Nuova Meta parole e immagini, anno XI – numero 9 – 1997, Ritratto d'autore

BRUNO MUNARI ELOGIO DEL QUADRATO TRA PITTURA E SCULTURA di Claudio Cerritelli

Privilegiare alcune questioni di pittura e di scultura nell'arte creativa di Bruno Munari significa cogliere solo in parte la dimensione totale della sua attività, vuol dire ritagliare uno degli aspetti della sua metodologia di lavoro, ben sapendo che esso va inquadrato nella dialettica tra l'atto sperimentale e quello didattico, tra l'idea di fantasia e quella di creatività, tra proposta comunicativa e coinvolgimento del pubblico. Del resto, alle categorie tradizionali della pittura e della scultura Munari ha guardato fin dall'inizio in modo profondamente critico, basta rilegger il "Manifesto del macchinismo" (1938) per avvertire quale entusiasmo accompagna l'idea di abbandonare i "romantici pennelli, la polverosa tavolozza, la tela e il telaio" a favore di nuovi strumenti quali "fiamma ossidrica, reagenti chimici, cromature, ruggine, colorazioni anodiche, alterazioni termiche"; e ancora, "metalli, materie plastiche, gomme e resine sintetiche".

Consapevole del diverso campo teorico in cui si muovono l'esperienza dell'artista e quella del designer, l'uno soggettivamente proiettato alla costruzione di uno stile personale, l'altro attento alla progettazione estetica di oggetti funzionali, Munari ha via via sottolineato i caratteri della distinzione tra arte pura e arte applicata; ha in questo senso proposto il concetto dell'arte come mestiere, del "designer come artista della nostra epoca", operatore che risolve i problemi di comunicazione con il pubblico senza "preconcetti stilistici", con una infinita disponibilità a lavorare per i bisogni della società.

I problemi legati alla pittura e alla scultura (categorie che Munari non distingue, proprio "perché esistono pitture tridimensionali e sculture piatte") diventano strumenti di verifica di un'idea di comunicazione che funziona a tutto campo, riconoscendosi volta per volta all'interno di un progetto grafico, di un oggetto d'uso, di un manufatto estetico.

Fin dai primi anni Trenta Munari si interessa del dinamismo ambientale catturando in esso l'idea di una "macchina aerea", in mutevole rapporto con le energie circostanti, organismo plastico che, attraverso diversi modi di essere collocato, da terra o direttamente sospesi in aria, muta posizione, peso, ritmo, luce: vale a dire esprime una totalità cromatica e plastica.

L'interesse che documentiamo in queste pagine è quello che Munari nutre quasi ininterrottamente, nei confronti del quadrato applicato alle ricerche della pittura e della scultura, intesi come luoghi comunicanti dove questa forma diventa modulo spaziale per strutturare immagini o per inventare possibilità tridimensionali.

Per Munari si tratta di modificare il quadrato "in base a precise regole di scomposizione e ricomposizione, derivate dalla suddivisione logica delle sue stesse dimensioni, sia dello spazio interno al quadrato, sia riportando all'esterno alcune sue misure intere o frazionate con l'uso del compasso e della riga".

Carattere dominante del quadrato è quello costruttivo, vale a dire la capacità di suggerire innumerevoli processi di organizzazione della forma, attraverso la combinazione regolare e sistematica di quattro elementi.

"Alto e largo quanto un uomo con le braccia aperte, - scrive Munari in un testo del 1977 – il quadrato sta, nelle più antiche scritture e nelle incisioni rupestri dei primi uomini, a significare l'idea del recinto, di casa, di paese.

Enigmatico nella sua semplicità, nella monotona ripetizione di quattro lati uguali, di quattro angoli uguali, genera tutta una serie di interessanti figure: un gruppo di rettangoli armonici, la sezione aurea e la spirale logaritmica che si ritrova in natura nella crescita organica di molte forme di vita." Nelle cosiddette "sculture da viaggio" Munari realizza l'idea di un quadrato a tre dimensioni attraverso tagli sulle linee di quadrati minori, così che un cartoncino quadrato tagliato e modellato a tre dimensioni diventa una forma di tipo scultoreo che comunica all'osservatore il suo carattere geometrico.

L'idea di queste immagini che passano dallo stato bidimensionale a quello tridimensionale è affrontata da Munari con quell'ironia che gli consente di immaginare una scultura non necessariamente monumentale e neppure legata ai materiali consueti dell'esperienza plastica.

Si tratta piuttosto di piccole sculture pieghevoli che si possono mettere in valigia e usare durante le soste del viaggio, ambientandole a piacere.

In un breve spazio prende corpo il senso di una scultura che rovescia le categorie del peso e della consistenza materiale per esaltare, invece, il valore della leggerezza.

Anche quando Munari ha successivamente sviluppato queste forme in scala maggiore non è mai svanita la tensione plastica e il rigore formale del progetto iniziale, l'armonico evolversi tridimensionale della superficie quadrata attraverso la scelta elementare dei tagli e delle piegature, una scelta efficace nell'inventare lo spazio: decostruendolo.

Basate su un diverso principio, ma sempre riconducibili all'uso del quadrato sono le "forme concavo-convesse" che fin dal 1948 Munari espone come oggetti da appendere al soffitto, in modo che l'aria le faccia ruotare.

Inoltre, attraverso la proiezione di una luce puntiforme, esse possono continuamente mutare attraverso il gioco di ombre portate sulla parete o sul soffitto, con straordinari effetti ottici.

Partendo da un quadrato di rete metallica l'artista ne fissa alcuni punti sperimentando le forme nel momento stesso in cui nascono, ora determinate da misure armoniche ora semplicemente inventate nella loro libera articolazione. La rete viene curvata, modellata dalla mano fino a costituirsi in una forma plastica desiderata, trasparente, mutevole e leggera.

