

Gianluca Ranzi: *Alfabeta2*, n. 13, A. 2, Ottobre 2011

L'ESTETICA DELL'EVENTO

A partire dai Monocromi della fine degli anni Cinquanta hai portato avanti una ricerca che ha progressivamente espunto dall'opera il vissuto interiore e la carica emotiva dell'artista. Se storicamente questo avveniva anche come reazione allo psichismo esistenziale dell'Informale, una stagione artistica che in quel momento volgeva al termine, dal punto di vista della logica interna del tuo lavoro che cosa ha significato per te questo aspetto?

Non è vero che l'astinenza espressiva dell'artista nacque alla fine degli anni Cinquanta come reazione all'Informale. L'idea che l'arte oscilli come fanno le mode secondo cui ad esempio dopo i colori freddi dovrebbero andare di moda quelli caldi solo perché cambiano i gusti del pubblico, è del tutto sballata. Un'idea del genere presuppone che i valori umani siano prestabiliti, eterni e immutabili, che non subiscano alcuna evoluzione, ma che si mescolino in vario modo fra loro in eterno. L'arte non è una merce di consumo e non cambia alle variazioni del gusto, cambia per motivi evolutivi molto più profondi. I nuovi movimenti artistici sono portatori di nuovi valori umani, di nuovi ideali e di nuove civiltà storiche. L'astinenza espressiva dell'artista, nell'avanguardia del Novecento, era ben evidenziata già nella teoria futurista che aveva idealizzato l'artista "ingegnere" dopo aver "ucciso il chiaro di luna", scartato l'ipocrisia buonista dei poeti crepuscolari e condannato il "passatismo". L'astinenza espressiva dell'artista segna l'avvento della civiltà industriale, tecnologica e globale, che evolve con i brevetti invece che con le trovate magiche, che usa la scienza al posto dell'ispirazione arbitraria. Ma la ricerca internazionale, in una prima fase durata una cinquantina d'anni, fino agli anni Sessanta, tralasciando le troppo radicali premesse futuriste, preferì approfondire le teorie pseudospontaneiste fondate sul Surrealismo, o quelle ancor più ingenuie fondate sullo pseudoinfantilismo dadaista. Solo dopo che queste teorie furono portate all'estremo, fino all'Informale, esemplare l'esperienza di Pollock, quando l'artista si era ormai definitivamente allontanato dallo scienziato avvicinandosi alla scimmia e regredendo nella scala evolutiva, solo allora finalmente fu chiaro che lo spontaneismo, l'infantilismo, l'arbitrio psichedelico e quello psicopatologico erano strade impraticabili nella ricerca dell'artista occidentale d'avanguardia. Quando facevo i Monocromi, alla fine degli anni Cinquanta, agivo come uno scienziato: volevo fare un quadro che fosse completamente artificiale, senza alcuno di quei valori che all'epoca erano considerati "artistici". Volevo eliminare per sempre la confusione del mago emozionato e inconsapevole, ripartendo dall'ingegnere futurista. Così, senza neanche conoscere gli artisti americani, poi mi sono ritrovato dentro la Pop Art.

Fin dai Monocromi il tuo atteggiamento verso l'arte e la tua prassi di ricerca sono stati vicini a un metodo scientifico. Hai sostituito l'ispirazione artistica con una forma di estetica anespressiva e neutrale che investe più sul metodo esecutivo che sul risultato formale, anche se mi pare che negli ultimi cicli anche quest'ultimo rivesta parecchia importanza. In ogni modo, questo stimolo derivante dalla tua astinenza espressiva che reazioni aveva sul pubblico in quelle prime prove (e penso anche ai Gesti Tipici)? Avevi già notato in quegli anni che l'opera agiva come un evento? Come si realizzava questo nel contatto col pubblico?

