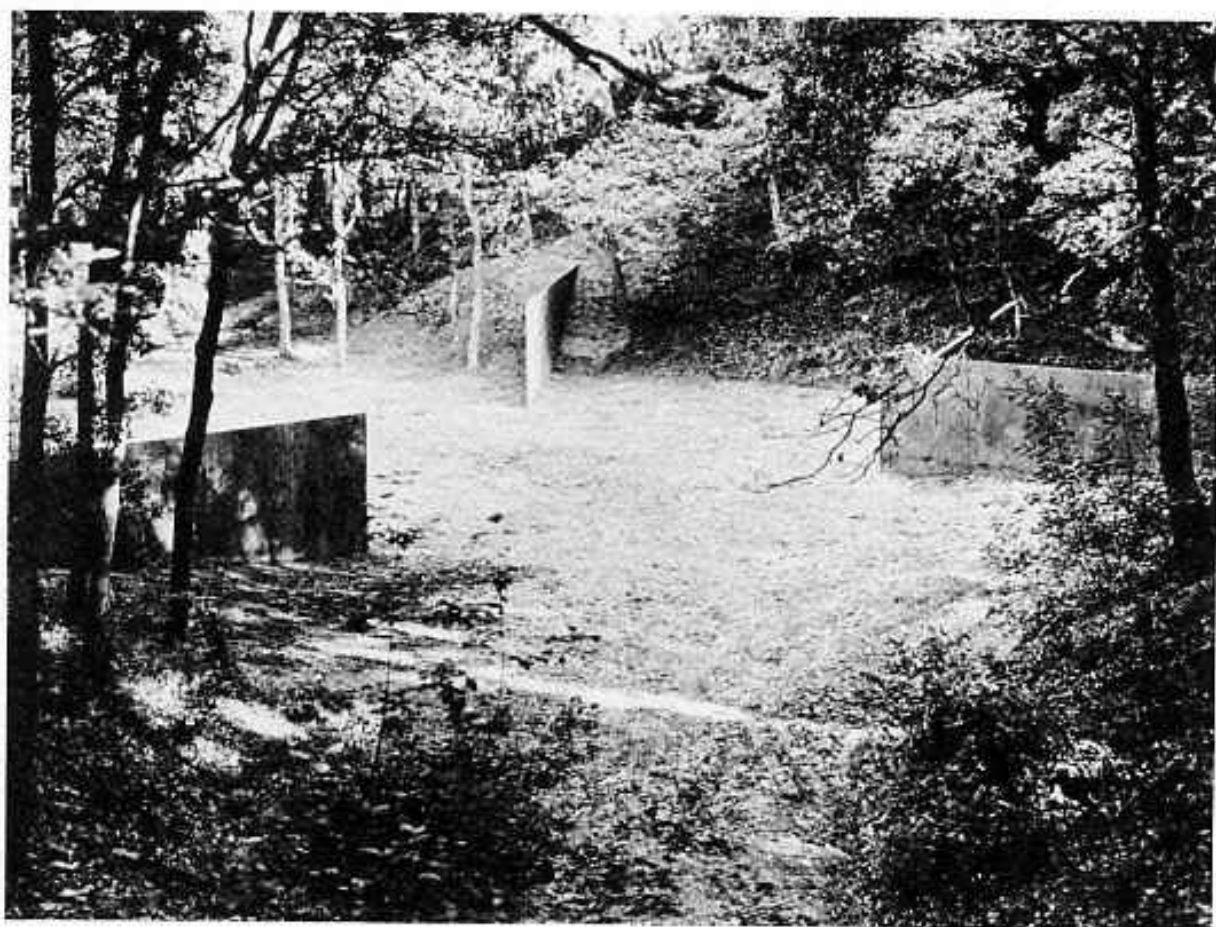
Mario Merz

LA BOTTEGA DEL VETRAIO

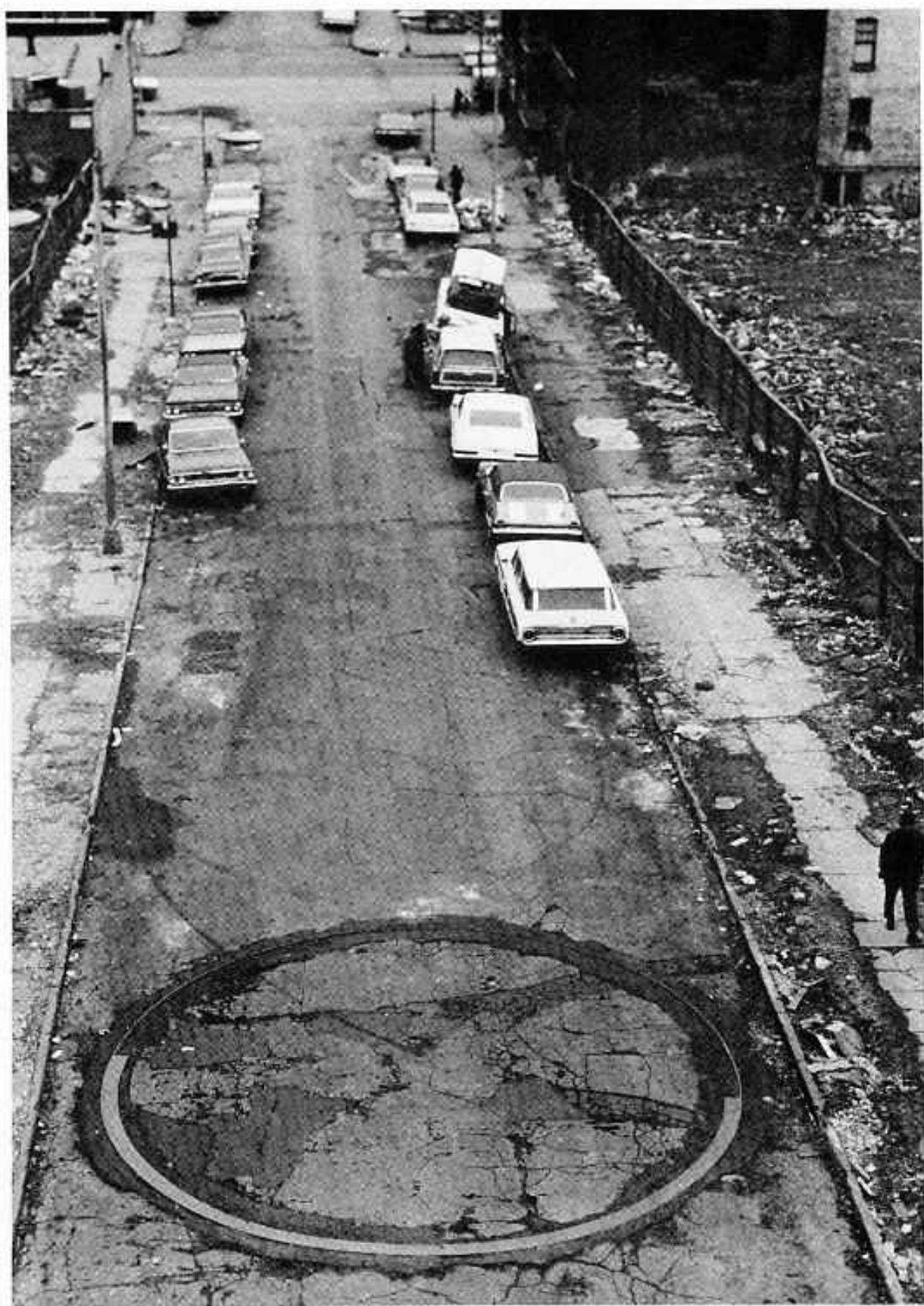
vetri, spettri, cornici... nel vano della porta
siede solennemente una figura, si piega, la notte
si gratta sotto una calza il piede della luna,
l'ombra rovescia il bavero del freddo : qualcuno
medita sulla morte, non vede altro che vita;
e forse allora lo stacco è nell'infrangersi
di quella pallida luce, che riflette e scheggia
le meraviglie del retrobottega

(1984)

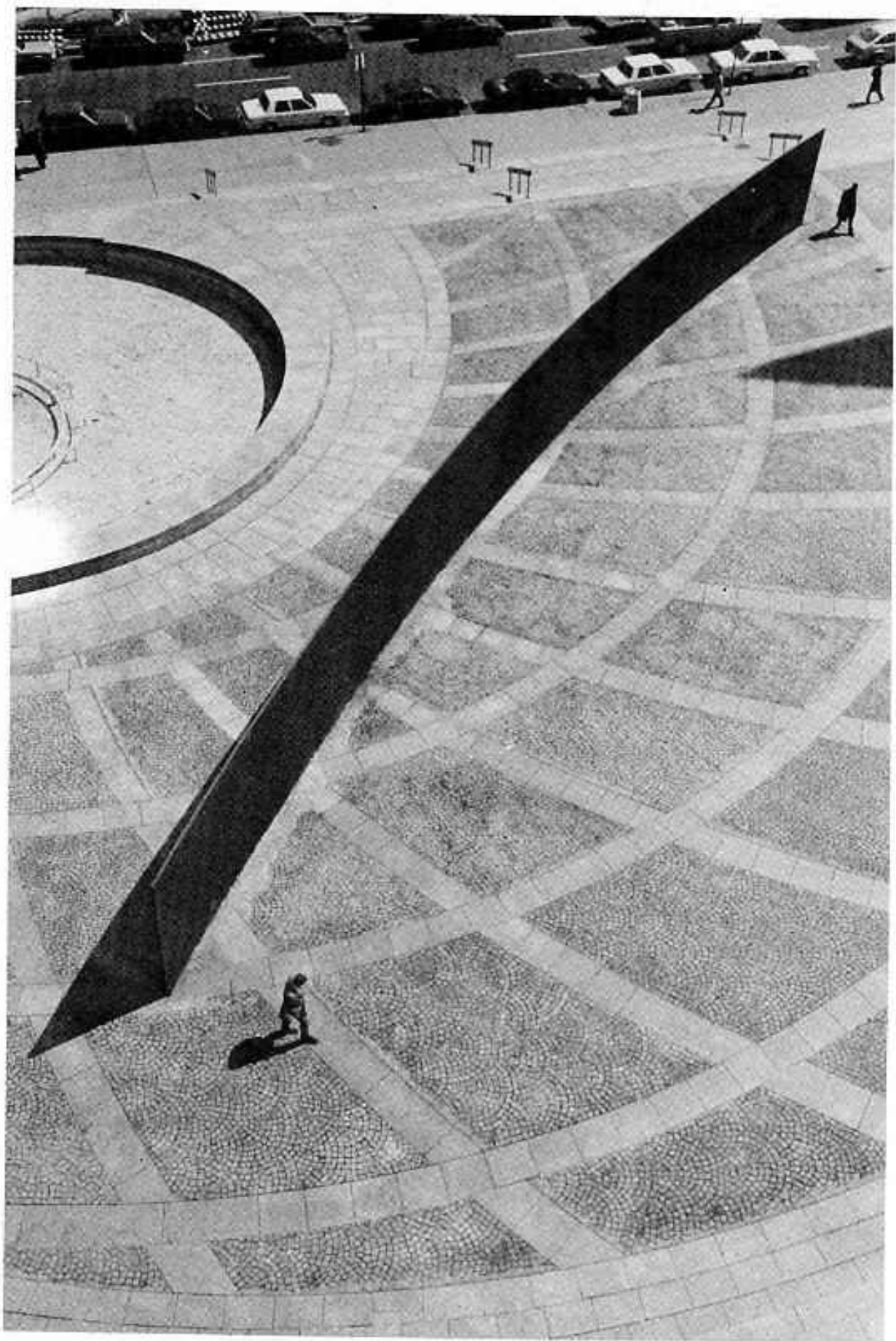
Roberto Sanesi



Richard Serra



Richard Serra



Richard Serra

Su «Tilted Arc»

di Enrico R. Comi

Richard Serra è un famoso artista. Le sue opere godono della stima degli esperti. Sono in importanti collezioni e musei. Fanno parte della geografia essenziale di molti luoghi.

Il suo lavoro, come quello di tutti gli artisti nei diversi linguaggi dell'arte — arte visiva, musica, danza, poesia, teatro, cinema — è emblematico del modo di intendere il rapporto uomo/natura/cultura nelle differenti epoche storiche.

Credo che egli ricerchi e delinei i tratti di un rapporto in cui l'uomo non cerca una posizione di centralità attraverso una costruzione dei ruoli aprioristica ed etnocentrica ma semmai tende a legittimare la sua posizione di centralità attraverso una reinvenzione dei ruoli che armonizza stato di natura e stato di cultura. Se la sua opera è da considerare all'interno di questa concezione del rapporto uomo/natura/cultura, in particolare lo sono le sue grandi sculture all'aperto.

La scultura «Tilted Arc», ormai parte imprescindibile della fisionomia e della connotazione della Jacob K. Javits Federal Plaza e di un

vasto contesto architettonico, è esemplare al riguardo.

Tale scultura è stata installata nel 1981 dopo più di due anni di lavoro. Fa quindi parte da alcuni anni del patrimonio inalienabile di quel panorama ambientale-artistico-antropologico ed è così propria all'ambiente da sembrare lì da sempre. Ebbene, sembra che non sia più al posto giusto!...

Una volta, oltre alle streghe, anche i libri finivano al rogo. Le une e gli altri ponevano problemi, inquietavano. E giudici inflessibili applicavano nei loro confronti condanne, inesorabili quanto inique, al fine di esorcizzare il diavolo.

Ma oggi che streghe e fantasmi sono irrimediabilmente alle spalle, com'è possibile tutto questo? C'è davvero ancora qualcuno che pensa di poter evitare o risolvere un problema distruggendo un patrimonio ambientale, rimuovendo una scultura, impedendo all'arte di esprimersi secondo natura e cultura? Io mi rifiuto di crederlo, io spero che non sia così: per Richard Serra, per l'arte, per la cultura, per tutti noi.



Richard Serra

About «Tilted Arc»

by Enrico R. Comi

Richard Serra is a famous artist. His works deserve the experts' esteem. They are in important collections and museums. They make up a part of the essential geography of many places.

His work, like that of all artists of the different languages of art — visual art, music, dance, poetry, theater, cinema — is emblematic in the manner of understanding the relation between man/nature/culture in different historical periods.

I believe that he seeks and outlines the traits of a relationship in which man looks not for a central position through an *a priori* and ethnocentric construction of roles but rather aims at legitimizing his central position through a reinvention of roles that coincides state of nature and state of culture. If his work is to be considered within this conception of the relationship man/nature/culture, then particularly so must be his large outdoor sculptures. They give more meaning to this relationship.