In questa ricerca di movimenti reali e virtuali Munari persegue la conoscenza delle forme mentre si trasformano sia nell'aspetto plastico sia in quello cromatico, attraverso l'esplorazione dei momenti di passaggio.

Sono i mezzi dinamici quelli che possono determinare in modo più efficace il superamento dei limiti statici della pittura e della scultura, in questo senso Munari realizza il "tetracono", un oggetto di arte programmata, "uno spazio cubico dove ruotano lentamente e a velocità leggermente diverse quattro coni che occupano tutto lo spazio visibile frontalmente".

L'artista ha seguito in ogni minimo particolare la costruzione di questo oggetto mutevole, le caratteristiche dei coni, le vibrazioni ottiche dei colori e dei movimenti nella loro combinazione temporale, soprattutto ha privilegiato il ruolo dello spettatore sollecitato a riflettere sulla "variabilità delle cose della natura considerate invece statiche dall'arte tradizionale".

L'aspetto fondamentale di un simile comportamento è lo sforzo di garantire una fruibilità collettiva a tensioni e contrasti diffusi, non escludendo mai l'individuale esperienza visiva.

Il tipo di comunicazione che Munari offre al lettore è un modello di conoscenza sempre all'altezza dello stato percettivo sollecitato, spontaneo e rigoroso come dovrebbe essere qualunque testo costruito per gli occhi, senza inganni che non siano percepibili per tempo.

Anche nel campo della pittura Munari interroga lo spazio della superficie con puntigliosa determinazione per superare i limiti del piano e portarsi oltre la staticità del fatto bidimensionale, questioni già affrontate in scultura, se ha ancora senso tenere separate queste specificità.

In queste esperienze si avverte la ricerca di una rigorosa purezza delle forme in movimento, una coscienza dell'atto comunicativo che permette all'osservatore di utilizzare molteplici varianti della medesima forma.

Una serie ideologica del colore, fatta di figure e di rapporti geometrici, offre ampi margini di verifica e di cambiamento all'apparente paradigma della forma, aperto a qualunque evento capace di rigenerare l'atto percettivo.

La pittura riceve continui nutrimenti da questa complessa angolazione di lavoro, le occasioni per verificare le diverse possibilità di variazione sono condizioni persistenti della ricerca, situazioni costruttive del progetto comunicativo e dell'atto percettivo.

Nei negativi-positivi (che già nel 1951 si potevano osservare alla galleria Bergamini di Milano) Munari affronta un momento decisivo della sua ansia dinamica, della sua concezione fortemente concentrata sulla mobilità delle strutture ottico-percettive.

Il quadrato vi recita ancora un ruolo determinante, è la condizione di funzionamento del meccanismo visivo basato sulla ambivalenza di lettura tra lo sfondo e il primo piano. Si tratta di dipinti geometrici a tinte piatte in cui i colori hanno lo scopo di accentuare o diminuire l'effetto avanti-indietro che non esaurisce mai davanti allo spettatore.

Grafica, pittura e scultura si fondono in un'unica metodologia di analisi e di immaginazione dello spazio dinamico, riconoscendosi volta per volta nelle diverse perturbazioni dell'ambiente circostante. Munari persegue l'equilibrio delle opposte tensioni, ama giocare con tutti gli elementi in campo mantenendo spontaneo il processo di combinazione dei diversi strumenti linguistici.

Nella serie delle curve di Peano si tratta di trascrivere in struttura percettiva un'idea geometrica, quella per l'appunto del grande matematico, il quale "per dimostrare visivamente che esistono linee curve senza tangenti ideò una linea curva simile al filo che forma una maglia, ma così fitta da riempire completamente tutta l'area di un quadrato.

Il risultato fu un quadrato nero. Nella delimitazione di confine tra le zone do colore della composizione è visibile la linea famosa".

È lo stesso Munari a chiarire i termini di questa versione estetica di un'ipotesi geometrica della matematica, precisando che sarà l'osservatore a immaginare il colore della superficie quadrata quando la curva, rimpicciolendosi e moltiplicandosi all'infinito, l'avrà riempita quasi tutta.

Il richiamo persistente alla virtualità tridimensionale della superficie conferma la bontà del metodo di Munari: costruire un'avventura dello sguardo a partire da una logica costruttiva implacabile che sa fondare nel contrasto cromatico la possibilità di uno spazio tridimensionale, concreta illusione percettiva basata su forme modulabili.

Il carattere programmatico della pittura è riscattato dagli eventi interni del colore, dalla possibilità di trasformare la tecnica della visione in un infinito processo di immagini; è qui che Munari rinnova sempre la necessità di articolare fantasia e creatività in un unico processo d'invenzione.

parole & immagini



RIVISTA DI CRITICA E TEORIA DELLE ARTI DIRETTA DA CLAUDIO CERRITELLI

NOVE

ANNO XI NUMERO 9 - MILLENOVECENTONOVANTASETTE - EDITORE MAFFESSOLI

PERIODICO TRIMESTRALE - Spedizione in abb. post. - Gr. IV/70 - Lire 15.000 - Via Pio Rajna, 1 - 50135 Firenze

CLAUDIO CERRITELLI

BRUNO MUNARI ELOGIO DEL QUADRATO TRA PITTURA E SCULTURA

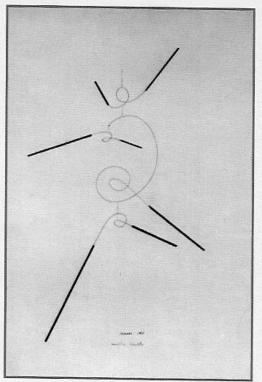
Privilegiare alcune questioni di pittura e di scultura nell'arte creativa di Bruno Munari significa cogliere solo in parte la dimensione totale della sua attività, vuol dire ritagliare uno degli aspetti della sua metodologia di

lavoro, ben sapendo che esso va inquadrato nella dialettica tra l'atto sperimentale e quello didattico, tra l'idea di fantasia e quella di creatività, tra proposta comunicativa e coinvolgimento del pubblico. Del resto. alle categorie tradizionali della pittura e della scultura Munari ha guardato fin dall'inizio in modo profondamente critico, basta rileggere il "Manifesto del macchinismo" (1938) per avvertire quale entusiasmo accompagna l'idea di abbandonare i "romantici pennelli, la polverosa tavolozza, la tela e il telaio" a favore di nuovi strumenti quali "fiamma ossidrica, reagenti chimici, cromature, ruggine, colorazioni anodiche, alterazioni ter-miche"; e ancora, "metalli, materie plastiche, gomme e resine sintetiche".