Devo precisare che il metodo esecutivo è descritto in anticipo, come nell'ingegneria industriale, ma non elimina affatto l'invenzione artistica, che si sposta al momento della creazione del progetto. La creatività artistica non va più cercata nell'operaio, ma nell'ingegnere. Il progetto è finalizzato al risultato finale, che può essere apparentemente un risultato formale, ma è in realtà un utensile creato per stimolare l'attività onirica del pubblico, essendo appunto uno stimolo psicologico. Il contatto con il pubblico poi crea l'evento, che è l'esperienza onirica, o evocativa, o fantastica indotta nel

pubblico. Gli estetologi prima la chiamavano "piacere estetico", io la chiamo "evento". La differenza sta nel fatto che il piacere estetico era uniforme per tutti gli osservatori e descritto dal lavoro del critico d'arte, per cui tutti gli spettatori dovevano provare lo stesso piacere estetico intrinseco alla stessa opera d'arte. Come il sapore del pecorino è intrinseco al pecorino. L'evento, al contrario, essendo scaturito da uno stimolo di attività oniroidi individuali, provoca uno spettro evocativo diverso da persona a persona e diverso anche nella stessa persona se questa viene esposta allo stesso stimolo in tempi diversi. La potenza estetica dell'evento si misura proprio dalla diversità imprevedibile delle risposte evocate in un campione di persone. L'evento si apre all'ignoto, è instabile, mentre il piacere estetico è uniforme e ripetitivo. Originariamente la differenza fondamentale era sul ruolo del pubblico. Per me il pubblico non doveva essere un contenitore da riempire di emozioni o di valori morali, che io credevo di possedere e di dover trasmettere. Il mio atteggiamento non era affatto didattico, né mi sentivo di avere dei contenuti morali o politici da trasmettere. Io volevo avere una relazione con il pubblico attraverso l'opera-stimolo in modo che potessimo crescere insieme. Volevo che il pubblico, attraverso le risposte ai miei stimoli, mi mostrasse delle possibilità, delle interpretazioni, delle ipotesi di mondi, che prima non erano consapevoli per nessuno. L'opera d'arte doveva essere un evento in quanto doveva cambiare la consapevolezza mia e del pubblico, aprendo nuovi mondi, in modo che dopo l'evento nulla potesse tornare come prima. All'epoca dei Monocromi e dei Gesti Tipici il pubblico era abituato a giudicare il gusto estetico dell'opera d'arte e a "comprenderne i significati" più o meno reconditi, che l'artista, più o meno consapevolmente, trasmetteva. La pittura aveva dei canoni artigianali che dovevano essere apprezzati da un pubblico colto e giudicante. Nel mio caso i ruoli si invertivano, ero io che imparavo dal pubblico, ed erano gli spettatori che mi trasmettevano i contenuti, involontariamente. Comunque l'arte non doveva più essere cercata nell'artigianalità dell'opera, ma nel modo in cui trasformava gli stati d'animo e provocava reazioni imprevedute e sempre diverse.

In che cosa il tuo metodo era ed è scientifico? Esiste qualche ragione o qualche confine per cui non potrebbe esserlo mai del tutto?

Il metodo scientifico crea ipotesi che si dimostrano essere vere o false in base ad esperimenti. Le mie ipotesi estetiche non sono mai definitive perché presuppongono l'evoluzione del mondo, quindi sono dinamiche, aperte a verità sempre nuove, a funzioni e scopi sempre nuovi, quindi a valori sempre nuovi. I miei metodi esplorano ipotesi sempre diverse. Al contrario l'arte passatista, o accademica, o anacronistica, che non è scientifica, ma solo artigianale, trasmette sempre gli stessi contenuti, come nelle feste folcloristiche. Oggi poi siamo all'assurdo di un'arte ridotta a trovatine quasi da caserma o da osteria, quindi stagnante come quella accademica e folcloristica, ma confusa negli scopi, nei contenuti e nei metodi. Questa confusione viene aggiunta al folclorismo in nome di una presunta creatività artistica. Il conformismo "postmoderno" scambia questa confusione per libertà. Gli artisti si professano "liberi" solo perché non usano e non vogliono usare la scienza, rifiutano la tecnologia e la modernità, rifiutano il futuro per arroccarsi sui valori tipici della famiglia contadina e per questo si sentono automaticamente "geniali", "creativi", ma sono solo confusi.

Tu dici che l'evento è una caduta di valori creduti erroneamente eterni e l'affermazione di nuovi e inaspettati. Spostandoci dal piano personale del tuo lavoro al clima diffuso degli anni Sessanta, quali erano allora i valori impreveduti che emersero? E oggi invece, qual è lo *Zeitgeist* con cui l'arte, la tua prima di tutto, fa i conti?