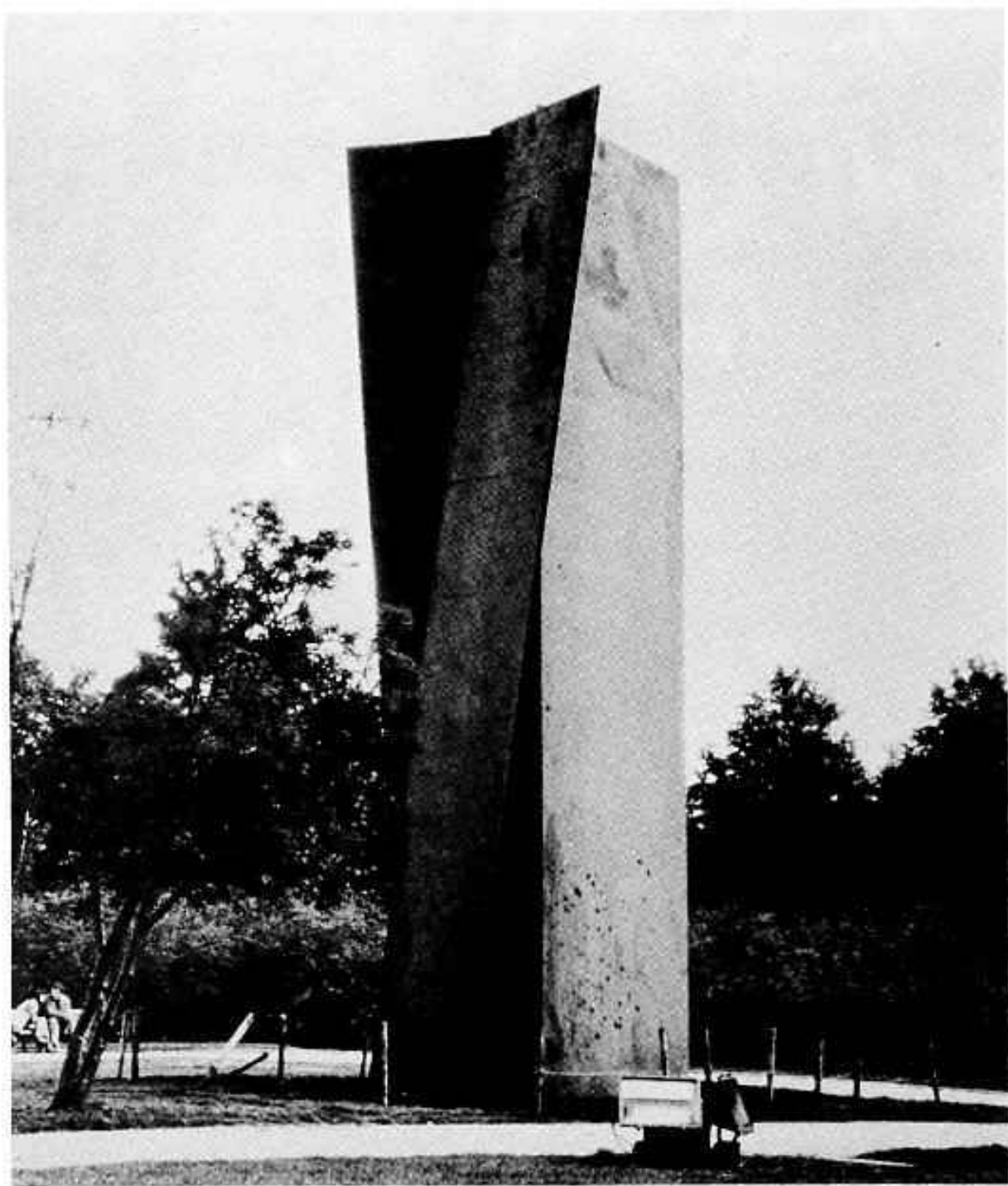
The sculpture «Tilted Arc», by now a part that cannot be set aside from the aspect and feature of the

Jacob K. Javits Federal Plaza and of a vast architectural context, is exemplary in this connection.

This sculpture was permanently installed in 1981 after more than two years of work. For many years now it has been a part of the inalienable heritage of that environmental-artistic-anthropological panorama and it is as if it has always been there. Well, it seems that it's no longer in the right place!...

At one time, aside the witches, books also finished in flames. Both raised problems, disquieted. Inflexible judges imposed condemnations as inexorable as iniquitous for the purpose of exorcising the devil.

But today that witches and ghosts are irremediably behind our backs, how is all this possible? Is there really anybody who still thinks to avoid or to solve a problem simply by destroying an environmental heritage, removing a sculpture, preventing art from expressing itself according to nature and culture? I refuse to believe it, I hope it's not so, I wish it's not so: for Richard Serra, for art, for culture, for us all.



Richard Serra

Letter from Richard Serra to President Ronald Reagan

New York, 30 March, 1985

Dear Mr. President:

You are undoubtedly aware of the controversy recently generated concerning my sculpture, «Tilted Arc», which was permanently installed at a federal site in New York City in 1981. Earlier this month the regional director of the General Services Administration convened a public hearing to determine whether to destroy this work. Tilted Arc was commissioned and installed as part of the Art-in-Architecture program, following a carefully devised selection process, which did not contemplate any subsequent public hearings.

The fate of the sculpture will soon be decided. I am writing to you personally, however, to ask your support not simply for it, but for all artistic expression, whether in the visual, literary or performing arts. My concern is with the preservation of artistic freedom and creative expression, without which there can be no genuine art, and no meaningful cultural heritage.

In 1979 I entered a contract and exchanged serious commitments with the U.S. government to create this sculpture. As a result I was invited by the National Endowment for the Arts to a congratulatory ceremony at the White House. I produced the most significant sculpture of which I was capable. After more than two years of effort and careful governmental screening pursuant to this contract and these commitments, the work was permanently installed in the Jacob K. Javits Federal Plaza.

Now a branch of this same agency is acting as if no contract was made and that its commitment does not exist. To deny the existence of a serious commitment is to deny the existence of the person with whom it was made. Fortunately, the work stands there, permanently affixed to the plaza - as proof of the commitment. However, I am outraged as an artist, and as a citizen I feel that art is being stifled and freedom of expression threatened.

These events generate issues as to whether a work of art commissioned by the government can be destroyed by it; whether the government will violate a contract it induced a citizen to enter; and whether the Art-in-Architecture program which you recently cited for excellence, will lose its integrity and value. Beyond this, the issues raise fundamental questions as to the continued vitality of institutions and values which symbolize freedom for the entire world. These are the institutions and values which safeguard freedom of expression and foster individual creative energies in all areas.

The hearing concerning Tilted Arc illustrated an unfortunate tendency to perceive and manipulate public response to art in an adversarial and polarized manner. This manipulation pits those who oppose and even attack much of modern or abstract art against those who ardently support it. The official who convened the public hearing exploited the misunderstandings of personnel in the federal facility adjoining Tilted Arc; and he set about treating an artistic representation of national culture, installed in a federal site, as the disposable property of his office. This might be shrugged off as transparent political manipulation, if it was not fraught

with obvious dangerous implications.

Also, the assumption that responses to modern abstract art are polarized is a distortion. There are millions of people interested in the arts, who spend some of their working or leisure time enriching their lives by pursuing abstract art. Nevertheless, when confronted with something new or unfamiliar we all frequently respond with discomfort. The answer, I believe, is that as people become more familiar with this kind of art their attitudes toward it change, and they come to understand and even enjoy it.

The Art-in-Architecture program is a national one, designed to install art which represents our highest artistic achievement and national cultural heritage, at sites owned by the nation. It proceeds on the premise that *public* abstract art has a special value and public role which cannot be fulfilled in the same way through any other medium. This art makes its own statement and has its own intrinsic experience, which can only occur in public places. To remove it from public places is to inhibit and suppress this form of creative expression.

Art which responds to the awesome challenges of our time, and which is true to itself, is not likely to be received with imme-

diate widespread approval. It is the function of the artist to break new ground and to explore and search for new meanings.

If we only provide public forums for art which is immediately gratifying and popular, we give up on art. While artists have always guarded their integrity and have persevered in the face of opposition, they also need a political environment which is supportive and a society which values their efforts.

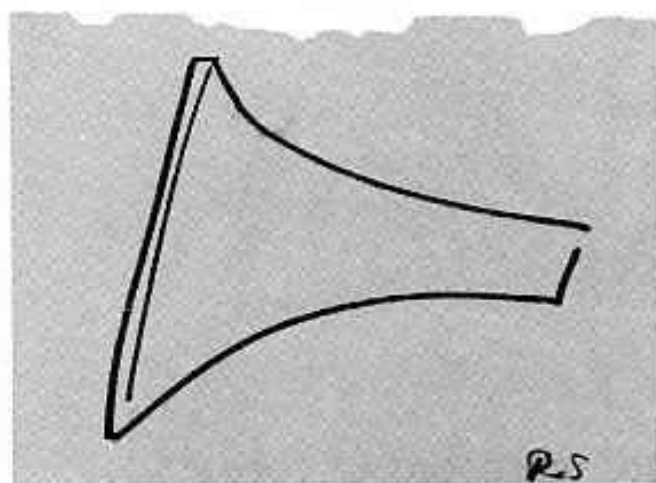
Ways ought to be explored for introducing the languages of art to the communities in which it is expressed. This could involve dialogues between those who are not very familiar with particular modes of artistic expression and those who are expert in them. More fundamentally, it means reassessing our educational institutions in relation to the arts, creativity, and the meaning of free expression. In this way we can begin to understand and

deal with polarized responses to art.

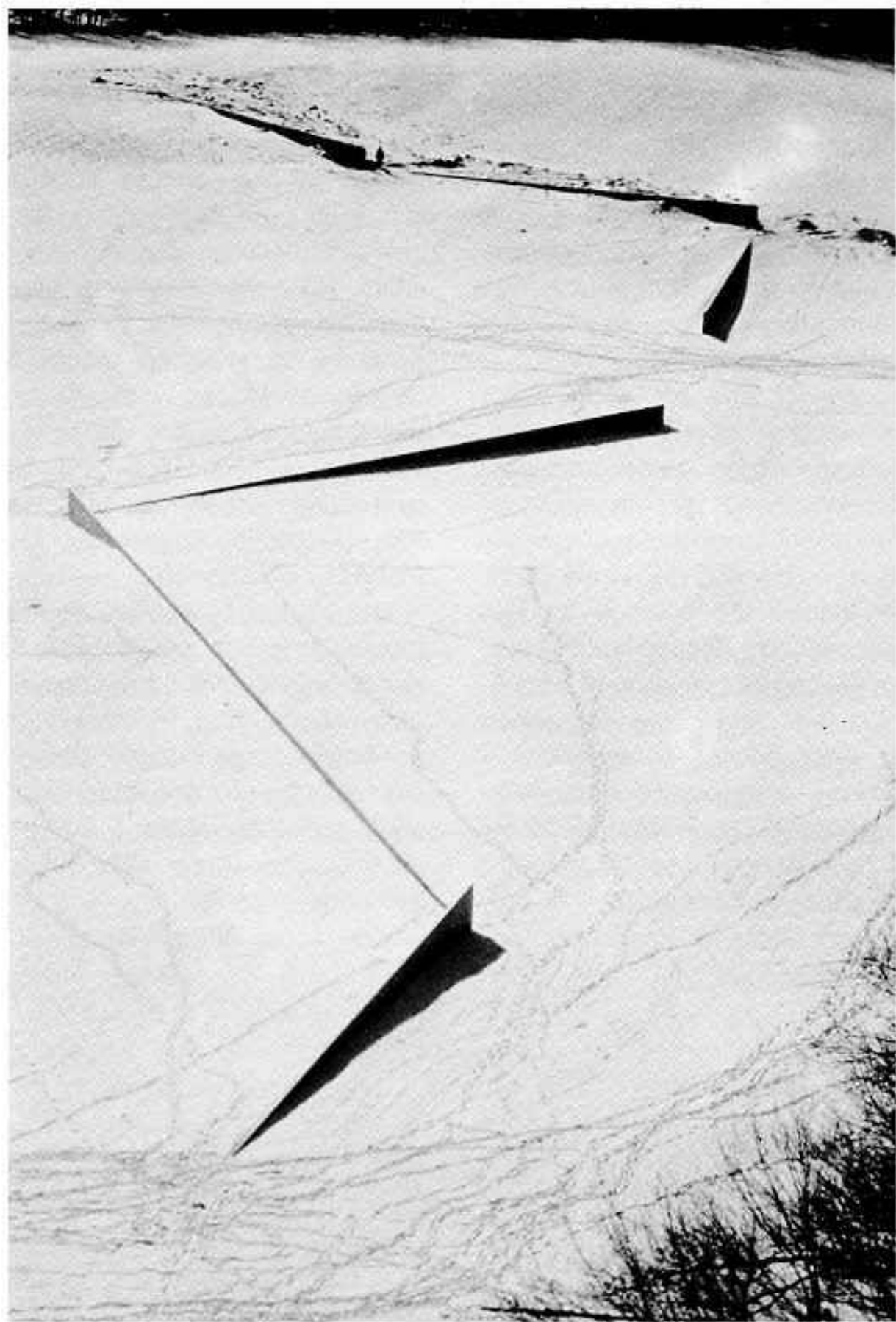
I believe our entire educational system is deficient in this respect. Much attention ought to be given to introducing students to current developments in creative expression, as well as developments in basic science and other areas. In this way we can become a nation whose people understand the languages of contemporary thought and creativity, which respond to and define the world we live in. If the present controversy helps in realizing this, it will have exceeded my furthest expectations.

The enclosed material reveals efforts to perpetrate a governmental injustice and a repression of creativity. The beginnings of societal oppressions have always been signaled by individual injustices and repressions. I ask for your assistance to put an end to one such beginning.

Sincerely, Richard Serra



Richard Serra



Richard Serra

Lettera di Richard Serra al Presidente Ronald Reagan

New York, 30 Marzo 1985

Egregio Signor Presidente:

Lei è indubbiamente a conoscenza della controversia sorta recentemente riguardante la mia scultura «Tilted Arc», che è stata installata permanentemente in un'area federale a New York City nel 1981. All'inizio di questo mese il direttore regionale dell'Amministrazione dei Servizi Generali ha convocato un'udienza pubblica per decidere se distruggere quest'opera. Tilted Arc fu commissionata e installata come parte del programma Arte-in-Architettura, seguendo un processo di selezione attentamente progettato, che non contemplava alcuna udienza pubblica seguente.

Il destino della scultura sarà presto deciso. Le sto scrivendo personalmente, però, per chiedere il Suo appoggio non solo per questa, ma per tutte le espressioni artistiche, sia nell'arte visiva che letteraria o teatrale. La mia preoccupazione è la conservazione della libertà artistica e dell'espressione creativa, senza le quali non ci può essere né arte genuina né patrimonio culturale significativo.

Nel 1979 stipulai un contratto ed ebbi seri mandati con il governo Americano per creare questa scultura. Come risultato fui invitato dal Comitato Nazionale per le Arti ad una cerimonia di premiazione alla Casa Bianca. Io ho prodotto la scultura più significativa di cui fossi capace. Dopo più di due anni di lavoro e controlli governativi accurati conformi a questo contratto e a questi mandati, l'opera fu installata permanentemente sulla Piazza federale Jacob K. Javits.

Ora un ramo di questa stessa agenzia sta agendo come se non fosse stato stipulato alcun contratto e non esistesse il suo mandato. Negare l'esistenza di un serio mandato è negare l'esistenza della persona con la quale è stato stipulato. Fortunatamente, l'opera è là, fissata permanentemente alla piazza — come prova del mandato. Ciononostante, io sono oltraggiato come artista, e come cittadino sento che l'arte è soffocata e la libertà d'espressione minacciata.

Questi avvenimenti sollecitano discussioni riguardo la possibilità che un'opera d'arte commissio-

nata dal governo possa essere da questo distrutta; che il governo voglia violare un contratto che un cittadino è stato persuaso a stipulare; e che il programma Arte-in-Architettura che Lei ha recentemente citato per merito, perderà la sua integrità e il suo valore. Oltre a ciò, la discussione solleva problemi fondamentali riguardo la continuazione della vitalità di istituzioni e valori che simboleggiano la libertà per il mondo intero. Queste sono le istituzioni e i valori che salvaguardano la libertà di espressione e incoraggiano le energie creative individuali in tutti i campi.

L'udienza riguardante Tilted Arc mette in luce una malaugurata tendenza a percepire e manipolare la risposta pubblica all'arte in modo avverso e polarizzato. Questa manipolazione oppone quelli che sono contrari e attaccano persino la maggior parte dell'arte moderna o astratta a quelli che la sostengono ardentemente. Il funzionario che ha convocato l'udienza pubblica ha sfruttato il disaccordo del personale nella possibilità federale aggiungendo Tilted Arc; ed egli ha incominciato a trattare una rappresentazione artistica di cultura nazionale, installata in un'area federale, come proprietà disponibile del suo ufficio. Ciò potrebbe essere scrollato via come evidente

manipolazione politica, se non fosse carico di ovvie implicazioni pericolose.

Inoltre, la supposizione che le risposte all'arte moderna astratta sono polarizzate è una distorsione. Ci sono milioni di persone interessate alle arti, che trascorrono parte del loro tempo di lavoro o di svago arricchendo le loro vite seguendo l'arte astratta. Ciononostante, quando ci troviamo di fronte a qualcosa di nuovo o di poco conosciuto spesso tutti noi rispondiamo con disagio. La risposta, credo, è che quando la gente incomincia a conoscere questo tipo di arte il suo atteggiamento verso essa cambia, e incomincia a capirla e persino ad apprezzarla.