Consapevole del diverso campo teorico in cui si muovono l'esperienza dell'artista e quella del Macchina inutile, 1940, progetto su carta, cm. 46,5x31 designer, l'uno sogget-

tivamente proiettato alla costruzione di uno stile personale, l'altro attento alla progettazione estetica di oggetti funzionali, Munari ha via via sottolineato i caratteri della distinzione tra arte pura e arte applicata; ha in questo senso proposto il concetto dell'arte come mestiere, del "designer come artista della nostra epoca", operatore che risolve i problemi di comunicazione con il pubblico senza "preconcetti stilistici", con una infinita disponibilità a lavorare per i bisogni della società.

I problemi legati alla pittura e alla scultura (categorie che Munari non distingue, proprio "per-



ché esistono pitture tridimensionali e sculture piatte") diventano strumenti di verifica di un'idea di comunicazione che funziona a tutto campo, riconoscendosi volta per volta all'interno di un progetto grafico, di un oggetto d'uso, di un manufatto estetico. Fin dai primi anni Trenta Munari si interessa del dinamismo ambientale catturando in esso l'idea di una "macchina aerea", in mutevole rapporto con le energie circostanti, organismo plastico che, attraverso diversi modi di essere collocato, da terra o direttamente sospesi in aria, muta posizione, peso, ritmo, luce: vale a dire esprime una totalità cro-

matica e plastica. L'interesse che documentiamo in queste pagine è quello che Munari nutre, quasi ininterrottamente, nei confronti del quadrato applicato alle ricerche della pittura e della scultura, intesi come luoghi comunicanti dove questa forma diventa modulo spaziale per strutturare immagini bidimensionali o per inventare possibilità tridimensionali.

Per Munari si tratta di modificare il quadrato "in base a precise regole di scomposizione e ricomposizione, derivate dalla suddivisione logica delle sue stesse dimensioni, sia dello spazio interno al quadrato, sia riportando all'esterno alcune sue misure intere o frazionate con l'uso del compasso e della riga".

Carattere dominante del quadrato è quello costruttivo, vale a dire la capacità di suggerire in-numerevoli processi di organizzazione della forma, attraverso la com-

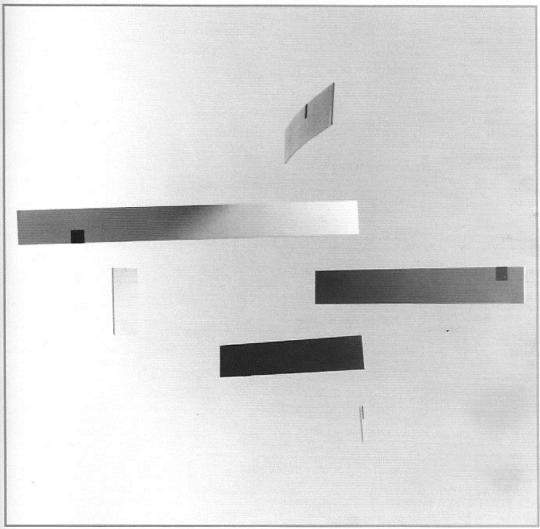
binazione regolare e sistematica di quattro elementi.

"Alto e largo quanto un uomo con le braccia aperte, - scrive Munari in un testo del 1977 - il quadrato sta, nelle più antiche scritture e nelle incisioni rupestri dei primi uomini, a significare l'idea del recinto, di casa, di

Enigmatico nella sua semplicità, nella monotona ripetizione di quattro lati uguali, di quattro angoli uguali, genera tutta una serie di interessanti figure: un gruppo di rettangoli armonici, la sezione aurea e la spirale logaritmica che si ritrova in natura nella crescita organica di molte

forme di vita." Nelle cosiddette "sculture da viaggio" Munari realizza l'idea di un quadrato a tre dimensioni attraverso tagli sulle linee di quadrati minori, così che un cartoncino quadrato tagliato e modellato a tre dimensioni di-

venta una forma di tipo scultoreo che comunica all'osservatore il suo carattere geometrico. L'idea di queste immagini che passano dallo stato bidimensionale a quello tridimensionale è affrontata da Munari con quel-



Maccina inutile, 1947/1986, acrilico su legno, cm. 88x176

l'ironia che gli consente di immaginare una scultura non necessariamente monumentale e neppure legata ai materiali consueti dell'esperienza plastica.

Si tratta piuttosto di piccole sculture pieghevoli che si possono mettere in valigia e usare durante le soste del viaggio, ambientandole a piacere.

In un breve spazio prende corpo il senso di una scultura che rovescia le categorie del peso e della consistenza materiale per esaltare, invece, il valore della leggerezza.

Anche quando Munari ha successivamente sviluppato queste forme in scala maggiore non è mai svanita la tensione plastica e il rigore formale del progetto iniziale, l'armonico evolversi tridimensionale della superficie quadrata attraverso la scelta elementare dei tagli e delle piegature, una scelta efficace nell'inventare lo spazio: decostruendolo.