Negli anni Sessanta emersero i valori della scienza, della tecnologia, dell'industria, derivati dalla teoria futurista, che occuparono i territori magici abbandonati dalle teorie surrealiste e dadaiste. Per i valori futuristi negli Stati Uniti c'era un terreno più fertile che in altre parti del mondo. Purtroppo però anche gli Stati Uniti dopo gli anni Sessanta abbandonarono la funzione di ricerca evolutiva

nell'arte. Oggi il punto di flesso della ricerca artistica è il concetto di profondità umana, ovvero la ricerca di un cambiamento irreversibile dell'uomo. Gli artisti di oggi invece ancora si fingono geniali con trovatine, viaggiano per il mondo come i commercianti, a volte diventano ricchi, ma poi tornano al paesello.

In che modo i Gesti Tipici del 61-63 e poi gli Uomini Politici Colorati del 63-64 furono e (soprattutto) non furono Pop?

Una volta liquidata l'"aura" magica dell'artigiano, tutta l'arte che partiva dalla matrice futurista scoprì il mondo globalizzato, industrializzato e quindi creò il mondo Pop. Tale è la cultura globalizzata di oggi. In questo senso i miei Gesti Tipici erano anch'essi Pop Art. D'altro canto invece negli Stati Uniti l'arte si è subito materializzata, ha interpretato l'industrializzazione solo come mercato, ha scollato l'industria artistica da ogni ricerca di scopi ideali, riducendola esclusivamente a merce. L'arte Pop americana ha abbandonato la grande funzione storica di creazione di valori ideali e quindi si è sottratta agli scopi fondamentali dell'arte di tutti i tempi, che erano quelli di ricercare e di creare nuovi e superiori ideali umani. In questo senso il fatto che i Gesti Tipici avessero uno scopo più importante di quello puramente consumistico e che utilizzassero i miti umani - evidenziando come l'influenzamento psicologico dell'autorità politica poteva essere un prodotto di consumo per le masse - spostava l'attenzione del pubblico verso problematiche ben più complesse e non tradiva gli scopi ideali della grande arte di tutti i tempi.

Il tuo lavoro ha sempre rifuggito ogni tentazione anacronistica per volgersi invece al flusso della storia, restando aperto ai margini di imprevedibilità e di incontrollabilità dovuti anche alla spontaneità della interazione col pubblico, che da spettatore del lavoro hai fatto diventare attore. Sei d'accordo sul fatto che questo avvenga già *in nuce* nei Gesti Tipici ma esploda solo successivamente nei Supercomponibili del 66-68? Se sì, mi spieghi come e con quali premesse?

In presenza dei Gesti Tipici il pubblico si sentiva osservato e minacciato psicologicamente, tutto l'ambiente ne veniva alterato, l'individuo veniva sovrastato perciò doveva reagire. Nei Supercomponibili del 1966-68 lo spettatore era direttamente invitato a trovare soluzioni di problemi estetici, a volte indecidibili o irriducibili. All'epoca degli Happenings c'era una grande fiducia nel pubblico, nelle masse. I Supercomponibili potevano avere il fascino enigmatico dell'oggetto tecnologicamente perfetto, ma muto e indecifrabile come i Monocromi. C'erano problematiche di tipo matematico, combinatorio, simmetrico, che però spesso rimanevano incomprese. L'esperienza dell'interazione fisica del pubblico nei Supercomponibili mi deluse profondamente, perché l'atteggiamento era spesso aggressivo, o solo ludico. Pochi decifravano il problema estetico-matematico. L'ultima opera che sfidava il pubblico ad intervenire fisicamente furono i Veleni, ma poiché l'atto era irrealizzabile, l'interazione avveniva solo psicologicamente.

In questo caso (nei Supercomponibili) convivono due aspetti che mi pare si pongano su due direttrici opposte: da una parte l'assegnazione di un compito da risolvere (e quindi la previsione di una possibile soluzione), dall'altra l'impossibilità di una soluzione univoca. Sei d'accordo?

Certo. Si trattava di enigmi, come i numeri primi. L'aspetto estraniante dovuto alla perfezione formale e logica evocava un effetto quasi metafisico.

Questo non avviene invece nella Sfera con Sirena del 1968, che invece prevede una sola soluzione (posizione) possibile per far cessare le sirene. In quell'opera con che cosa ti misuravi?