Il programma Arte-in-Architettura è nazionale, progettato per collocare l'arte che rappresenta i nostri più alti conseguimenti artistici e il nostro patrimonio culturale nazionale, in aree che appartengono alla nazione. Ne deriva la premessa che l'arte astratta *pubblica* ha un valore speciale e un ruolo pubblico che non può essere soddisfatto allo stesso modo con alcun mezzo. Quest'arte fa le sue proprie affermazioni e ha la sua propria esperienza intrinseca che può avvenire solo in luoghi pubblici. Rimuoverla dai luoghi pubblici significa reprimere e sopprimere questa forma di espressione creativa.

L'arte che risponde alle grandiose sfide del nostro tempo, e che è vera a se stessa, non è probabile che venga recepita con immediata approvazione diffusa. È compito dell'artista tentare qualcosa di nuovo ed esplorare e cercare nuove idee.

Se noi procuriamo solo luoghi di discussione pubblica per l'arte che è immediatamente piacevole e popolare, rinunciamo all'arte. Mentre gli artisti hanno sempre difeso la loro integrità e hanno perseverato di fronte all'opposizione, essi hanno bisogno anche di una condizione politica che dia sostegno e di una società che apprezzi i loro sforzi.

Si dovrebbero studiare i modi per introdurre i linguaggi dell'arte nelle comunità nelle quali essa viene espressa. Ciò potrebbe comportare dialoghi tra coloro che non sono molto a conoscenza delle particolari fogge dell'espressione artistica e quelli che ne sono esperti. Più fondamentalmente, significa rivalutare le nostre istituzioni educative in relazione alle arti, alla creatività,

e al significato della libera espressione. In questo modo possiamo incominciare a capire e occuparci delle risposte polarizzate all'arte.

Io credo che il nostro intero sistema educativo sia carente a questo riguardo. Si dovrebbe prestare molta attenzione ad introdurre gli studenti agli attuali sviluppi, nell'espressione creativa, così come agli sviluppi nelle scienze fondamentali e in altre aree. In questo modo noi possiamo diventare una nazione il cui popolo capisce i linguaggi del pensiero contemporaneo e della creatività, che rispondono e delineano il mondo in cui viviamo. Se l'attuale controversia serve a capire ciò, avrà superato le mie più lontane aspettative.

Il materiale accluso rivela gli sforzi per commettere un'ingiustizia governativa ed una repressione della creatività. Gli inizi delle oppressioni sociali sono sempre stati segnalati da ingiustizie e repressioni individuali. Io chiedo la Sua assistenza per mettere fine a un tale inizio.

Sinceramente, Richard Serra



Richard Serra

Mito e architettura

di Paolo Farina

Mito e architettura sembrano ritrovare un terreno di incontro. Parallelamente a ciò che si sta verificando, pur con ritmi e spunti diversi, nel campo delle cosiddette Arti Maggiori, ma anche nella musica, nella poesia e nella letteratura, la riflessione sul mito e in particolare sul mito classico, torna ad essere uno dei temi centrali della produzione culturale. Ridimensionati i miti tipicamente moderni del progresso illimitato, della tabula rasa, di un certo consumo, anche l'architettura torna a interrogarsi sul significato della permanenza, sulle radici del presente, sulla portata del proprio compito, sull'universo dei propri strumenti disciplinari.

Il mito, con la sua forza icastica, diventa così non tanto il comodo pretesto per una semplice ritirata, ma il potente catalizzatore di un progresso misurato e consapevole.

È significativo il fatto che proprio la Triennale di Milano, che

dagli anni '30 è uno degli indiscussi santuari internazionali del «moderno», abbia proposto, dopo un lungo periodo di incertezze ma anche di tenaci propositi (pensiamo per esempio alla edizione sul tema dell'«architettura razionale») una mostra che, almeno nelle sue sequenze centrali, ruota metaforicamente e consapevolmente attorno a un tema mitico: quello del rapporto fra architettura e committenza.

La mostra fa parte del nutrito ciclo espositivo presentato questa primavera dalla XVII Triennale nello scenario di un Palazzo dell'Arte generosamente rinfrescato nella veste interna.

Curata da Pierluigi Nicolini, essa è dedicata a «La ricostruzione della città / Berlino, IBA 1987».*

IBA è l'Esposizione Internazionale di Architettura di Berlino, e la mostra presenta l'esperienza compiuta negli ultimi anni in quella città per la ricostruzione

* LA RICOSTRUZIONE DELLA CITTÀ. XVII Triennale di Milano, Palazzo della Triennale, 23 febbraio 1985-31 marzo 1985. *Direttore responsabile* Johannes Gachnang. *Concezione e direzione scientifica* Marco de Michelis, Pierluigi Nicolini, Werner Oechslin, Frank Werner.

di intere zone urbane; un'operazione che rappresenta un punto di riferimento di grande importanza nel quadro del dibattito internazionale sull'architettura.

Partendo dall'analisi delle tracce della struttura storica della città e soprattutto del settecentesco tracciato triangolare, nonché dalle lacerazioni prodotte dalle vicende della guerra e in un certo senso ancor più dalla ricostruzione post-bellica (una realtà drammaticamente comune a quasi tutte le città europee), si puntava a ridare un contesto ai frammenti urbani, a ridefinire il rapporto fra edificio e spazio pubblico, attraverso progetti puntuali inseriti in un piano di vasto respiro.

Introdotta da due enormi tele a olio di Arduino Cantafora che evocano una immaginaria e, appunto «mitica» «Altra Berlino», e dal grande e spettacolare modello della parte di Berlino interessata dai progetti, la mostra si articola in diverse sezioni che mettono in relazione i progetti berlinesi con alcune problematiche come quella dei «tracciati», in cui si affronta il problema del passaggio dalle complesse sedimentazioni del passato al traccia-

mento del nuovo paesaggio urbano.

Ma è nella sezione «Embellishment/L'abbellimento della città», curata dallo storico svizzero dell'architettura Werner Oechslin, che viene affrontato e sviluppato il nodo cruciale e mitico del rapporto fra architettura e potere, del conflitto fra l'architetto e i suoi committenti che da sempre ha nella città il suo luogo di rappresentazione per eccellenza.

A un'opera di Paolini è stato affidato il compito di interpretare questo rapporto ambiguo e affascinante: essa rappresenta il celebre mito vitruviano di Dinocrate, l'architetto di Alessandro Magno.

Attorno a questo importante evento, Oechslin indaga, a partire dal concorso bandito nel 1763 da Caterina per l'abbellimento di Pietroburgo, i temi architettonici più importanti che sottolineano la competenza specifica dell'architetto nel campo pubblico, della costruzione della città. La tesi centrale è che l'architetto dovrebbe ripensare il suo compito universale nella società senza dimenticare i suoi strumenti specifici, disciplinari.

Il ricorso al computer nella progettazione audiovisiva

di Gianfranco Bettetini

1. Fino a pochi anni fa, quando si voleva far capire a qualcuno cosa fosse e a cosa servisse la semiologia, si diceva che lo scopo di questa scienza era fondamentalmente quello di individuare quanto ci fosse di «già fatto» in un testo: quanto, cioè, costituisse il debito di un testo nei confronti di altri testi e di pratiche discorsive già affermatesi nel sociale. Poiché non esiste, si diceva, un testo completamente «singolare», indipendente da qualunque tipo di rapporto con altre manifestazioni espressive (così come non esiste un testo completamente «sistematico», soltanto tributario nei confronti del «già fatto»), la semiologia avrebbe avuto il compito di chiarire quale fosse lo scarto fra innovazione e ripetizione nella produzione di senso del testo: o, meglio, quale margine di innovazione il testo potesse vantare, una volta individuate e analizzate le componenti ripetitive della sua struttura. Lo scopo della semiologia sarebbe stato dunque quello

di mettere in luce i condizionamenti esercitati da una pratica discorsiva e dai suoi testi sugli emittenti e, naturalmente, sui destinatari: il suo campo di indagine avrebbe dovuto essere limitato alla zona della ripetizione e, quindi, della memoria, consapevole o meno; l'attenzione alle particolarità individuali di un'opera avrebbe dovuto essere invece compito dell'estetica, coinvolta nella rilevazione delle irregolarità di un testo rispetto alla dominanza di un sistema. Questa distinzione semplificatrice e mossa da istanze divulgative non ci interessa, in questa sede, per qualificare l'attività di indagine del semiologo, ma per introdurre un discorso generico sulla creatività e, nello stesso tempo, un discorso specifico sull'uso creativo del computer, sulla possibilità di servirsi secondo modalità originali, nell'ambito dell'invenzione progettuale, di una macchina «stupida» e, soprattutto, destinata a interventi ripetitivi.

La creatività, appunto. L'universo del creativo è sempre in stretta relazione con la novità: si può considerare come creativo qualunque comportamento o gesto o atto che sia veramente «nuovo» rispetto a tutto quanto di analogo è stato fatto. Ma «nuovo» non perché non ancora sottoposto all'uso o perché solo più efficace del vecchio; e nemmeno perché giudicato come tale per ignoranza nei confronti del passato e del presente. Si debbono considerare come «nuove», in una prospettiva di creatività, solo quelle cose che presentano problemi nuovi o che inducono, personalmente e socialmente, a comportamenti nuovi.

Creativo è dunque l'atto di produrre una novità (di idee, di cose, di comportamenti) elaborando in modo originale elementi preesistenti; sulle costruzioni o sui detriti del passato, che deve comunque essere conosciuto e acquisito al livello di un «sapere», il creativo colloca un elemento in più, qualcosa di «nuovo» nella forma o nella materia.

Non è possibile pensare ad una vera creatività senza una presa di coscienza storica e, quindi, senza l'umile passaggio attraverso le vie noiose della ripetizione e dello studio di quanto si è già fatto. Si po-

trebbe dire, paradossalmente, che il creativo si fonda sulla prova della ripetizione e della memoria. Un progetto creativo non può evitare di rifarsi a due presupposti: la memoria del passato e la simulazione del futuro.

Ma proprio la memoria e la simulazione sono le due funzioni fondamentali del computer. Questa macchina consente infatti di organizzare un repertorio di dati in modo che nessuna esperienza del passato possa sfuggire al suo operatore; nello stesso tempo, il computer, se ben programmato, può consentire una rapida simulazione di qualunque istanza progettuale. Intrecciando queste due capacità, è possibile pensare al computer come ad un ottimo strumento di supporto alla creatività, come ad una struttura efficiente di riferimento per un uso creativo delle sue possibilità. Con questo non si vuol dire che il computer sia uno strumento creativo in se stesso: anche Crichton, quando scrive di arte del computer e ammette che alcuni prodotti di ricerche condotte con l'intelligenza artificiale (programmi come ELIZA e SHRDLU, ad esempio) siano vere e proprie forme artistiche «realizzabili solo col computer», ne afferma categoricamente l'origine umana; si tratta di

«costruzioni *ad hoc* fatte da esseri umani» (1). Perfino nei casi in cui i computer fanno qualcosa di non rigorosamente predeterminato, perché caricati di programmi artistici non ben definiti e di istruzioni generiche, non si può confondere la sorpresa e l'aleatorietà con la creatività: se questa c'è, sta tutta dalla parte dell'operatore, che «ha pur sempre dovuto dare al computer una serie piuttosto lunga di istruzioni».(2)

Il ricorso creativo al computer può verificarsi tanto nei campi di lavoro e della professionalità (ristrutturazioni organizzative, metodologie operative, ecc.), quanto in quelli della produzione «artistica»; ma anche nelle zone di interferenza tra le due aree qui considerate, soprattutto quando l'organizzazione del lavoro è finalizzata alla produzione e alla distribuzione di beni dotati di una valenza culturale o di una funzione espressiva (architettura, editoria, cinema, televisione, ecc.). Il rapporto tra informatica e progettazione può comportare una serie di innovazioni e, quindi, istanze di utilizzazioni creative, a due livelli: quello dei cambiamenti che potranno verificarsi

nelle *forme* dei messaggi, come conseguenza dei mutamenti di ruolo ai quali dovranno adeguarsi gli interlocutori dello scambio comunicativo nell'ambito dei nuovi media (videotex e teletext soprattutto); e quello dell'interazione vera e propria tra operatore e computer. In questa sede, ci interessa ovviamente la seconda di queste due prospettive.

2. Parlando più specificamente di progettazione *Audiovisiva*, non si può prescindere da un riferimento immediato a tutto l'ambito della produzione e della elaborazione di immagini per mezzo del computer: a quel settore ormai molto affermato e diffuso al quale alcuni studiosi hanno voluto attribuire la denominazione di «eidomatica» e altri di «eidologia informatica», intendendo definire con questo sintagma «l'insieme delle teorie e delle tecniche per l'acquisizione, il trattamento e la presentazione di immagini tramite strumenti informatici e dispositivi elettronici specifici» (3). Rientrano in quest'area, quindi, tutti i procedimenti e gli studi riferibili alla computer graphic (generazione di

(1) v. M. Crichton, *Electronic Life. How to Think About Computers*, 1983; trad. it., *La vita elettronica. Chi ha paura del computer?!*, Milano, Garzanti, 1984, p. 44.

(2) lo stesso, *ibid.*, p. 40 dell'ed. it.

(3) v. P. Morasso e V. Tagliasco, *Eidologia informatica. Immagini e computer*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1984, p. 20.

immagini: per abbracciare anche il campo delle immagini pittoriche, si preferisce talvolta parlare di «image construction»), ma anche quelli della «pattern recognition» (settore della più generale «image understanding») e quelli della «image processing» (procedimenti di modificazione di un'immagine finalizzati allo scopo di ottenere sempre un'immagine (4).

La computer graphic consente la produzione e la manipolazione di immagini (immagini trasformate in numeri nella memoria del calcolatore), sia dal punto di vista figurativo, sia da quello cromatico.

Gli ultimi sviluppi tecnici nel settore tendono soprattutto a favorire un incremento dell'interattività dei dispositivi, a produrre situazioni di «simbiosi sempre più stretta fra elaboratore ed operatore»: l'elaboratore viene utilizzato nel suo ruolo specifico di «potenziatore delle operazioni ragionate», mentre l'uomo è sempre più impegnato nello sfruttare le sue capacità di argomentazione, di sintesi e, soprattutto, di riconoscimento e di confronto (5).

Gli effetti di queste tecniche sono già molto diffusi nella com-

petenza sociale, che si vede spesso alle prese con sigle televisive o con cartoni animati realizzati in virtù del ricorso al computer. Anche molti film, da quelli di Lucas-Spielberg a «Tron», si basano su sequenze la cui animazione è regolata dal computer, per mezzo di un rapporto interattivo fra uomo e macchina che simula il comportamento dello operatore cinematografico. Le applicazioni dell'animazione computerizzata agli audiovisivi consistono, fondamentalmente, in un'espansione e in una trasformazione dei primitivi progetti del settore della computer graphic, che erano finalizzati soltanto alla simulazione e alla valutazione preventiva dei «processi d'uso» e dei «percorsi di fruizione dell'utenza» (per esempio, in architettura) (6). Alla grafica computerizzata, che lavora generativamente e attraverso progressive vestizioni di strutture preconosciute, si è unito quindi il trattamento dell'immagine, che lavora cognitivamente e attraverso la selezione di valori cromatici (7). Anceschi paragona il primo procedimento a quelli dei disegni di Paolo Uccello o di Leonardo; il secondo, a quello dei pittori

(4) lo stesso, *ibid.*, pp. 20-24.

(5) v. G. Anceschi, *Computer Graphics*, in *Scienza*, 3, aprile 1983, p. 49.

(6) lo stesso, *ibid.*, p. 50.