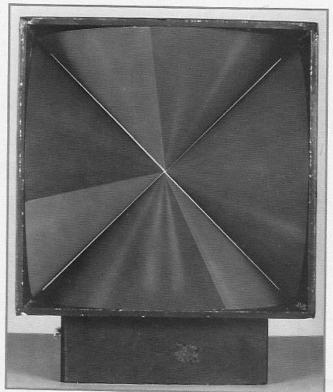
Basate su un diverso principio, ma sempre riconducibili all'uso del quadrato sono le "forme concavoconvesse" che fin dal 1948 Munari espone come oggetti da appendere al soffitto, in modo che l'aria le faccia ruotare.

Inoltre, attraverso la proiezione di una luce puntiforme, esse possono continuamente mutare attraverso il gioco di ombre portate sulla parete o sul soffitto, con straordinari effetti ottici.

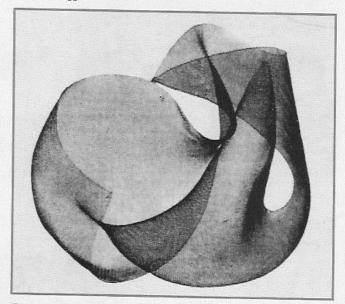
Partendo da un quadrato di rete metallica l'artista ne fissa alcuni punti sperimentando le forme nel momento stesso in cui nascono, ora determinate da misure armoniche ora semplicemente inventate nella loro libera articolazione. La rete viene curvata, modellata dalla mano fino a costituirsi in una forma plastica desiderata, trasparente, mutevole e leggera.

In questa ricerca di movimenti reali e virtuali Munari persegue la conoscenza delle forme mentre si trasformano sia nell'aspetto plastico sia in quello cromatico, attraverso l'esplorazione dei momenti di passaggio.

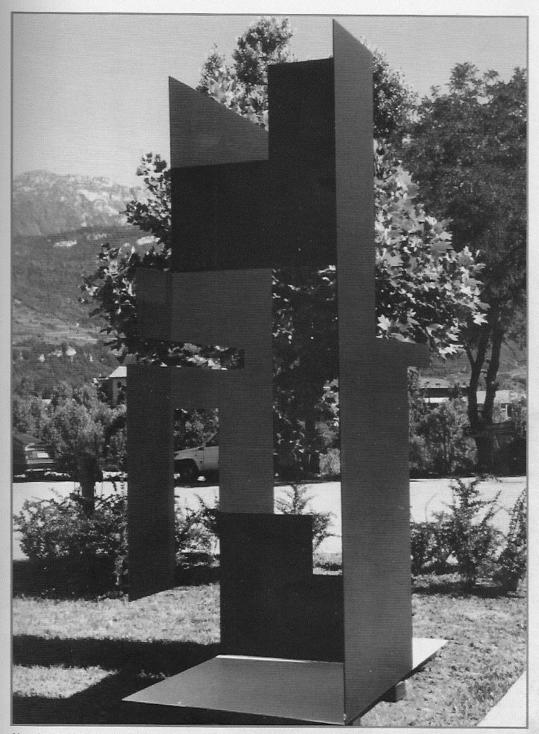
Sono i mezzi dinamici quelli che possono determinare in modo più efficace il superamento dei limiti statici della pittura e della scultura, in questo senso Munari realizza il "tetracono", un oggetto di arte



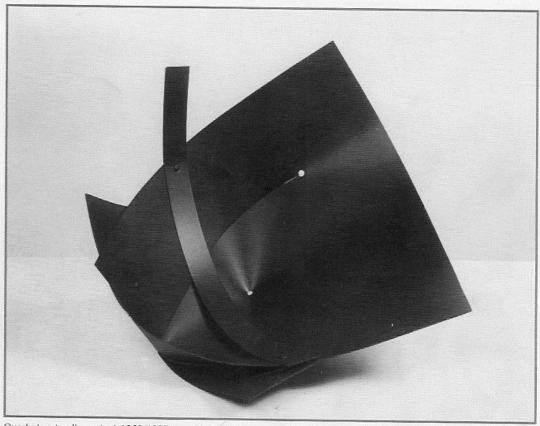
Tetracono, oggetto cinetico



Forma concavo-convessa



Negativo-positivo a tre dimensioni (ad una superficie quadrata), 1955/1990, h. cm. 300



Quadrato a tre dimensioni, 1960/1985, cm. 29x45x43

programmata, "uno spazio cubico dove ruotano lentamente e a velocità leggermente diverse quattro coni che occupano tutto lo spazio visibile frontalmente".

L'artista ha seguito in ogni minimo particolare la costruzione di questo oggetto mutevole, le caratteristiche dei coni, le vibrazioni ottiche dei colori e dei movimenti nella loro combinazione temporale, soprattutto ha privilegiato il ruolo dello spettatore sollecitato a riflettere sulla "variabilità delle cose della natura considerate invece statiche dall'arte tradizionale".

L'aspetto fondamentale di un simile comportamento è lo sforzo di garantire una fruibilità collettiva a tensioni e contrasti diffusi, non escludendo mai l'individuale esperienza visiva.

Il tipo di comunicazione che Munari offre al lettore è un modello di conoscenza sempre all'altezza dello stato percettivo sollecitato, spontaneo e rigoroso come dovrebbe essere qualunque testo costruito per gli occhi, senza inganni che non siano percepibili per tempo

per tempo. Anche nel campo della pittura Munari interroga lo spazio della superficie con puntigliosa determinazione per superare i limiti del piano e portarsi oltre la stati-

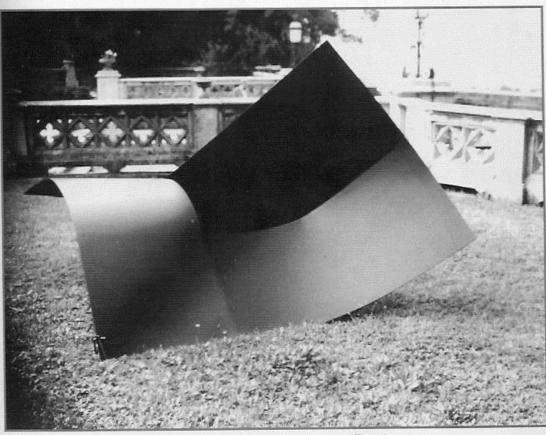
cità del fatto bidimensionale, questioni già affrontate in scultura, se ha ancora senso tenere separate queste specificità.