Anche la Sfera incuteva un senso di pericolo, di perfezione metafisica, di enigma. Ma il fatto che lo spettatore mai si sarebbe aspettato una fortissima sirena di allarme qualora si fosse azzardato a dare una spintarella alla Sfera, poteva creare una situazione d'emergenza che faceva regredire l'ambiente umano a comportamenti del tutto imprevedibili. Questi comportamenti imprevedibili creavano un'esperienza estetica nuova che ho chiamato evento. L'esistenza di una soluzione, che potrebbe essere il silenzio della sfera, e quindi la possibilità che lo spettatore riacquistasse il dominio dell'ambiente ridiventato ormai prevedibile, mi fece scoprire il concetto di "decadimento" e di "saturazione" dell'evento.

La pittura stocastica, dagli anni Ottanta in avanti, se da una parte continua le tue ricerche sui metodi automatici e sulla astinenza espressiva delle forme minimali, dall'altra mi pare che allenti l'interesse, pur senza mai eliminarlo, per l'interattività del pubblico. Se sei d'accordo mi spieghi come mai?

Ero stato deluso dalla falsa interazione del pubblico verso i Supercomponibili e la Sfera, mi sembrava che il pubblico reagisse in modo troppo primitivo, distruttivo e superficiale, comunque senza alcuna consapevolezza profonda, perciò abbandonai l'interazione fisica, approfondendo invece l'interazione psicologica.

Sergio, il pubblico d'oggi, anestetizzato dai media e dalla mondanità dell'arte (un aspetto che hai da sempre demistificato), come può essere ridestato? C'è anche questo obiettivo nel tuo lavoro d'oggi o non è una preoccupazione che senti?

Oggi il mio problema essenziale è la profondità dell'interazione. Vorrei che il pubblico spendesse ore, giorni, anni davanti alla Pittura Stocastica, come faccio io, perdendomi in mondi sempre diversi, come se sognassi. L'interazione deve essere psicologica, ma non direttiva, non didattica, i mondi li deve creare il pubblico.

Spesso parli dei tuoi nuovi cicli come di "esperimenti". Siamo quindi oggi in un'epoca che necessita più di rilevazioni che di affermazioni? Tu parli di un interesse estetico nelle mappe di Heawood e noti come la loro variazione di complessità produca insieme sempre equilibrati. Vuol dire che oggi la bellezza sta nell'equilibrio? Pensi non possa esistere bellezza senza equilibrio? Non esiste nessuna forma di instabilità che possa essere anche bella?

E' proprio il contrario. Non c'è nulla di equilibrato nelle mappe di Heawood, ma quel disequilibrio crea un'armonia. Io amo l'instabilità, il caos, la variazione continua degli equilibri. Ma il caos deve essere puro, deve essere perfettamente matematico, solo se nasce da regole perfette può liberare le interpretazioni che nascono dall'inconscio, può creare nuovi mondi instabili come nei sogni, altrimenti è solo confusione e quindi fa male. Il brutto è superficiale e ha un effetto psicologico simile a un veleno, deprime, uccide. La cosa peggiore è la superficialità di chi equipara il caso stocastico, che è misurato e complesso, alla confusione dilettantesca che non distingue una roccia da una nuvola, o una scarica da un'armonia di vortici stocastici.

Pensi che esista una forma di invariabilità che riguarda l'arte o meglio il ruolo dell'artista? Se sì quale?

Io non mi ritengo artista, perché credo che questo titolo lo dà la storia dell'umanità. Quando un prodotto umano può essere preso a modello di nuovi valori caratteristici di una cultura storica più evoluta di quelle precedenti, allora quel prodotto viene chiamato arte. L'arte non è merce di

consumo, e neanche un mezzo di piacere, è un modello che rappresenta la storia dei valori ideali della cultura umana.

Esiste una dimensione politica del tuo lavoro?

L'evoluzione, il progresso, l'eccellenza, la profondità hanno già una dimensione politica. E' forse politico solo il lavoro manuale, misurato a ore e pagato? O il numero di voti che qualcuno accumula scambiando favori? L'arte non è democratica. Secondo me ciò che è più importante, e quindi più politico, è creare nuovi valori, nuovi scopi ideali, creare uomini meno confusi.