(7) lo stesso, *ibid.*, p. 52.

impressionisti. Si può prevedere, con l'avvento della televisione ad alta definizione, anche la scomparsa della pellicola dal processo di produzione cinematografica e, quindi, la sostituzione dei procedimenti tradizionali di stampa con un controllo digitalizzato, che consentirà sempre più sofisticate manipolazioni dell'immagine e sempre più interessanti ricorsi agli effetti speciali: Coppola si è già molto avvicinato a questa prospettiva con «One from the Hearth», sulla cui lavorazione Thomas Brown ha aperto spiragli di informazione che incuriosiscono e sconcertano nello stesso tempo (8). D'altra parte, quanti hanno una certa esperienza di produzione televisiva non possono sorprendersi di fronte all'avvento di queste innovazioni, i cui segni premonitori si sono già più volte manifestati (e anche in anni ormai lontani) nella storia del video elettronico: basti pensare all'*electronic-cam*, sistema di sintesi operativa fra telecamera e cinepresa, nella quale alla prima era assegnato il compito di una registrazione provvisoria, che consentiva un controllo continuativo e in tempo reale dell'imma-

gine, e alla seconda il compito della registrazione definitiva su pellicola. Chi scrive, tra l'altro, ha diretto uno dei primi esperimenti della RAI in *electronic-cam* bianco e nero («Ma non è una cosa seria» di Pirandello, 1964) e il primo esperimento a colori («La morsa» di Pirandello, 1970) (9). Un altro campo di grande interesse, sempre a proposito della progettazione audiovisiva, è quello della simulazione sullo schermo dei contenuti impliciti di una sceneggiatura. Si incamerano le immagini di oggetti e di figure umane nella memoria e si procede poi alla visualizzazione dinamica di quanto la sceneggiatura prevede: la Digital production di Los Angeles, ad esempio, è molto avanzata in questi procedimenti, che consentono di intervenire con correzioni di tipo diverso e, naturalmente, di risalire alla stessa sceneggiatura con rielaborazioni trasformativo o sostitutive. Le difficoltà più rilevanti si manifestano proprio nei confronti della figura umana e dei suoi movimenti, per cui si vorrebbe pervenire a rappresentazioni visive senza l'ausilio di soggetti veri all'origine, e nemmeno

(8) v. T. Brown, *The electronic camera experiment*, in *American cinematographer*, gennaio 1982; trad. it., *Film e tecnologie video*, in T. Verità (a cura di), *Il cinema elettronico*, Firenze, Liberoscambio editrice, 1982, pp. 113-122.

(9) v. G. Bettetini, *Tecniche e linguaggio della registrazione TV*, in *Marcatre*, 11-12-13, Milano, Lerici, 1965, pp. 249-257.

di simulacri meccanici, ma solo componendo «atti motori precedentemente memorizzati» e/o generando atti motori attraverso modelli matematici (10). Si comprende facilmente come il fine nemmeno tanto nascosto di questi esperimenti vada ben al di là della verifica di una sceneggiatura e si focalizzi nella prospettiva di un'interazione completa e conclusiva fra registi e computer: dal computer dovrebbe cioè uscire il prodotto audiovisivo finito.

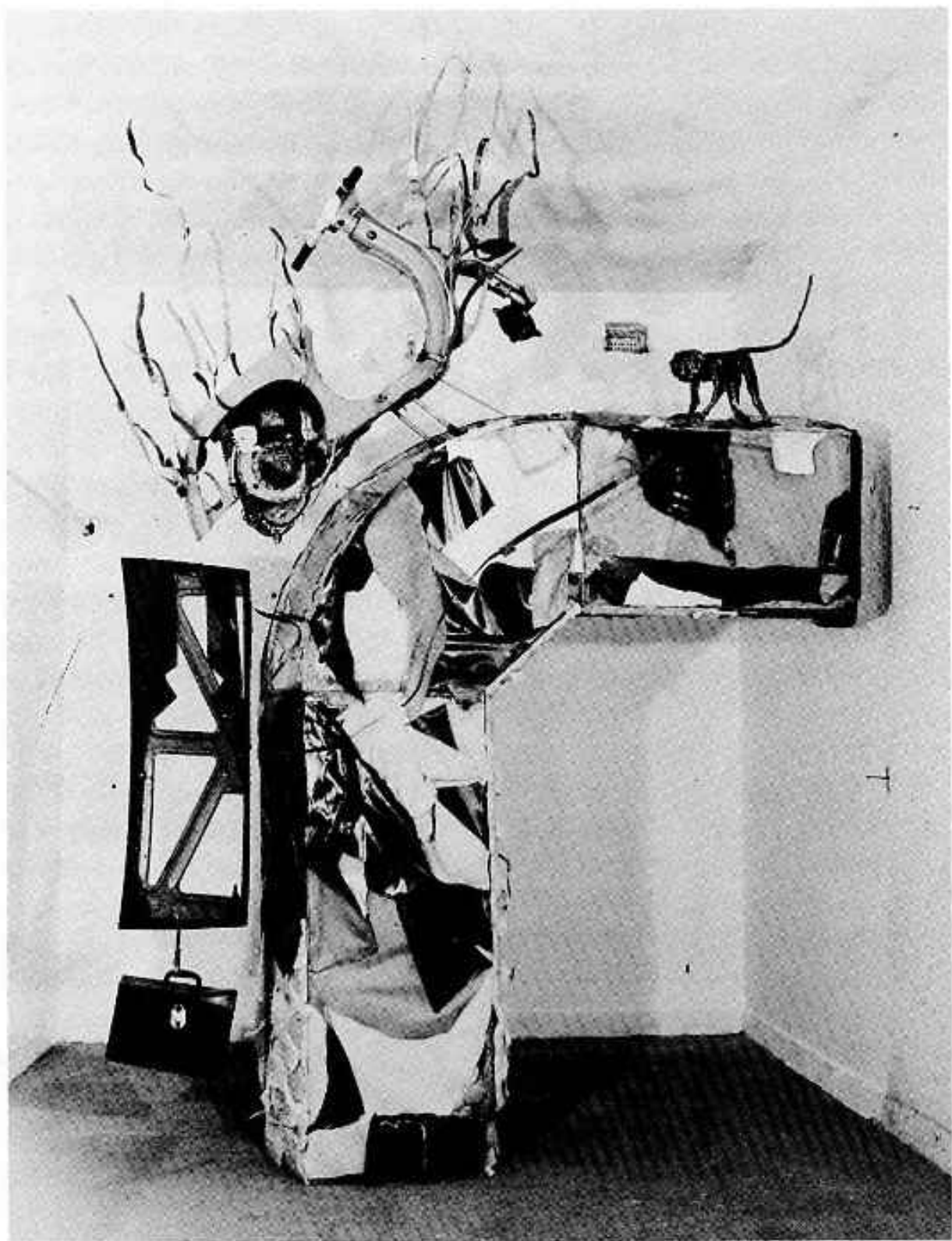
Gli ostacoli sono enormi, perché si vuole tener conto di tutte le singolarità di comportamento e di caratterizzazione, ma i progressi sono quasi quotidianamente evidenti. Nello stesso tempo, non si può dire che il livello qualitativo dei prodotti migliori automaticamente in questo nuovo contesto: il computer, lo ripetiamo, è una macchina e tutta la dimensione creativa e innovativa del suo intervento sta dalla parte del suo programmatore e del suo operatore.

Sempre a proposito dell'audiovisivo, non si può trascurare la possibilità di ricorrere al computer per l'elaborazione dei piani di produzione e, soprattutto, per l'ottimizzazione di un progetto. Mi limiterò ad osservare che, in questi casi, l'istanza creativa non viene cancellata o spostata ad un

ruolo secondario: si manifesta invece con significativa determinazione, tenendo conto dell'intreccio di competenze e di professionalità richiesto da un uso intelligente dell'apparecchiatura. Si tratta, infatti, di interventi che non debbono essere riservati solo ai responsabili dell'organizzazione produttiva, ma nei quali debbono essere coinvolti anche registi e sceneggiatori: in questa applicazione al computer, il produttore deve sentirsi anche regista e il regista produttore, perché tutte le previsioni possono essere migliorate ricorrendo creativamente a soluzioni di sceneggiatura o di messa in scena isomorfe rispetto a quelle al momento prestabilite, ma nello stesso tempo diverse e, soprattutto, più componibili con le altre parti del mosaico nella strutturazione del progetto. In fondo, il ricorso intelligente al computer e la partecipazione di più competenze alla sua utilizzazione possono aiutare a spegnere, da una parte, fanatiche e oltranzistiche difese di soluzioni formali al livello della superficie significante del prodotto e, dall'altra, ottusi riduzionismi produttivi.

3. E resta, infine, da considerare quella che ritengo una delle più interessanti applicazioni del computer, anche dal punto di vista

(10) v. P. Morasso e V. Tagliasco, cit., p. 224.



Bill Woodrow

della componente di creatività possibilmente implicatavi, nell'ambito della progettazione audiovisiva. Si tratta del ricorso all'informatica nella fase di elaborazione della stessa sceneggiatura. Tradizionalmente, la sceneggiatura di un audiovisivo (film o programma TV) di fiction passa attraverso le fasi del soggetto (che ha quasi sempre una struttura narrativa), del trattamento e della vera e propria sceneggiatura tecnica (le cui varianti possono collocarsi tra la rigidità del copione «di ferro» e l'elasticità di un testo carico ancora di progettualità indefinita e, spesso, di valori letterari). Nell'esercizio televisivo la terza fase è il più delle volte trascurata o, almeno, rinviata al momento dell'impatto con le telecamere, con gravi conseguenze dal punto di vista produttivo (ad esempio, nel rapporto tra scenografia visibile e scenografia vista) e, spesso, anche dal punto di vista della coerenza e dell'organicità dell'articolazione espressiva. In Italia si è tentato più volte di spingere i registi verso la definizione di una sceneggiatura tecnica quasi completamente predeterminata in tutti i suoi elementi, ma con un successo molto scarso. Chi scrive, ad esempio, diresse un esperimento in questo senso, organizzato attorno alla commedia «Premio Nobel» di H. Bergman (1966)

e gli esiti furono molto positivi; ma poi la RAI sembrò non interessarsi più concretamente a questi problemi e quell'occasione di verifica rimase isolata testimonianza di tante buone intenzioni. In realtà, almeno in Italia, lo sceneggiatore e il regista televisivo sembrano spesso lavorare senza memoria e senza progettualità analitica, in una paradossale e abnorme situazione di continua e ripetuta reinvenzione di ogni modalità espositiva e rappresentativa. E qui ritorniamo al discorso sulla creatività, sulla memoria e sulla simulazione, con il quale abbiamo aperto il nostro intervento. Il ricorso al computer può, infatti, consentire prestazioni di sceneggiatura creativamente consapevoli e informate, in virtù di atteggiamenti che intendano veramente innovare o inserirsi in una dimensione ripetitiva voluta e criticata. Il passato, lo spazio del «già fatto», può essere a disposizione dell'operatore, che può anche agire sulla memoria del computer verificando varianti, alterando alcune successioni prestabilite, scambiando funzioni e ruoli dei diversi elementi...

Il repertorio del «fatto» può essere così utilizzato come una matrice del «fattibile», con la disponibilità di funzionali simulazioni.

Ma prima di entrare direttamente nel campo di questa fase

progettuale dell'audiovisivo, ritengo opportuno soffermarmi su due obiezioni relative all'uso del computer in procedimenti operativi disponibili ad interventi di creatività: si tratta di due obiezioni piuttosto diffuse (soprattutto la prima) e che quindi meritano un'adeguata sosta di ripensamento. C'è chi sostiene, infatti, che il computer, una volta entrato da protagonista nelle attività creative dell'uomo, possa condizionarne i modi di pensare, di intuire e di progettare: si teme soprattutto che l'ampio ventaglio delle possibilità logiche sulle quali si strutturano il pensiero e la creatività umana possa essere ridotto, a causa della ripetizione dei rapporti con il computer, all'esercizio delle sue sole logiche dell'alternanza binaria.

L'arricchimento dei dati e dei possibili riferimenti acquisito con il ricorso alla sua memoria finirebbe per essere indegnamente compensato da una perdita grave proprio nelle modalità generali degli atteggiamenti creativi, nei modelli di intuizione e di pensiero applicati nell'ideazione e nel fare poetico. Il computer, insomma, finirebbe per usare i suoi operatori e, non potendo essere creativo di per se stesso, per imporre loro modelli di una falsa creatività, banalmente riproduttiva, meccanicamente iterativa. Il dubbio non è banale, ma il rischio

è individuabile tutto nell'atteggiamento e nel comportamento dell'operatore: il computer è assolutamente neutrale, da questo punto di vista, e l'eventuale soggiacenza riduttiva alle sue regole e ai suoi modelli è un problema che riguarda l'utente creativo, che dovrà comunque esercitare un continuo controllo nei confronti di se stesso e del suo lavoro. Se il computer produrrà una «sua» cultura, meccanica e riduttiva, la colpa sarà soltanto dei suoi utenti.

La seconda obiezione è intrecciata con la prima, anche se si presenta con un più elevato grado di sofisticazione e, quindi, di credibilità. Si potrebbe pensare, infatti, che la completezza della memoria del computer sia un pesante ostacolo nei confronti di un atteggiamento creativo, perché una memoria meccanicamente completa e non elaborata soggettivamente ingenera confusione e un rinvio continuo della scelta. Alla memoria del computer vien meno la soggettività della memoria personale, che si fonda nell'attribuzione di un privilegio di significatività (ricordare è anche dare un senso) ad alcuni ricordi rispetto ad altri e che si radica, quindi, paradossalmente anche nella dimenticanza e nell'oblio.

La memoria del computer è totalizzante, universale, enciclo-

pedica, nozionistica; la memoria dell'uomo è soggettivamente selettiva e, quindi, spontaneamente creativa: creativa proprio perché cancella e perché sceglie, perché non è governata dalla materialità dei ricordi, ma al contrario li organizza attribuendo loro un valore e una forma. Con il computer, al contrario, non si può dimenticare.

Il ricorso al suo aiuto potrebbe comportare non solo il rischio della ripetizione forzata, ma anche quello della paralisi creativa.

Il discorso oppositivo sembra immediatamente convincente; ma si può dire che le cose non stanno proprio così. Se è vero che, socialmente, la sovrabbondanza di memorie registrate ha prodotto un contesto di rinuncia all'intervento creativo del soggetto (ma anche questa affermazione dovrebbe essere concretamente verificata), è altrettanto vero che solo pochissimi soggetti, creativamente molto dotati, «artisti» nel senso più tradizionale del termine, possono stabilire un rapporto organico e produttivo fra l'attività personalizzata della loro memoria e il loro fare espressivo.

Per quasi tutti gli altri (e ci siamo coinvolti, purtroppo, anche noi), il rapporto tra soggettivizzazione della memoria e creatività si riduce spesso ad un'istanza utopistica, che può nascondere impotenza, superficia-

lità, ignoranza, pigrizia e mediocrità. A volte, l'insuccesso nella dimensione creativa (che si riduce alla mancanza di vera creatività) è il frutto di una memoria imperfetta, caratterizzata da vuoti e da debolezze che non hanno nulla a che fare con le scelte libere del soggetto, ma con la sua inerente ignoranza, quasi sempre intrecciata con un'irresponsabile presunzione. È più facile pensare ad un interesse concreto e fruttifero dei pochi artisti «veri» nei confronti delle memorie meccanicamente complete (nel caso del cinema, Fellini e Antonioni sono affascinati dalla digitalizzazione e dalla computerizzazione), che non all'umile conversione di tanti «artisti» dei titoli di testa e di coda della televisione. Ciononostante, è preferibile immaginarsi stati contingenti di paralisi creativa, determinati dal ricorso al computer e seguiti da una più intensa e colta maturazione artistica, che non illudersi di salvare le istanze di creatività dell'uomo in virtù di un generico riferimento alle facoltà selettive della sua memoria.

4. Ma ritorniamo al problema della sceneggiatura. Un primo tipo di ricorso al computer può essere ipotizzato al livello della *macrostruttura* di un progetto testuale: al livello, cioè, che spesso negli audiovisivi coincide con

quello della narratività; nel caso in cui il prodotto non fosse a carattere narrativo, ci troveremmo di fronte comunque a strutture di successioni cronologiche di eventi (documentario, film saggistico, film poetico, ecc.).