In queste esperienze si avverte la ricerca di una rigorosa purezza delle forme in movimento, una coscienza dell'atto comunicativo che permette all'osservatore di utilizzare molteplici varianti della medesima forma.

Una serena ideologia del colore, fatta di figure e di rapporti geometrici, offre ampi margini di verifica e di cambiamento all'apparente paradigma della forma, aperto a qualunque evento capace di rigenerare l'atto percettivo.

La pittura riceve continui nutrimenti da questa complessa angolazione di lavoro, le occasioni per verificare le diverse possibilità di variazione sono condizioni persistenti della ricerca, situazioni costitutive del progetto comunicativo e dell'atto percettivo. Nei negativi-positivi (che già nel 1951 si potevano osservare alla galleria Bergamini di Milano) Munari affronta un momento decisivo della sua ansia dinamica. della sua concezione fortemente concentrata sulla mobilità delle strutture ottico-percettive.

Il quadrato vi recita ancora un ruolo dominante, è la condizione di funzionamento del meccani-



Quadrati a tre dimensioni variazione prima, 1960/1985, h. cm. 185 (Miramare, Trieste)

smo visivo basato sulla ambivalenza di lettura tra lo sfondo e il primo piano. Si tratta di dipinti geometrici a tinte piatte in cui i colori hanno lo scopo di accentuare o diminuire l'effetto avantiindietro che non si esaurisce mai davanti allo spettatore.

Grafica, pittura e scultura si fondono in un'unica metodologia di analisi e di immaginazione dello spazio dinamico, riconoscendosi volta per volta nelle diverse perturbazioni dell'ambiente circostante. Munari persegue l'equilibrio delle opposte tensioni, ama giocare con tutti gli elementi in campo mantenendo spontaneo il processo di combinazione dei diversi strumenti linguistici.

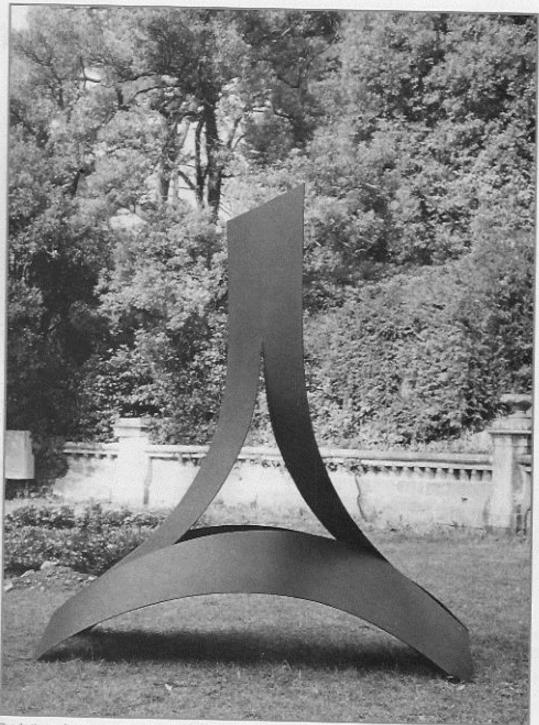
Nella serie delle curve di Peano si tratta di trascrivere in struttura percettiva un'idea geometrica, quella per l'appunto del grande matematico, il quale "per dimostrare visivamente che esistono linee curve senza tangenti ideò una linea curva simile al filo che forma una maglia, ma così fitta da riempire completamente tutta l'area di un quadrato.

Il risultato fu un quadrato nero. Nella delimitazione di confine tra le zone di colore della composizione è visibile la linea famosa". È lo stesso Munari a chiarire i termini di questa versione estetica di un'ipotesi geometrica della matematica, precisando che sarà l'osservatore a immaginare il colore della superficie quadrata quando la curva, rimpicciolendosi e moltiplicandosi all'infinito, l'avrà riempita quasi tutta.

Il richiamo persistente alla virtualità tridimensionale della superficie conferma la bontà del metodo di Munari: costruire un'avventura dello sguardo a

partire da una logica costruttiva implacabile che sa fondare nel contrasto cromatico la possibilità di uno spazio tridimensionale, concreta illusione percettiva basata su forme modulabili.

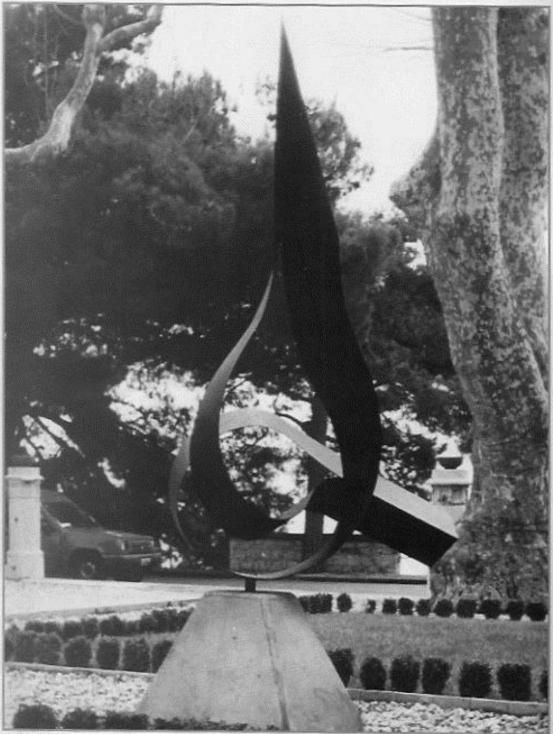
Il carattere programmatico della pittura è riscattato dagli eventi interni del colore, dalla possibilità di trasformare la tecnica della visione in un infinito processo di immagini; è qui che Munari rinnova sempre la necessità di articolare fantasia e creatività in un unico processo d'invenzione.