Scegliamo, per comodità, il *modello narrativo* che, oltre ad essere il più diffuso, è anche indipendente dal materiale significativo utilizzato: nel nostro caso, il modello narrativo è indipendente dal fatto che si produca senso per mezzo di segni audiovisivi; è un modello transemiotico. Tutto quanto diremo in questa parte del nostro intervento si riferirà direttamente agli audiovisivi (cinema, televisione, pubblicità), ma potrà essere facilmente trasferito anche agli ambiti di altri strumenti di comunicazione e di espressione (ad esempio, quello letterario).

La struttura narrativa di un testo può corrispondere a quella che i formalisti russi definivano come «fabula», cioè al complesso delle azioni e degli eventi fondamentali del racconto, proposti in una successione cronologica corrispondente a quella dell'ipotetica realtà del mondo rappresentato. Si possono ottenere strutture narrative ancor più formalizzate, ricorrendo ai modelli delle logiche del racconto. Eco, in un suo «scherzo» pubblicato nell'ultima edizione del «Diario minimo»,

parla di un modello (plot pattern) come gabbia di soggetto multiplo.

I diversi film destinati a finire nella memoria del computer dovrebbero essere quindi in prima istanza ridotti allo schema della loro struttura narrativa (qui parliamo di cinema, ma le stesse considerazioni valgono ovviamente per la televisione e, più specificamente, per la pubblicità). Il metodo di assemblaggio nella memoria potrebbe fondarsi su di una ipotesi induttiva o su di una deduttiva. Nel primo caso, si partirebbe dai film concreti, i cui soggetti dovrebbero essere formalizzati fino a conseguirne gli schemi narrativi: il confronto tra i diversi schemi potrebbe consentire di individuare già a questo livello sovrapposizioni, ripetizioni, scarti e varianti; tutte categorie che potrebbero già essere utilizzate come «chiavi» per l'organizzazione del materiale e, quindi, per l'ingresso nella memoria. Nel secondo caso, si partirebbe invece dai modelli formali elaborati dalle logiche della narratività e dal ricorso alle varianti da essi implicate o tollerate; incrociando questi modelli, si otterrebbero diverse combinazioni, qualificabili come categorie di soggetti *pluri-definite* (nel senso che alla definizione di ciascuna di esse dovrebbero concorrere più elementi, come vedremo meglio poco oltre:

il tema, il genere, il sottogenere, la tipologia dei personaggi, quella delle azioni, ecc.); in ciascuna di queste categorie potrebbero essere alla fine collocati i film scelti per il trasferimento in memoria. La raccolta e l'assemblaggio dei soggetti (plot pattern) potrebbe dunque procedere dai film esistenti o dalle strutture astratte del modello narrativo: in un caso e nell'altro si costituirebbe una memoria organizzata e utilizzabile secondo «chiavi» diverse, ad ognuna delle quali competerebbe un certo numero di film (o, meglio, delle loro strutture narrative). Le chiavi più utili e significative potrebbero essere le seguenti: tema; modalità narrative (film d'azione, psicologico, d'ambientazione, ecc.); eventuali aggiunte modali (ad es., un film d'azione e *d'amore* nello stesso tempo); genere; modalità di genere; sottogenere; «scuole» cinematografiche; nazioni; autori...

Il gioco di Eco al quale si è fatto prima riferimento è costruito sugli item di alcuni autori, a ciascuno dei quali si attribuisce arbitrariamente e intuitivamente un «plot» esemplare, caratteristico del loro modo di fare cinema.

La struttura narrativa di ogni film potrebbe essere corredata, in memoria, sia da una «serie di combinazioni standardizzate» (come fa Eco), che consentirebbe l'esecuzione immediata di varia-

zioni progettuali nelle manifestazioni di superficie, sia da un elenco di elementi linguistici, tecnici e stilistici qualificanti l'opera. La prima di queste due integrazioni aiuterebbe nel riscontro di strutture comuni a più film e nel progetto di trasformazioni strutturalmente isomorfe; la seconda potrebbe già consentire un passaggio dal livello macro a quello micro della sceneggiatura, che comporta ovviamente difficoltà molto più complesse. A questo punto, si avrebbe a disposizione un'enciclopedia (parziale o totale, a seconda del grado di estensione del lavoro e del grado di aggiornamento della memoria) a molti ingressi, focalizzata sulle strutture narrative dei film e su alcune delle loro caratteristiche di stile e di espressione: un'enciclopedia molto utile agli studiosi, ai critici e agli storici, ma anche agli autori, che potrebbero trasformare questo repertorio del già fatto nella base sulla quale costruire un «fattibile» consapevole nei confronti del passato e, quindi, disponibile agli apporti di una vera creatività.

Ricorrendo al gioco delle varianti, mutando i ruoli e le funzioni di alcuni elementi (personaggio, ambienti, oggetti), trasformando certe successioni già sperimentate, gli autori avrebbero a disposizione un'ampia gamma di possibili simulazioni, tutte

fondate sulla novità o su di una ripetizione consapevolmente voluta. Come si è già detto, questo discorso fatto per il cinema può anche valere per la televisione, per la pubblicità, per il fumetto.

5. Nel passaggio al livello micro, quello della vera e propria sceneggiatura tecnica, il campo delle varianti e il lavoro delle possibili classificazioni si complicano in modo tale da indurre a previsioni prudentemente dilatate nel tempo per il conseguimento di soluzioni efficienti. Tre problemi, tra gli altri, si manifestano immediatamente con una ricca dotazione di difficoltà: 1) Il rapporto tra la *tipologia* dei piani e la *qualificazione* della sequenza che gli stessi piani costruiscono; 2) La stessa *qualificazione* delle sequenze, che è al di sopra della differenziazione in generi e, spesso, anche della cifra stilistica dell'opera: stili espressivi molto diversi possono infatti ricorrere agli stessi tipi di sequenze; 3) Il rapporto tra *audio* (parole, musiche, rumori) e *video*. Alle categorie individuate nel precedente paragrafo si debbono infatti aggiungere, in ordine logico, quelle di *sequenza*, di *piano*, di *angolazione*, di *movimento della camera*, di *illuminazione*, di *composizione figurativa*, ecc.

Riteniamo sia possibile procedere sperimentalmente secondo due linee di ricerca:

A) Conservare come punto di riferimento dell'organizzazione in memoria la struttura macro dei testi e corredarla di sempre più sofisticate indicazioni tecnico-espressive, ampliando fino al dettaglio più analitico gli elenchi ai quali si è già fatto riferimento nel precedente paragrafo.

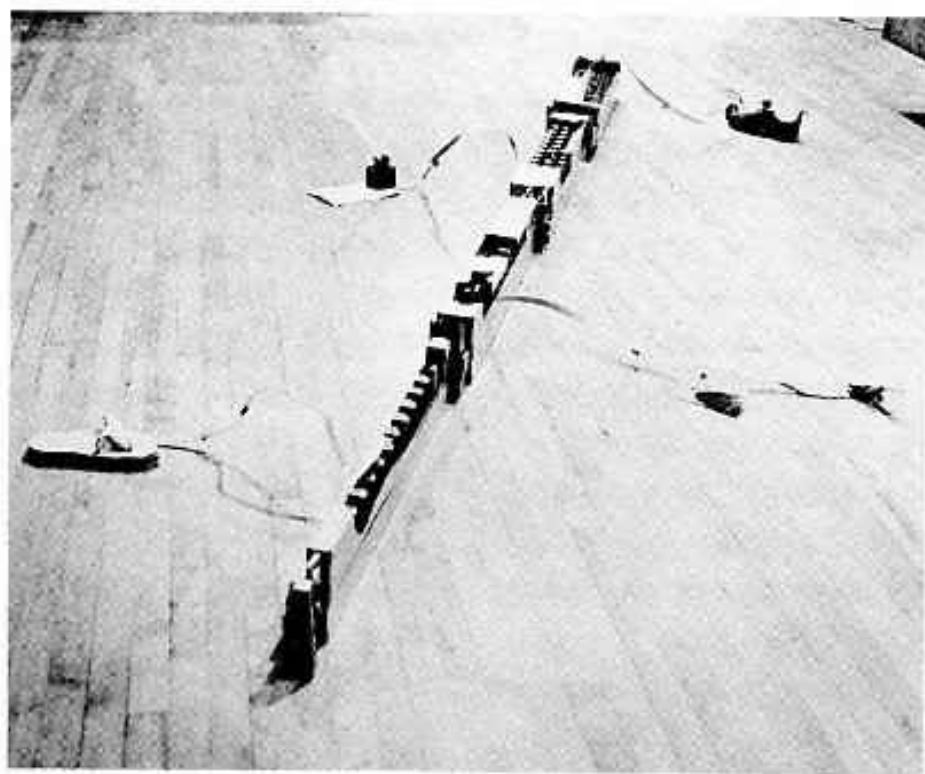
B) Creare un sistema di classificazione di sequenze, che possa essere significativo tanto nei confronti della struttura macro, quanto di quella micro. La sequenza verrebbe così interpretata come unità di espressione intermedia fra la dimensione del racconto (se c'è) e quella del significante audiovisivo. Il sistema definitorio delle sequenze verrebbe poi utilizzato sia come griglia di ordinamento, sia come chiave di accesso, incrociabile con altre, ai dati. Come punto di partenza si potrebbero rivisitare criticamente le proposte classificatorie dei teorici del cinema, quelle dei grammatici e quelle dei semiotici.

Queste due ipotesi non sono naturalmente esclusive e si potrebbero inoltre integrare reciprocamente e con altre; ma ci sembrano, al momento, le due più praticabili.

Mentre al livello macro il computer lavorerebbe su e per mezzo di dati scritti, di testi verbali, al livello micro potrebbe agire tanto per mezzo di parole (ma con testi di estensione molto più elevata), quanto per mezzo di immagini audiovisive. Si potrebbe allora pensare ad un'utilizzazione del video-disco come supporto di memoria audiovisiva, una memoria che consentirebbe l'accesso tanto alle immagini, quanto alle loro descrizioni e classificazioni. In questo caso, l'enciclopedia a molti ingressi del cinema (o della televisione o della pubblicità) avrebbe le caratteristiche di una cineteca facilmente e immediatamente accessibile anche negli elementi compositivi delle singole

opere. Poiché il ricorso al video-disco comporterebbe la necessità di moltissimi apporti materiali e intellettuali e, quindi, di finanziamenti molto elevati, si potrebbe pensare ad un'utilissimo centro nazionale di raccolta e di organizzazione analitica degli audiovisivi, collegato con diversi terminali sparsi nel territorio.

Questo centro dovrebbe servire tanto per le operazioni di sceneggiatura sulle quali stiamo qui soffermandoci, quanto per le funzioni tradizionali di raccolta: una mediateca computerizzata, utilizzabile per consultazione, per ricerche, per analisi e, anche, come funzionale supporto per interventi creativi.



Bill Woodrow

Bill Woodrow o della capacità di plasmare la materia

di Enrico R. Comi

Bill Woodrow è uno scultore che recupera l'oggetto e da esso tira fuori tutto.

Il suo lavoro è molto compatto ma insieme anche molto libero. In esso progettualità e capacità costruttiva si manifestano sempre in presenza di una continua libertà inventiva, il che crea la tensione...

Qualcuno può essere tentato di fare degli accostamenti. Però al di là dei riferimenti contingenti non c'è alcuna parentela possibile, né con la scultura inglese né tantomeno con la scultura americana di qualche decennio fa. Le sue opere sono il risultato di un lavoro intelligente di trasformazione e trasmutazione e sono tutto un altro discorso...

Egli ricava i materiali per il suo lavoro da un oggetto - qualsiasi cosa, in prevalenza parti di automobile o di elettrodomestici - mediante una tecnica tutta particolare. Prende un oggetto, per esempio uno sportello o il cofano di un'automobile, o una lavatrice, o un televisore, e interviene

su di esso in modo tale da tirare fuori degli elementi con cui fare la sua composizione, che può naturalmente completarsi con un altro oggetto del quale però utilizza tutto. Comunque, qualunque siano gli oggetti che usa da soli o in combinazione per fare le sue opere, dei materiali tiene tutto, utilizza tutto, non butta niente. Cosicché, di un elettrodomestico, anche se lo rompe o lo sventra, recupera tutti i materiali e li utilizza totalmente per realizzare l'opera.

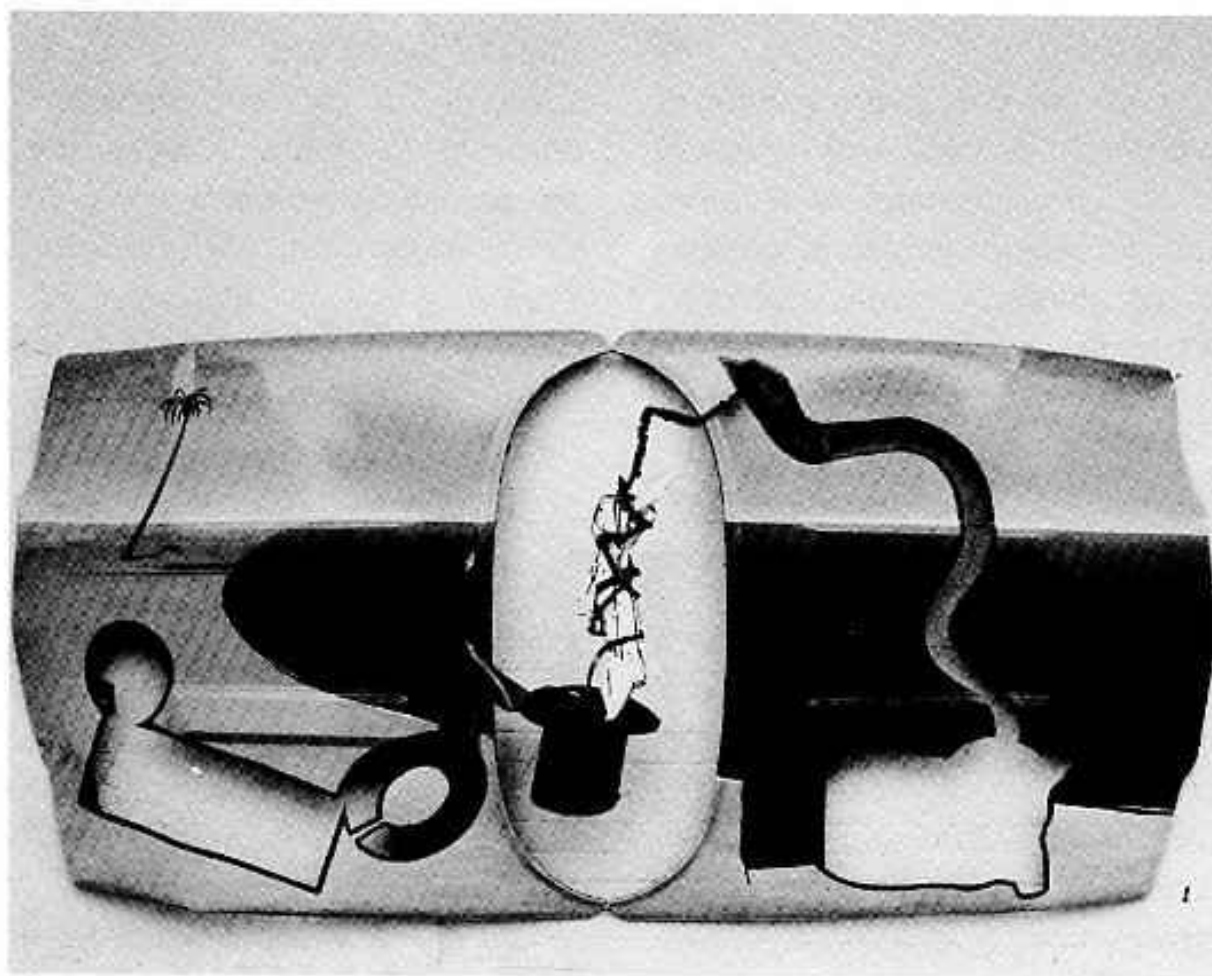
Da parte sua c'è un grosso impegno nei confronti della materia. Anche quando essa è dura, ostica, egli la plasma, l'addolcisce, la rende amica... E così la lamiera rigida di un cofano di automobile può trasformarsi in un telefono la cui cornetta staccata pende da un filo a spirale tanto morbido e delicato da sembrare, da diventare quasi, un altro materiale.