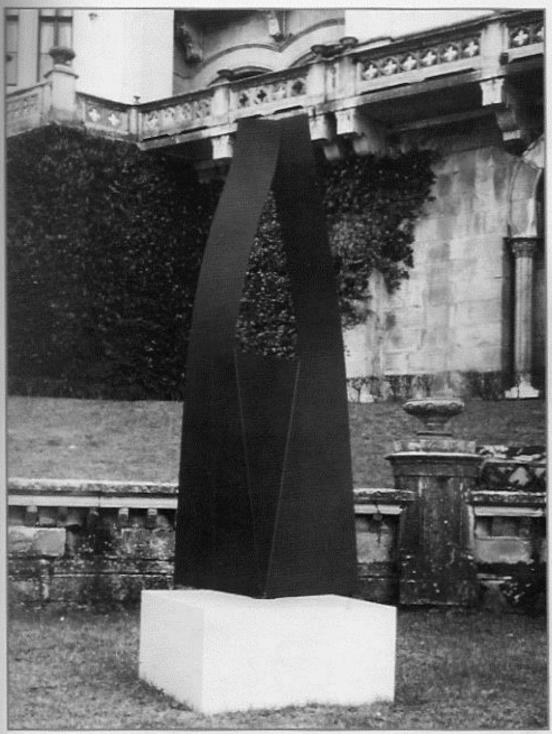
Quadrati a tre dimensioni paristrione seconda, 1960/1985, h. cm. 240 (Miramare, Trieste)



Quadrato a tre dimensioni cariazione terza (quadrati rotanti), 1960/1986, h. cm. 300 (Miramare, Trieste)



Sallo mortale, 1990, h. cm. 250 (Minamare, Trieste)



Quadrato a tre dimensioni, h. cm. 300



Punto cardinale, 1950/1995, h. cm. 480 (Rotonda di c.so Europa, Cantú - courtesy Ass. Amici dei Musei)

BRUNO MUNARI

A PROPOSITO DEL RAPPORTO TRA ARTE E SCIENZA

Rileggiamo un dialogo che Claudio Cerritelli ha tenuto con Bruno Munart nel 1992, in occasione dell'assegnazione del Premio di ca Guglielmo Marconi.

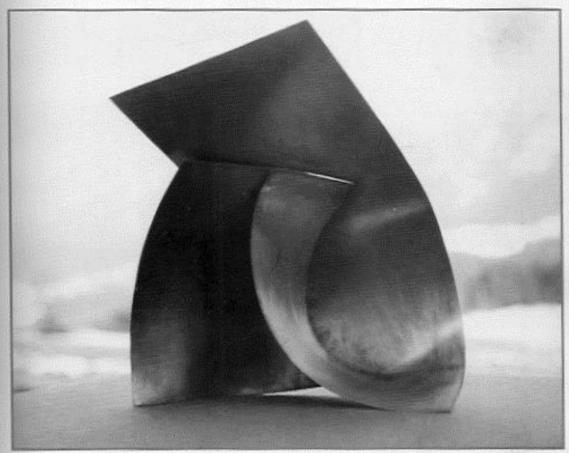
Claudio Cerritelli: Vorrei raccoal rapporto arte e scienza.

Come può porsi oggi questa rechiarando la loro autonomía hanno sempre chiesto di essere

soprattutto la domanda che le strumento è la tecnologia. La rivolgo è: in quali modi durante la sua complessa attività creativa e teorica ha rinnovato le pospiltura, scultura ed arte elettroni- sibilità di questo nesso, arte e scienza, così importante per la cultura visiva contemporanea? Bruno Munari: penso che si pogliere alcune riflessioni intorno trebbe considerare il rapporto tra arte e tecnologia più che quello tra arte e scienza perché sia lazione tra discipline che pur di- l'arte che la scienza hanno un modo di cercare di conoscere la realtà che è di tipo intuitivo.

scienza cerca di capire la realtà attraverso la tecnologia per cui con strumenti appositi può capire certi fenomeni.

L'arte invece cerca di conoscere un altro tipo di realtà che non è la realtà pratica, della materia e delle strutture, ma è un'altra realtà che è più basata sui recettori sensoriali attraverso i quali si può cercare di capire degli altri aspetti della natura che non sono quelli rigorosamente scienlette in stretta correlazione? Ma Quello che viene usato come tifici. Mi pare che il metodo sia



Quadrato a tre dimensioni, h. cm. 50

uguale, cambiano gli strumenti e cambia il modo di fare questa indagine sui fenomeni naturali e sul come comunicarli. In questo senso l'arte ha strumenti di comunicazione che sono rappresentati dalle varie tecniche (pittura scultura arte cinetica e programmata ecc.) mentre la scienza comunica attraverso modelli e strutture logiche che devono essere ripetibili. Quindi credo che questo possa essere un rapporto tra arte e scienza, un rapporto di identità percettiva e intuitiva che prende corpo in forme diverse.

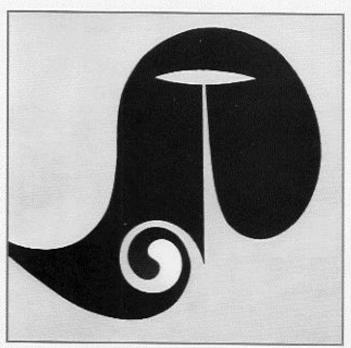
Lei ha insistito nelle sue ricerche sulla funzione produttiva della fantasia, qualità che di solito si attribuisce alla funzione artistica più che a quella scientifica. Non le sembra invece che questo modo di indagare altraverso l'ipotesi fantastica sia presente anche nelle ricerche di tipo scientifico?