La sua è l'iconografia di un lavoro forte, vivo, espressivo, nella quale elementi di estremo

rigore e durezza convivono con elementi di dolcezza, di tenerezza quasi. Dagli oggetti emana un'atmosfera di tensioni ed energie più da vivere che da raccontare. L'immagine è di una forza incredibile. Il suo lavoro è drammati-

co. È inquietante, però non angoscioso. Diventa realmente liberante perché l'atto creativo, pur passando attraverso il dramma, va nella direzione opposta a quella del versante su cui si trova l'angoscia...

Da Enrico R. Comi, *ARCAICO CONTEMPORANEO. Con Tony Cragg, Mario Merz, Bill Woodrow nella terra dei Sanniti*, British Council/Museo del Sannio 1983. In occasione della mostra al Museo del Sannio di Benevento (3 Settembre-8 ottobre 1983) a cura di Enrico R. Comi, organizzata dal Comune di Benevento col patrocinio della IV Rassegna «Città Spettacolo»-Benevento e del British Council.



Bill Woodrow

Bill Woodrow or the ability to fashion materials

by Enrico R. Comi

Bill Woodrow is a *sculptor* who re-cycles objects and uses them for all his needs.

His work is compact and very free, at one and the same time. He creates a state of tension by combining careful planning and skilful execution with a constant freedom of invention.

Someone might be tempted to draw comparisons. Apart from casual references, however, it cannot be said that there is any true resemblance between his work and British, let alone American, sculpture of a few decades ago. His works are conceived in a very different spirit and are the product of an intelligent process of transformation and transmutation.

The material for his pieces is fashioned from an object by means of a completely individual technique. Any object would do, but most usually it is part of a car, or a washing machine. For example, he takes the door or bonnet of a car, a washing machine or a television set and cuts out all the parts that he needs

for his composition, either for use on their own or in conjunction with another object. Whatever objects are used, either alone or in combination with each other, he keeps all the materials, utilizes everything and throws away nothing. Thus, even if he breaks open and disembowels an electric washing machine, he keeps all the materials and uses them in their entirety for the realisation of his piece.

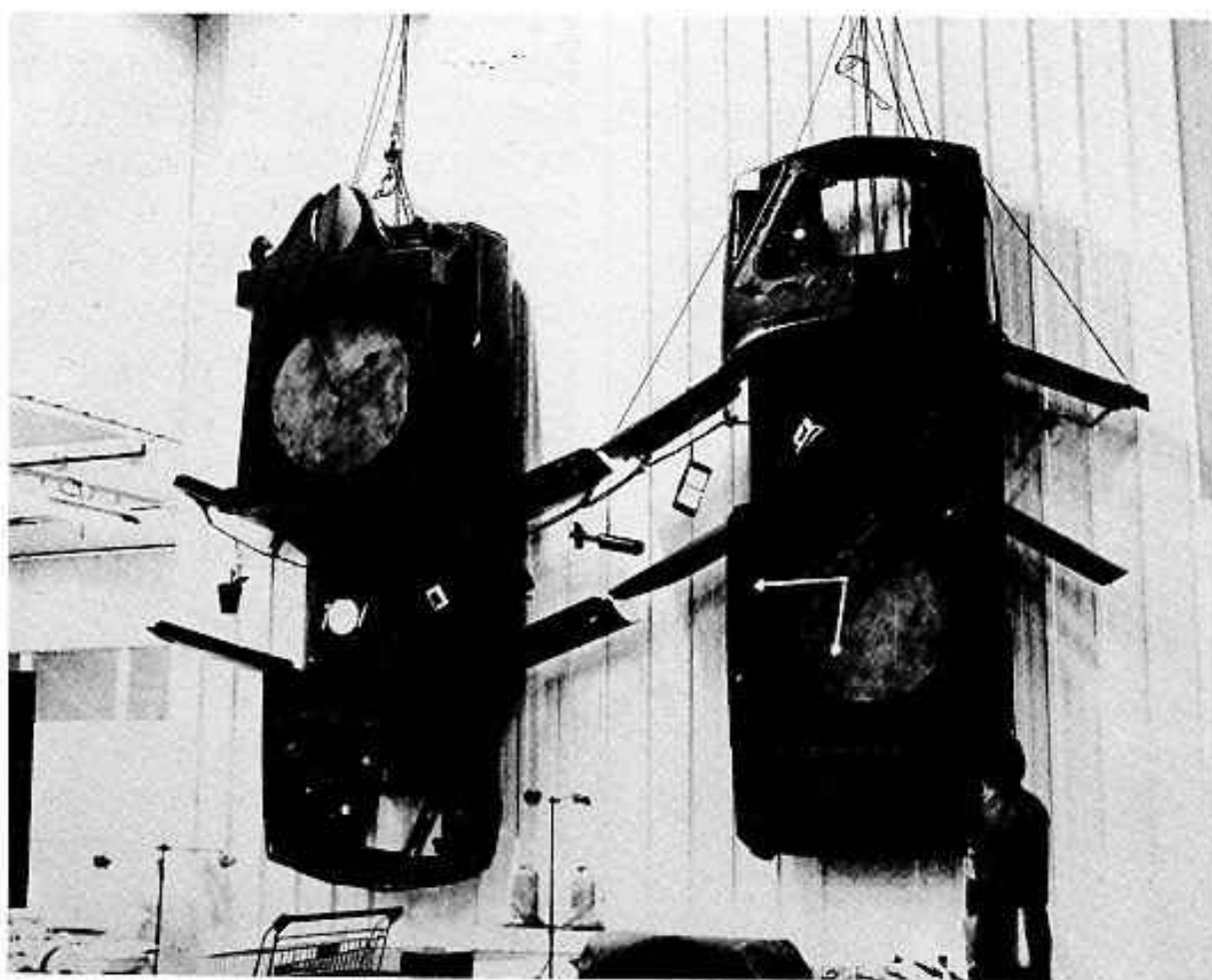
All this implies, on his part, a deep sense of involvement with his materials. Even when they are hard and inimical, he shapes them, softens them and makes them amenable... In this way, the sheet metal of a car bonnet can be transformed into a telephone, whose receiver hangs from such a smooth and delicate-looking spiral cord that it seems to be transformed into something else, in another material.

His iconography reflects his strong, vivid and expressive approach to his work, in which

elements of extreme rigour and harshness are combined with gentleness and tenderness, almost. There emanates from the objects a feeling of energy and tension, which has more to do with life than telling a story. The images are incredibly powerful. His

work is dramatic. It is disturbing, but not anguished. It becomes truly liberating, because once the drama and anguish are over, the creative act follows its own course, in a quite different direction...

From Enrico R. Comi, *Archaic Contemporary*. With Tony Cragg, Mario Merz, Bill Woodrow in the land of the Sannities, British Council/Museo del Sannio 1983. Conceived for the exhibition at the Museo del Sannio in Benevento (3 September - 8 October 1983) cared by Enrico R. Comi, organized by the Comune di Benevento with the support of the IV Rassegna «Città Spettacolo» - Benevento and of the British Council.



Bill Woodrow

La bilancia del possibile. Su «Icone della Legge» di Massimo Cacciari

di Fabrizio Desideri

È possibile individuare *una* logica nell'ultimo libro di Massimo Cacciari, *Icone della Legge* (Milano, Adelphi, 1985 - d'ora in poi IdL)? La domanda è ulteriormente traducibile nei seguenti termini: qual è il *ritmo* che compongono le sue parti? Di un tale ritmo è possibile disegnare un pur problematico *schema*? Di queste domande va subito esplicitata la tendenziosità. Una qualche positiva risposta ad esse indica lo spazio *autonomo* dell'interrogazione filosofica rispetto ai materiali (nessuna valenza diminutiva in questo termine) in cui si esercita, ai linguaggi che lavora, alle tradizioni che pone in questione (che critica), ai problemi che rileva. Con ciò, certo, si decide risolutamente (*Entscheidung* ed *Entschlossenheit* giocano qui insieme) il senso dello spazio filosofico (la sua stessa necessaria apertura-curvatura temporale) da ogni snaturante dissoluzione letteraria, da ogni mimetica e parassitaria ibridazione con altri ordini linguistici.

Ma questo non significa intendere riduzionisticamente il senso del logos filosofico, che qui definirei come una connessione formale che si dà discorsivamente e contestualmente alla esplicitazione analitica dei termini che impiega. Non si tratta insomma — per prevenire un'eventuale ed ingenua obiezione — di sacrificare la ricchezza tematico-analitica del libro di Cacciari sull'altare di una esangue astrazione. Quanto piuttosto di cercare di ascoltare dove e come batta il 'cuore' del discorso che *si fa* in IdL (per usare una metafora che in IdL, come in altri lavori dello stesso autore, compare spesso, insieme però ad una svalutazione, mai chiarita del tutto, della forma metaforica, cfr. pp. 30-31). Una questione preliminare a questo ascolto sta forse nel chiarire se tale discorso descriva effettivamente un percorso.

In un intermezzo metodologico contenuto nel cap. III (La bocca di Mosè) della parte *Sulla Legge* — cfr. p. 158 — sembra che si

risponda affermativamente a questo problema, ma con una significativa precisazione. Leggendo il pensiero musicale del *Moses und Aron* schönberghiano alla luce del problema del *canto* nella tradizione musicale ebraica (in contrappunto a quello della *lettura* della Legge), Cacciari nota come la misura del procedere del suo discorso non sia data che nell'arretrare. «La misura del procedere dipende dalla misura in cui ci distogliamo da esso, rivolgendoci al percorso».

Questo tanto riguardo a Schönberg, come riguardo a Rosenzweig, a Kafka e a Freud, affrontati nelle pagine precedenti. Procedere arretrando significa discorrere avendo memoria dell'origine non discorsiva della parola; la meta del discorso insta nella rappresentazione della silenziosa fonte da cui fluisce. Questa meta come «ogni meta, ogni scopo» è inesorabilmente disperata (cfr. P. 57): disperata, perché impossibile e nonostante ciò perseguita. Ogni discorso rispetto alla pura parola — sia nella perfetta, metasignificante unità di puro segno e puro suono, sia nella perfetta solitudine dei due termini-estremi, utopici all'interno di qualsiasi discorso — erra metaforicamente. Il simbolo tradizionale fluisce nel puro discorrere fintanto che non è astratto da esso. Finché, cioè, dal Libro «ins Leben» alita il

soffio di un unico respiro. L'astrazione del simbolo, l'attenzione del discorso alla sua identità, implica già la crisi del *continuum* tradizionale. Come ben si precisa in IdL, il distogliersi dal procedere per rivolgersi al percorso rivela la loro distanza e solo in questa dimensione differenziale esprime il coappartenersi dei due momenti. Interpretare la tradizione (non semplice serbarne viva la memoria: questo significherebbe continuarla autenticamente) produce il ritrarsi della sua potenza simbolica. Nella *Erörterung*, nella collocazione interpretante che l'interrogazione filosofica non può non operare rispetto alla tradizione (altrimenti non custodirebbe la propria misura, passerebbe ad altro), l'unica appartenenza possibile è quella «a una traccia che svanisce, a un'assenza, a una perdita». È un movimento che Cacciari legge nel Mosè freudiano: nella dislocazione estrema della tradizione ebraica (cfr. pp. 150-151), l'inafferrabilità della Meta coincide con il riconoscimento dell'identità originaria come scissione (l'uno nell'altro e viceversa; Cacciari scrive «l'uno e l'altro», ma forse la prima formulazione è logicamente più pregnante senza togliere niente alla dimensione dell'«e»). E appunto la coincidenza logica tra questo riconoscimento e l'inafferrabilità della Me-

ta concede unicamente la dimensione dell'interrogare come puro procedere nell'indugio dell'epochè, come *puro percorso*. Nel puro percorso interrogante-interpretativo la dimensione simbolica della Lingua (*ovvero la sua originante congiunzione con il silenzio*) è evocata, ma nella lacerante forma del *polemos* tra metafora e concetto, nella forma della loro dolorosa polarità (tra l'unità astratta della costruzione concettuale e la curvatura tensionale dell'identità metaforica come movimento disappropriante tra differenze). Dunque, se, come scrive Cacciari, la verità del domandare *assoluto* (puro percorso: solo errare dall'origine) è quella del deserto (cfr. IdL p. 59), se — in questa situazione — l'unica appartenenza è «allo spazio deserto» del *tratto* che separa-unisce parola e silenzio (cfr. p. 151), è necessario aggiungere che l'immagine del deserto non sta qui in sé quieta. È letteralmente e nudamente metaforica. La metafora del deserto si rovescia qui nel deserto della metafora (nell'errar Fuori del discorso inquietamente teso tra la sua silenziosa origine e la sua fine 'gestuale') e, quindi, nell'aridità dell'astrazione concettuale come unica forma di

cui il logos filosofico dispone per rappresentare idee.

Se lo spazio del logos filosofico come logos interrogante è unicamente quello desertico, i percorsi che vi disegna — le metafore che attraversa, le forme concettuali che provvisoriamente vi costruisce — non si quietano dunque in immagini. L'immagine del deserto è immagine aniconica per eccellenza. La dorata massa di sabbia significa il contrario dell'Oro dell'Icona. Il volto divino vi resta nascosto, infigurabile. L'unica rivelazione nel deserto è quella concessa all'ascolto del puro suono e alla meditazione del puro segno. La visibile unità dell'immagine limiterebbe la libertà dell'«unico Dio» — proprio per questo Infigurabile —. La Legge rivelata nel deserto è vincolo a custodire «nel cuore» questa libertà, nella necessità per il pensiero di far-esodo da ogni immagine. Se si mantiene nello stato del domandare (stato impossibile, o possibile solo nell'inquietudine di un fugace indugio, vera caratteristica dello stile cacciariano) il puro percorso del pensiero non lascia altra traccia che la scrittura. *Sola scriptura*: preso kafkianamente alla lettera il percorso che traccia

* Per questo rimando alle osservazioni contenute nella Postilla al mio *Catastrofe e redenzione. Benjamin tra Heidegger e Rosenzweig*, in AA.VV. *Walter Benjamin. Tempo/storia/linguaggio*, Roma, Editori Riuniti, 1983.

il discorso di IdL è nuda costruzione del Sé della scrittura, come labile traccia dell'Infigurabile che presuppone. Impercettibile commozione dell'Infigurabile nell'ascolto *sola fide* del suo esser-presupposto. La *sola scrittura* di IdL — metafora di Nulla e concetto di Nulla — è quasi un inseguire, per determinarlo — interrogarlo, il Nulla in cui il Presupposto continuamente si ritrae e che proprio in questo ritrarsi si dà come luogo-non luogo dell'autentica appartenenza.

Il modo di questo discorso come puro domandare che non ha risposte per meta, che procede dunque arretrando, in un interpretare rivolto all'indietro (come se l'interpretare non esprimesse altro che l'autoapprofondirsi della domanda), si dà con estrema evidenza nel capitolo dedicato a Kafka: *La porta aperta*, di grande felicità analitica, quasi un libro nel libro. Quella che Cacciari chiama la «semplice parola di Kafka» appare piuttosto come il ri-piegarsi della sua scrittura in se stessa. Quasi come se a questo ripiegamento fosse costretta dallo spezzarsi del simbolo (La Legge-nella-Scrittura) che congiunge il Dio nascosto al disincanto del mondo. È per il venir meno della fede nella infigurabile congiunzione tra Volto nascosto, tra Nome impronunciabile di Dio e disincanto del mondo che la massi-

ma evidenza — la porta aperta — si fa paralizzante aporia, che il già-aperto immobilizza (cfr. 69). Puro *Gleichnis*, segno non allusivo, parabola senza termine, metafora assoluta (non tanto perché rimanda ad un qualche altro significato, ad un fuori-di-Sé determinato, quanto piuttosto perché getta e l'identità nella pura differenza e la differenza nello smarrimento di Sé), la sobria prosa kafkiana rappresenta il puro differire perennemente condannato ad esser-fuori-di-Sé in assoluto (nemmeno tale quindi). Né di tragedia, né di Trauerspiel è forse legittimo parlare, allora, a proposito della scrittura kafkiana, in quanto essa è — nel suo fluire come maledizione della narrazione» — radicalmente anti-drammatica. Lo humour kafkiano riguarda e ride dolorosamente proprio di questa impossibilità del dramma, di questa impossibilità del gesto — gelidamente risolto in sé: «Dramma a sé», direbbe Benjamin — a compiersi-continuarsi nell'unità di un'azione. Per questo, «la pena consiste nel processo» e il veleno della Torre babelica sta nell'intenzione stessa del «costruire» (cfr. p. 99). Anzi la condanna sta già nel fatto che si dà perfetta coincidenza tra Giudizio e Processo, che il giudizio consiste tutto nel processo, nella sua inesorabile effettualità. Inesorabile-irrevocabile è la legge — scrive Cacciari, cfr. p. 122 — perché infondata e

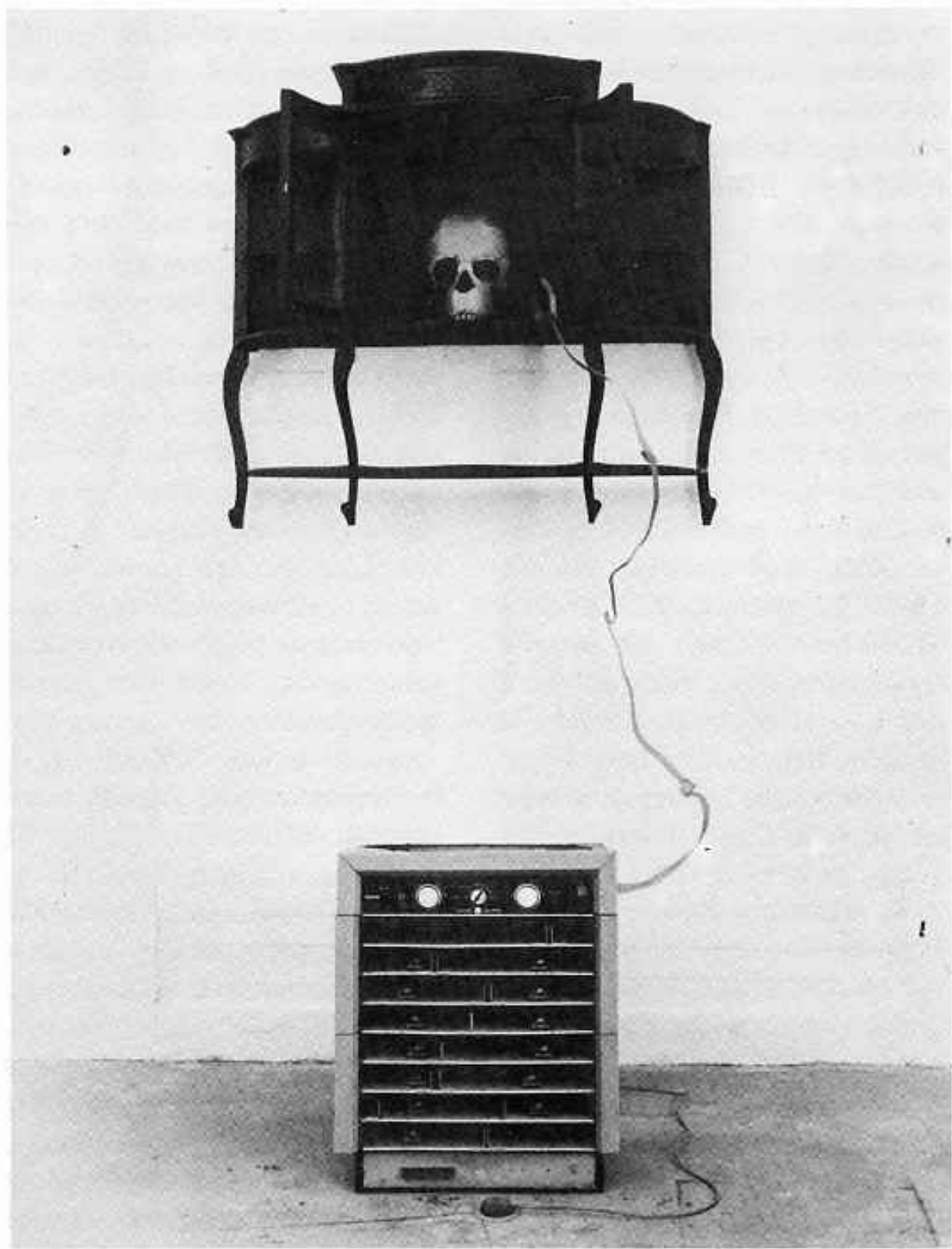
quindi tutta risolta in *casi* e *procedure* (cfr. p. 132). Ma se la Legge è il Processo, come si può avvertire condanna in tutto ciò? Il Kafka 'cinese' egregiamente analizzato da Cacciari non risponde a questo problema, lo arricchisce e sviluppa soltanto. La «rete di filamenti finissimi che interconnette cielo, terra e uomo secondo un ritmo che nessuno governa, un ordine privo di Legge» conduce nella seconda parte del libro (in particolare nel capitolo su Leibniz e Klee) a ben altre conclusioni: qui le leggi si fanno radicalmente immanenti agli ordini compostibili e l'idea di legge esplode in multiversum monadico della reciproca, informatica comunicazione, in puro e stupefacente Dramma Fisico. La legge-processo in questione nella scrittura kafkiana esprime allora condanna all'aporia dell'evidenza — immobilizza dinanzi alla «porta aperta», forse proprio perché l'Aperto vi è ancora interpretato come una soglia. Se, come scrive Cacciari, dove la porta è già aperta propriamente, non si entra, una soglia deve *comunque* esser attraversata. La soglia davanti alla Legge è il simbolo-con-Nulla del puro segno kafkiano, simbolo che nella intima distanza al segno ne inquieta la purezza, condannandolo ad una irrisolvibile eteronomia. Come metafora de-

sertica, esilio nel fuori-di-Sé puramente differenziale (e proprio per questo recinto di Nulla) il segno kafkiano corrisponde solo col Silenzio. Autonomia del simbolo in coappartenenza non lineare-analitica al segno è proprio del costruttivismo matematico-immaginale di Mondrian, non della scrittura kafkiana. Alla sua origine è pur sempre la «malattia della tradizione»: la traduzione-deformazione della Thorà in *Gesetz*, la sua im-posizione in sola *lex*, in religio (vincolo) astratto dalla custodia del cuore, dal 'passaggio' salvifico, in spettro giuridico che si ibrida con la convenzionalità del Nomos dopo aver reciso ogni vivificante arteria con la giustizia divina (la *se-dagà* di Jahvé, sinonimo di salvezza). Lo sbarramento alla soglia è certo allora solo il nostro proprio «osso frontale». Niente di psicologista però in quest'immagine, né di ingenuamente tradizionalistico. Essa sta piuttosto ad indicare che l'ostacolo è nel Sé — nella sua impossibilità nel Tempo-; nel pensiero stesso dell'Esserci, del Dasein. Finché pensiero è pensiero dell'Esserci, l'unità in cui può risolversi il dubbio, l'ambivalenza di ogni segno tra il suo essere e il suo nulla, è unicamente afferrabile nella forma della domanda. Solo nella domanda è la risposta

possibile: la domanda è epoche del possibile (cfr. p. 102). Per questo «il simbolo si affida-arrischia tutto alla dimensione pura, autonoma del possibile» (IdL, p. 84). Il possibile è quanto è celato-custodito nel silenzio-nascondimento dell'Oblio, della *Lethe*. Domandare non significa altro allora che ricordare l'Oblio. Compito impossibile. L'oblio è un vero in sé kantiano, inconoscibile, pensabile solo antinomicamente. L'interrogante discorso che lo custodisce al suo interno, che lo mostra come sfondo del suo 'gesto', è 'affettato' solo dalla tempesta che spira da esso, dalla tempesta che il domandare stesso risveglia. Senza questa dimensione del risveglio non c'è ricordo dell'Oblio. Non è certo lecito affermare che questa dimensione salvi — a meno di non precisare che salva appunto il possibile in quanto tale — ma nemmeno è lecito, forse, asserire che «unica salvezza rimane l'inesplicabile silenzio della roccia» (IdL, p. 135) in cui si pietrifica il dolore prometeico. Il silenzio della roccia prometeica è effigie del Nulla cui aderisce il suo esser puramente «ein Zeichen» deutungslos: pura dimenticanza senza memoria. Come tale esso esprime solo un estremo dell'antinomia (l'altro è appunto il rammemorante pensiero di quest'Oblio che ne risveglia i

possibili) in cui si riflette e si ripiega il percorso tracciato nelle varie parti di IdL e che trova esemplare formulazione nel capitolo kafkiano. L'oscillazione tra questi estremi, dentro questa forma del logos come percorso nella scrittura ripiegata nel puro domandare, non conosce sviluppo. È impossibile per essa un movimento costruttivo: la sua dialettica è veramente tragica. La necessità del possibile, la congiunzione tra Legge e Icona, non può darsi in forma, sia pur problematicamente, all'interno di questa dialettica antinomicamente tragica, non può ancora svolgersi dai suoi estremi.

Il pathos tragico che percorre la scrittura di IdL è tale che può cogliere addirittura un salto, una frattura tra le prime due parti e la terza de *La stella della Redenzione* di Rosenzweig affrontata in *Errante radice*, primo capitolo del libro (cfr. pp. 25-26). L'irrompere 'inconcepibile' della vita del Coro dell'eterno futuro (l'eterna ad-venienza del Regno, la necessitas del suo intimo esser sempre possibile) che concludono la *Stella* e quindi la Porta, messianica alla fine del Libro, ne sono l'autentico inizio. È da questa prospettiva che le altre parti si tengono in un sistema. Affermare l'«incontro paradossale di redenzione e tragedia» nell'analitica di Rosenzweig (cfr. p. 45), si-



Bill Woodrow

gnifica, allora, già l'esplosione del simbolo-sistema della *Stella*. Parlare di tragedia a questo proposito implica il separare una *theoria* del Vero — disincarnarla — dalla dimensione pragmatico-escatologica dell'avverarsi-inverarsi. Paragdimatica rivincita dell'Ist-frage sulla *erfahrende Philosophie*! La considerazione propria di Rosenzweig (non di Kant né di Schelling) della intoglibilità del Presupposto ha origine appunto nella sua trasfigurazione alla Fine. La Verità in Rosenzweig conosce sin dall'inizio una flessione escatologica e pragmatica (così la verità della parola dialogica sta nella flessione pragmatica della sua simbolicità: nel suo estinguersi perfettamente nel gesto). La porta-oltre-il-Libro ne è dunque l'origine. La meta è l'origine, anche perché la Verità è alla fine. Sotto questa luce la necessità della radice che strappava, che costringe continuamente all'esilio è forse interpretabile non-tragicamente: come composizione escatologica della differenza in quanto differenza, eppure — nella logica del con-finire — in com-unità al suo Altro e, quindi, identica a Sé. La sottolineatura tragica trascura allora di considerare l'icona che conclude il libro prima dell'«*Ins Leben*»: la descrizione del volto umano come simbolo 'quotidiano' della Stella della Redenzione

(immagine tutt'altro che edificante o solo etica, ma piena di implicazioni teo- e ontologiche). Questo sarebbe stato un passaggio, forse troppo semplice, filosoficamente ingenuo, alla parte *Sull'Icona* del libro. Esso avrebbe richiesto (per scacciare ogni sospetto di consolatorio abbraccio con la tradizione) una diversa filosofia del linguaggio, più attenta, wittgensteinianamente, alla sua dimensione pragmatica, meno risolta in una sua poetica eccezionalità che la congela in un re-clamare il fantasma dell'etimo come fosse la dimensione simbolica della parola. Ma non è un buon metodo quello di voler indicare i sentieri intentati in un libro. E questo, per giunta, quando si è assai lontani dall'averne ripercorsa la ricchezza o almeno dall'aver dato conto del metodo che li produce.

Quanto a quest'ultimo, un vero problema della filosofia compositiva di IdL è se il modo di procedere del discorso che interpreta arretrando in 'assoluto' domandare, ripiegandosi in sfuggente scrittura, sia esplicativo per tutto il libro oltre che per ogni singola sua parte. La risposta è negativa. Non tanto per la mancanza di un passaggio tra la legge e l'Icona. Nella congiunzione di una somma aporeticità, con profonda coerenza al metodo che qui si è cercato di abbozzare, la

estrema *Entstellung* della tradizione ebraica nel Silenzio della Parola (in quella sua preponderante assenza che canta il Mosè schönberghiano) si mostra in profonda consonanza con la *Entstellung* della forma dell'Icona. Cacciari ha pagine straordinarie sul necessario rapporto che lega la *Vittoria sul Sole* di Malevic — che chiamava il *Quadrato nero su fondo bianco* la «nuda icona senza cornice del mio tempo» — e la forma teologica dell'Icona come simbolo antinomico tra visibile e invisibile, «finestra» che astraе tutto il visibile nell'invisibile e manifesta in figura la Gloria della Luce divina (cfr. ad es. pp. 188-189 e passim). Come l'icona, per Florenskij, esprime la «giusta distanza» tra Oro e Colore componendo il simbolo della loro «metafisica differenza», così in Malevic «il Nero della Luce sprofondato nella sua fonte è sospeso sull'abisso del Bianco infinito» (IdL, p. 211). L'antinomico appartenersi di Segno e Sophia — quella sapienza ritratta in Nulla nel segno kafkiano e rappresentata nella Stella di Rosenzweig —, il dramma della Teofania cristologica come perno-Croce tra «momento apofatico» e «compiuta apocalitticità del simbolo» (IdL, p. 185), che si manifestano congiuntamente attraverso la «finestra» dell'icona, trova un'eco estremamente im-

plosiva nel *Quadrato nero* di Malevic. Non mero rovescio negativo del volto teofanico, ma sprofondamento della Luce in se stessa, nella origine della propria simbolicità. Autorisucchiarsi del simbolo per ricrearsi nel rythmos di Bianco e Nero che «testimonia dell'infinito mondo dei possibili di cui è impossibile provare la morte» (IdL, p. 211). In questo letteralmente paradossale ricrearsi del ritmo cosmico nella purezza del mundus imaginalis — in cui l'imaginatio umana si immagina l'Invisibile indistruttibile, si figura il mondo *sub specie aeternitatis* — il discorso di IdL conosce una torsione in avanti, oltre il puro percorso ripiegato nell'assoluto domandare che interpreta il Presupposto. Il logos ancorato al Presupposto esplode in una logica dei possibili che costruisce l'infinito continuum dei loro differenti ordini. Questa esplosione del Presupposto metafisico che proietta l'essere sullo sfondo del possibile e inquieta il factum della necessitas del Presupposto in un pensiero della possibilità, già si annuncia nel Bianco-infinito di Malevic, ma si compie *irreversibilmente* attraverso l'analisi dell'intuizionismo costruttivistico di Brouwer e Mondrian.