Si, ma quello che fa scattare la scintilla credo che sia in molti aspetti la casualità perché quando la casualità incontra la cultura aflora possono nascere cose nuove sia nella scienza che nell'arte. Per esempio: di tante mele cadute sulla testa delle persone, soltanto la mela caduta sulla testa di Newton ha incontrato un tipo di cultura che ha fatto nascere una domanda precisa, (perché le mele cadono verso il basso e non di lato) e quindi s'è scoperta la legge di gravità.

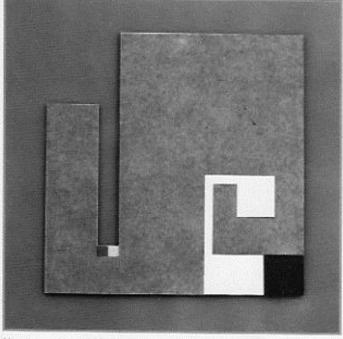
Il caso è dunque una condizione per molti aspetti indispensabile perché è fuori dalla logica.

Con la logica, e quindi con la tecnologia, si può provare qualche cosa e già si pensa che ci sia, mentre con l'intuizione, con la fantasia e con la creatività, grazie anche a questa casualità che gli orientali chiamano zen, c'è un contatto con la realtà diverso che permette di scoprire altre qualità che non portano ad un risultato pratico ma conoscitivo.

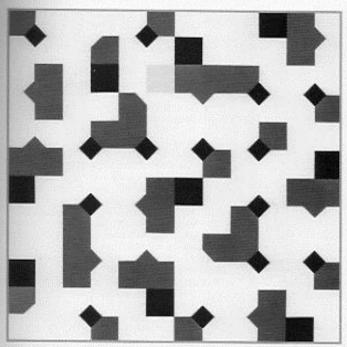
Il rapporto dell'arie con la tecnologia è comunque un terreno ad alto rischio, come può essere affrontato per non risultare riduttivo e per non svilirsi in un semplice esercizio di trascrizione, di citazione, di riporto?



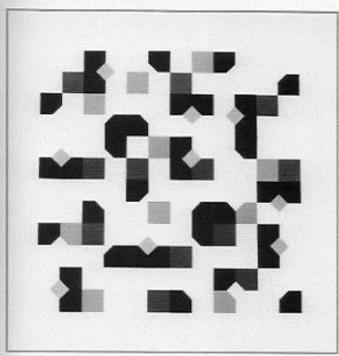
Negativo-positivo, 1950, olio su tavola, cm. 40x40



Negativo positivo, 1950, collage su fondo acrilico, cm. 30x30



Colori nelle curve di Peano, 1990, acrilico su tela, cm. 80x80



Colori nelle cume di Peano, 1992, acrilico su tela, cm. 80x80

Se si parte sempre da una sperimentazione non finalizzata il rapporto con la tecnologia può portare ad una infinità di risultati, dei quali ce ne sono molti magari da buttar via ma alcuni sono indub-

biamente importanti. Sc. per esempio, la te

Sc, per esempio, la tecnologia produce un nuovo strumento, che può essere un computer che è stato progettato per scopi precisi, l'artista o lo scienziato, l'indagatore insomma, può domandarsi: può lo strumento tecnologico fare anche

qualcosa d'altro?

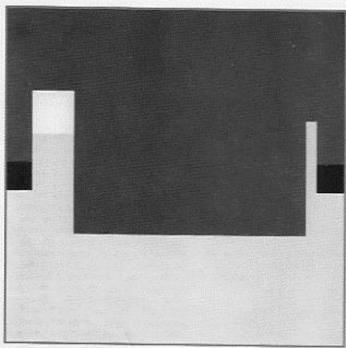
Rispetto ad una macchina fotocopiatrice io ho provato in alcune prove di qualche tempo fa a muovere un originale sul piano di vetro e ho visto che la fotocopiatrice 'leggeva' il movimento e lo riproduceva. Allora mi sono detto: con questo strumento posso riprodurre anche degli originali che nascono appoggiando sopra il vetro della fotocopiatrice dei disegni di base, cioè dei 'patterns', per esempio una serie di righe parallele che non sono ancora un disegno ma una 'texture'. Muovendo quest'immagine di base io creo forme originali di vario tipo.

Essi sono originali perché non sono più riproducibili neanche dalla stessa fotocopiatrice, infatti essi sono il frutto di un movimento irripetibile, fatto di sfurnature e di

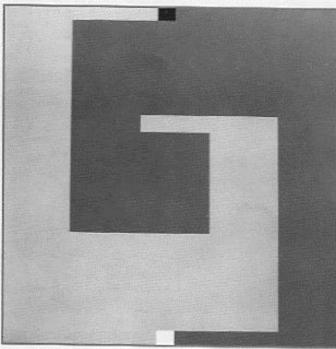
passaggi non ripetibili.

Questo dimostra che con strumenti tecnologici di un certo tipo si possono creare immagini non ripetibili, si riescono ad avere comportamenti estremamente liberi, persino trasgressivi nei confronti del mezzo usato. Paradossalmente la macchina fotocopiatrice, deputata a 'riprodurre un originale', permette invece di 'produrre un originale' attraverso l'intervento manuale dell'artista. Viene reintrodotta la cosiddetta 'aura' a partire da una strumentazione pensata con scopi utilitaristici e del tutto diversi.

L'importante non è infatti lo strumento in se stesso ma chi lo adopera e con quali intenzionalità. Inoltre non bisogna forzare le tecniche ma è necessario capire i limiti e le possibilità di un determinato strumento, e di operare all'interno di quell'ambito.



Negativo positivo, 1994, acrilico su tela, cm. 60x60



Negativo-positivo, 1991, acrilico su tela, cm. 80x80

Un'esperienza interessante è stata per noi quella di Artefax, un libromostra che ha raccolto immagini trasmesse via fax dagli artisti, secondo le più diverse motivazioni e modalità.