In entrambi — tanto nello spazio libero della imaginatio matematica, quanto nel «rigore co-

struttivo del 'quadro' di Mondrian» come «segmento iniziale di una sequenza *libera* infinita» (p. 240) — Cacciari vede la possibilità per il pensiero di disincarnarsi dalla entropica successività della forma discorsiva del linguaggio. Il possibile non è più solo custodito nel Silenzio inesplicabile del Prometeo kafkiano e quindi solo ridestato-sospeso nel puro domandare. La sua dimensione «*esiste* nel procedere» di una libera costruttività (cfr. p. 240) matematico-compositiva. L'idealità dell'esserci matematico-immaginale coincide con la sua radicale costruibilità, come costruibilità dello stesso equilibrio tra ordini immanenti a differenti possibili, intenzionati da diverse logiche. Ma «nessun ordine potrà mai trasformarsi in Legge» (p. 238), nessuna logica unitaria potrà riconvertire l'inquieto equilibrarsi dei compossibili ordini agli assiomi di un'unica legge. Il pensiero generale di questo radicale costruttivismo del possibile muove infatti dalla originaria «bisecabilità» dell'Uno, dalla «originaria inquietudine dell'Uno» nella quale «il tempo non è che lo scandirsi, il *battito* del ben rotondo cuore dell'Uno (...) che vive dividendosi» (IdL, p. 245). Questa, certo, è un'intuizione tragica: «tragedia è la distinzione di Uno e Due nel *cuore* della Uno-duità» originaria. La

metafora del cuore ha qui finalmente trovato il suo luogo logico. Il nucleo metafisico del discorso che si fa in IdL, il battito logico del suo cuore, è il problema del gioco di coimplicazione tra necessità e possibilità, costruttivamente flesso in questione della possibilità stessa del possibile come sua vera *necessitas*: forma trascendentale della possibilità e valenza ontologica della struttura di questa forma. È un problema chiaramente formulato nell'ultimo capitolo, *La goccia di Leibniz*, dove analizzando la cruciale dimensione del possibile nel pensiero leibniziano Cacciari nota come in questa dimensione «si combinano problematicamente forma trascendentale e sostanza ontologica, a priori formale e substratum» (IdL, p. 270). Sviluppare metafisicamente questa croce problematica del possibile implicherebbe forse ripensarla attraverso il nodo-Kant, né risolto neo-kantianamente né letto come prodromo a Hegel. Non è questo il percorso di IdL. «L'idea di un universo come rete, composta da fibre infinite, innervata da una trama di rapporti impercettibilmente *prossimi* l'un l'altro, da *nessuno* intessuta, universale modello senza Creatore e senza Legislatore o Mente che lo regoli» (IdL, p. 282), immaginabile da Leibniz, conduce invece ad attraversare lo spazio figurale di Paul

Klee. Innegabile la novitas della stupefatta descrizione dell'universo leibniziano-kleeiano, della *Gestaltung* che lo origina come «arcaica mania» (p. 293) «produrre rammemorante» che dà luogo al manifestarsi «di una archetipica simpatia tra parola e immagine» (p. 297), rispetto al puro percorso del domandare assoluto. La sospensione in cui, nella pura domanda, instava il possibile esiste qui come una *ratio seminalis* che informa un multiversum in perenne germinazione. La radice non costringe più ad errare in uno spazio desertico, non strappa meta-fisicamente via da ogni appartenenza alla terra, ma rivela iconicamente una terra come energia che esplode in forme, linfa vitale, che «si dispiega visibilmente in ogni senso dello spazio e del tempo» (Klee). Attraverso il costruttivismo matematico-immaginale del possibile — quello per cui «il quadro di Mondrian 'libera' l'infinito dal concetto di Legge» (p. 239) — l'idea stessa di Origine e di Presupposto radicale si è monadicamente pluralizzata-infinitizzata nel continuum di un multiversum quadrimensionale. Un multiver-

sum in cui il vero — leibnizianamente — non ha più bisogno di finestre dell'Icona, essendo intimamente in-formante rappresentazione.

Se dunque, conclusivamente, il nucleo logico-metafisico che fa da perno tra le due parti di IdL è quello del problema della possibilità del possibile, il 'ritmo' dell'opera pare allora configurarsi come un'inquieta bilancia tra assoluto domandare che risolve il logos filosofico in «puro percorso» della scrittura e costruibilità «sola mente» del possibile, che immagina il Dramma Fisico della sua monadica (rappresentazionale) ed ektropica multiversità. Il fatto poi che tale nucleo agisca come perno inesplicito — non meta-fisicamente disteso — e quindi compositivamente oscillante tra puro intervallo e puro iato, fa inclinare maggiormente — quasi sul punto di una irreversibile catastrofe metodologica — il secondo piatto di tale bilancia. Verso il rapporto tra Idea e costruttività alla luce ancora indecisa e dunque ancora fonte di un tesissimo equilibrio del gioco che la possibilità del possibile intrattiene con la necessità.



Bill Woodrow

Della speranza di essere degni dell'inquietudine o dell'icona di Massimo Cacciari

di Enrico R. Comi

Su «Icône della Legge»

Se non è troppo, vorrei cominciare questo scritto con una dedica. La faccio a Massimo Cacciari, di cui ho appena finito di leggere il libro «Icône della Legge» (Adelphi, Milano 1985).

Constatate che la filosofia *non* è morta, fa bene al cuore oltre che alla mente. Si può continuare ad avere il dubbio anche per la letteratura e l'arte...

«Icône della Legge» è un libro che intriga, che spiazza, che muove in un baluginio di dimensioni che si integrano, si completano, si dilatano insinuandosi vicendevolmente l'una nell'altra. Un canto del disicanto che accorda l'essere-qui, l'essere-stato, il *sarà* con la poetica di finestre senza tendaggi e senza vetri su mondi ineffabili che hanno per cesura la vertigine di Nulla e Assoluto. Una miniera incredibile di compossibili sulla strada del pos-

sibile. Una fonte di energia inesauribile.

Anche dove più ostico è il territorio di indagine e più pressante e insistita la necessità di un'analisi rigorosa e minuziosa, Cacciari riesce ad essere scattante e pieno di intuizioni. Lo è a proposito della dimensione matematica (Brouwer) non meno che per quella giuridica (Carl Schmitt) o quella religiosa (Rosenzweig) o quella estetica (sia quando passa ai raggi X il pensiero di Florenskij sull'icona che nella lettura, fatta con l'intelligenza e l'anima, del lavoro pittorico di Malevic, Mondrian e Klee, e del lavoro letterario di Kafka).

La dimensione filosofica funge da elemento catalizzatore in sintonia con le altre dimensioni e comunque nel pieno rispetto della loro autonomia e del loro libero gioco. Le ragioni critiche si fondano con quelle creative.

Cacciari dice cose estremamente interessanti, bellissime (mi

sia concesso il termine) sull'ascolto e il silenzio (analizzando il Mosè di Freud) e sulla costruzione del possibile, entrando nei meandri più riposti del pensiero di Leibniz. Il suo argomentare è teso, ricco di aperture, coinvolgente in tutti i capitoli. Lungo l'intero percorso del libro, scrive pagine di vera sapienza con grande capacità di evocazione simbolica, specie per il lavoro di Malevic, Mondrian, Klee e, soprattutto, di Kafka, a proposito del quale tutte le dimensioni coesistono e tutte magnificamente accordate.

Un libro davvero straordinario. L'icona splendentissima di un Grande Errante.

La speranza di saper convivere con l'inquietudine

Sfaldatesi le fondamenta, l'inevitabile crollo ha coinvolto mura e torri. Il fossato è stato violentemente occupato. Trabocca di macerie-corpi estranei.

Alla certezza è subentrata l'incertezza. Non solo, ma — ciò che è più definitivo e toglie ogni energia alla speranza vanificandola e aprendo la porta a una disperazione piena, assoluta — alle certezze positive sono subentrate certezze negative.

Qual è il senso di tutto questo? Che l'Origine — Dio, la

Natura, il Linguaggio — contiene in sé, nelle proprie radici, il suo proprio e il suo contrario, il suo opposto?

Ma se nella medesima Realtà, nel medesimo Essere, coesistono due entità differenti, quali sono i corpi e gli anti-corpi? si può parlare di corpi e anti-corpi? o non esistono, piuttosto, dei flussi che modificano la struttura fino a renderla idonea e potenzialmente disponibile alla costruzione e alla distruzione, alla salvazione e alla perdizione?

Che cosa vuol dire parlare di Legge anche se sono venuti a mancare i presupposti della Legge?

Forse che si può parlare di Dio indipendentemente dal contenuto della Rivelazione o di Buddismo indipendentemente dal pensiero di Buddha? di morale ignorandone i fondamenti? di arte al di fuori delle regole del gioco estetico? di una qualsiasi legge umana prescindendo dalle motivazioni?

Se sì, è lecito chiedersi se ciò non sia dovuto ad una modificazione delle stesse e a un loro adeguarsi continuo a una Realtà così come si manifesta *qui e ora*, a un Essere nel suo *essere-presente* che può essere diverso dal suo *essere-stato* e dal suo *sarà*.

Il vero discorso diventa allora quello della mobilità della Legge

nei suoi tre stati: *essere-presente*, *essere-stato*, *sarà*. L'apparente è correlato in modo specifico a uno dei tre diversi stati: coincide con uno di essi ma non con l'Essere che li comprende tutti.

Se la caduta delle meta-narrazioni e dei meta-linguaggi ha vanificato la speranza come mito, come approdo di ogni navigazione, come meta di ogni partenza, come stella di ogni cammino, dobbiamo sentirci orfani? dobbiamo rassegnarci?

Quali sono le possibili vie?

Accettare la disperazione per salvarsi dalla disperazione? convivere con la solitudine per sfuggire all'inesorabilità dell'isolamento?

La speranza non si nega total-

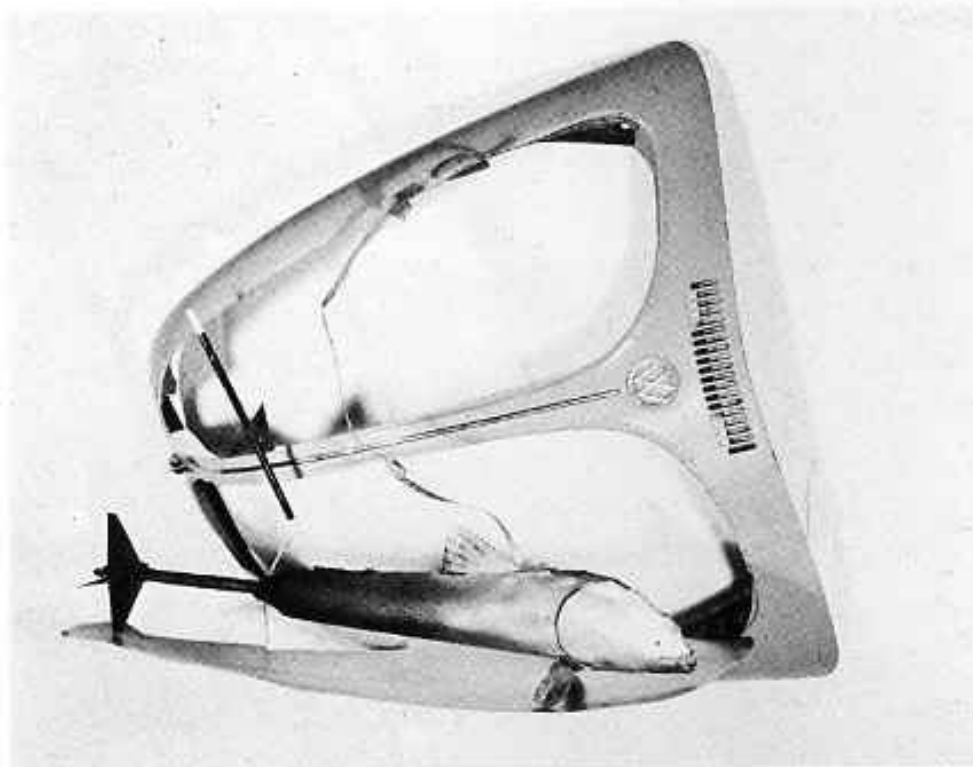
mente ma neppure si concede gratuitamente. Esige partecipazione.

Dunque bisogna liberarsi dall'angoscia dell'impotenza e trasformare la passività cancerosa della sofferenza nell'energia attiva del dolore...

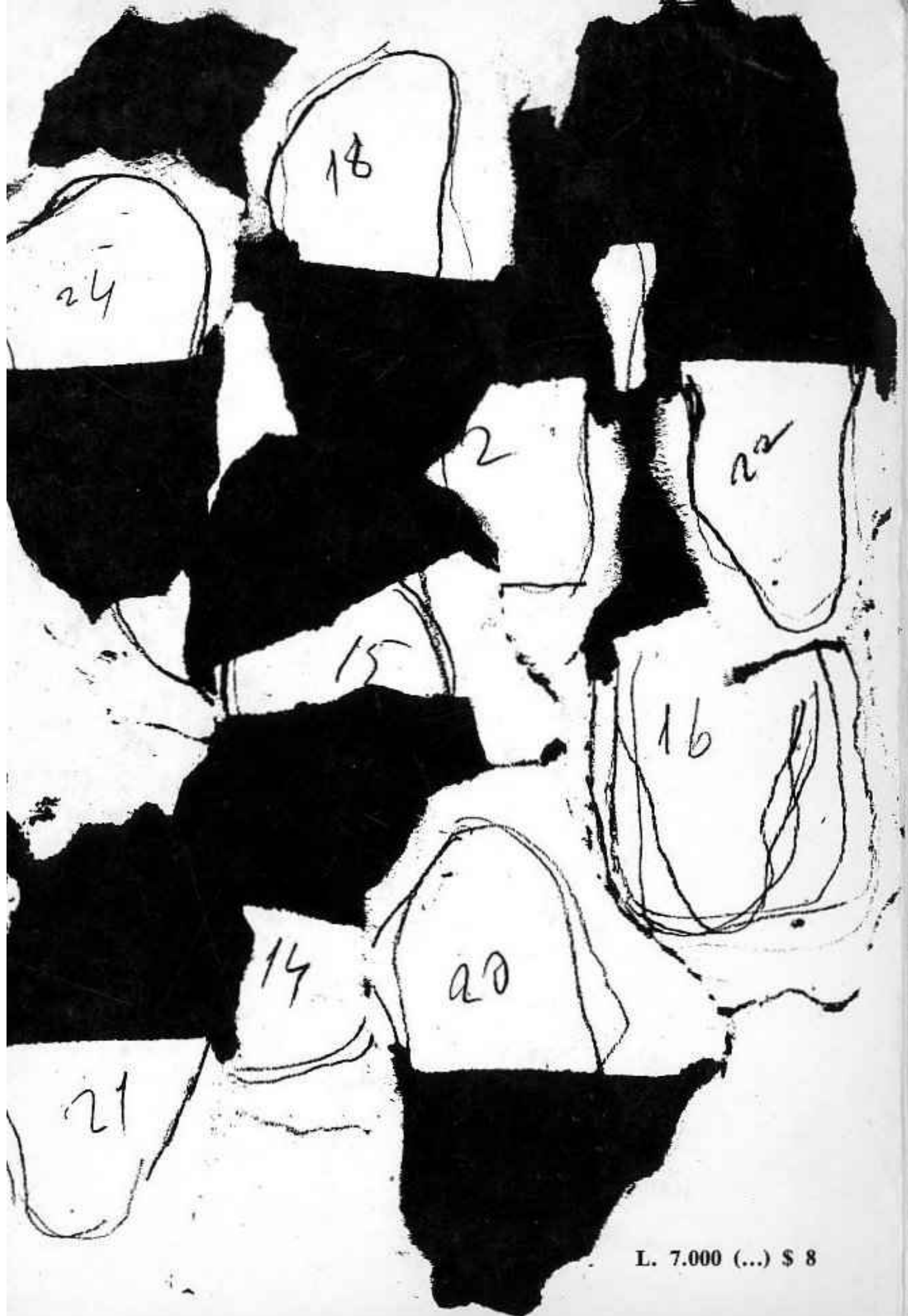
La speranza ha come presupposto un dolore, un tormento, un'inquietudine, una disperazione. Qual è dunque la sua meta, il suo possibile approdo, il castello o la tana?

Siamo inquieti? Se lo siamo, possiamo sperare di saperlo essere fino in fondo: imparando a convivere con la nostra inquietudine, imparando ad esserne degni.

Milano, Marzo 1985



Bill Woodrow



L. 7.000 (...) \$ 8