Si tratta di un uso libero e spregiudicato di uno strumento di comunicazione che nelle mani degli artisti può assumere una diversa finalità e che, comunque, si sottrae alla pura funzionalità del mezzo originario. Con il fax si possono modificare Immagini, azzerare la loro qualità d'esecuzione, effettuare combinazioni che solo il destinatario può ricostruire, perfino rallentare la trasmissione del foglio deformando immagini e misura del formato. Si può glocare a soppertire le regole del mezzo e quelle del messaggio, in ogni caso chi riceve un fax riceve in qualche modo un originale, con data, ora, mittente e una qualità della trasmissione che non è ripetibile, essa appartiene ad un'altro tempo di trasmissione.

L'importante è che avvenga una modificazione dell'immagine, io posso mandare un disegno incompiuto ad una persona che sta in Brasile ma è necessario che ci sia una risposta, un completamento, una mutazione.

Non c'è pericolo, in tanto entusiasmo per la tecnologia, che l'artista paril il suo linguaggio perdendo di vista il proprio, non si corre il rischio che la tecnologia prenda il sopravvento?

Se l'artista è debole qualunque cosa può avere il sopravvento, mi sembra che il problema sia quello di sfruttare le possibilità che la tecnologia offre.

È un problema d'uso. Soprattutto oggi, l'artista non deve partire da un'idea fissa ma da un campo di possibilità molteplici.

Tornando ad un possibile rapporto tra arte e scienza non le sembra che la ricerca dell'invisibile che la ricerca artistica contemporanea ha perseguito nel nostro secolo si ponga in sintonia con analoghe tensioni nutrite da parte delle ricerche scientifiche?

Non può essere questo il terreno forse più affascinante per collegare due modi di conoscenza autonoml eppure convergenti verso una medesima ansia, quella di scoprire ciò che non c'è, quella di vedere ciò che non si vede, quella di conoscere ciò che non si sa o non si può sapere?

Ci sono molti scienziati che ho conosciuto che pensano di far diventare arte quello che vedono al microscopio ma questo è sbadiato.

La trasformazione che si deve dare perché un'immagine scientifica diventi arte passa attraverso l'opera d'arte.

Che poi nelle nuove tecnologie si scoprano delle forme che magari gli artisti inventano per conto loro non significa che c'è un rapporto diretto con esse.

Parliamo ora della mostra omaggio che il Premio Marconi oggi le dedica puntando sulla sua produzione grafica, in che modo questa serle di immagini scelte tra le più significative dagli anni settanta ad oggi testimoniano il suo impegno artisti-

Gran parte della mia attività artistica è passata anche attraverso
l'opera grafica, alla quale mi
sono dedicato soprattutto per
esprimere un'assenza di gestualità, un tipo di colorazione a
rullo, campiture piatte che mi
consentono un tipo di risultato
che la tecnica della serigrafia,
per esempio, esprime in modo
speculico. Quindi se il problema
è quello di non far vedere il segno, il gesto, la pennellata, alora questo tipo di arte visiva

può benissimo essere espressa attraverso la serigrafia.

Certo, l'opera grafica esprime queste scelte visive ma consente anche di valutare altri rapporti, anche di tipo teorico, per esempio nell'ideazione di alcune serie grafiche viene dichiarato un rapporto con la matematica che non è indifferente per la questione arte-scienza.

Si, qui si potrebbe individuare la fusione del rapporto scienza e arte perché io ho utilizzato una strutura della curva di Peano, o meglio un momento di quella struttura

La struttura della curva di Peano è una forma in divenire che riempie uno spazio quadrato.

Queste strutture creano una suddivisione dello spazio in parti diverse ma sempre coerenti tra di loro, allora io ho voluto provare ad inserire in questa struttura rigorosissima, matematica, un fatto emotivo basato invece sulla sensibilità del colore.

Mi sono domandato: che cosa succede se inserisco un fatto di sensibilità cromatica dentro un problema strettamente logico.

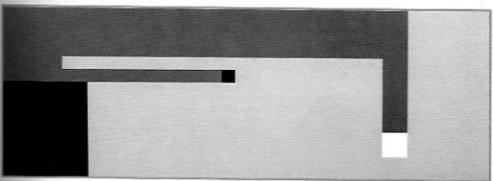
La verifica è che il colore trova una sua struttura anche se ha un'origine emotiva perché Peano può spiegare con la logica la sua struttura mentre io non posso spiegare a parole quella che è la sensibilità.

Quindi si tratta di un rapporto tra sensibilità, intuizione e logica che crea quasi un ritorno alla natura, si potrebbe dire, perché crea un prodotto che ha tutte queste componenti.

Nelle ricerche di segno astratto è stato individuato un rapporto tra pittura e musica, come vede questa possibilità di relazione, non le sembra sostanzialmente improponibile, se non per via analogica?

A mio modo di vedere è un rapporto un po' falso perché la musica ha una dimensione temporale, la pittura no. La musica io l'ascolto nota per nota, la pittura la vedo nell'insieme, la percepisco di colpo pur potendola anche percorrere, ma allora posso percorrere tutto. In base a questa differenza strutturale è sbagliato cercare di tradurre la musica in pittura. Il tempo semmai lo si trova nelle esperienze dell'arte programmata e cinetica, sono tuttavia sempre posizioni soggettive, non c'è una logica scientifica. In pittura io posso attribuire un valore al colore (Kandinskj diceva per esempio che la tromba è gialla e il clarino è azzurro) ma sono tutti valori soggettivi, che sono importantissimi perché sono l'immagine della personalità.

SI ringraziano Giancarlo Baccoli, Paolo Minoli e Gianni Morghen per la concessione del materiale folografico



Vigativo-positivo, 1995, acrilico su tela, cm. 50x150