

Ritratto dell'artista da bambino

Al culmine delle
potenzialità tecnologiche,
della delega alla tecnica,
è possibile sviluppare
un delirio di onnipotenza.

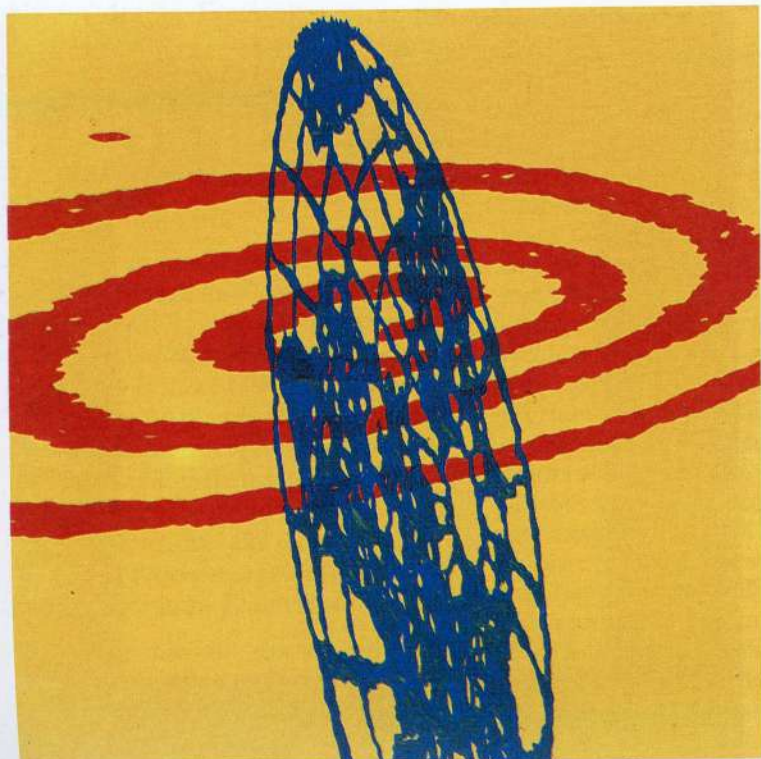
Mai come oggi
l'artista "giovane" incarna
il ruolo gratificante
di *enfant gaté* o,
se si vuole, il mito
del fanciullo divino.

Giorgio Verzotti

APERTURA

I fogli di carta nera incollati sui manifesti pubblicitari. Il sistema delle comunicazioni prevede momenti di pausa, di azzeramento del messaggio, cosicché lo spazio deputato non esibisce che la sua pura funzione. Approfittando di questa pausa, di questo azzeramento o caduta di energia, Keith Haring de-scriveva i suoi propri messaggi con una appropriazione indebita di uno spazio e di un tempo neutralizzati. Tempo neutro, tempo dell'origine. Il linguaggio di Haring è pittografico, prevede una lettura di ordine radicalmente diverso da quelli consueti (testo, immagine, asso-

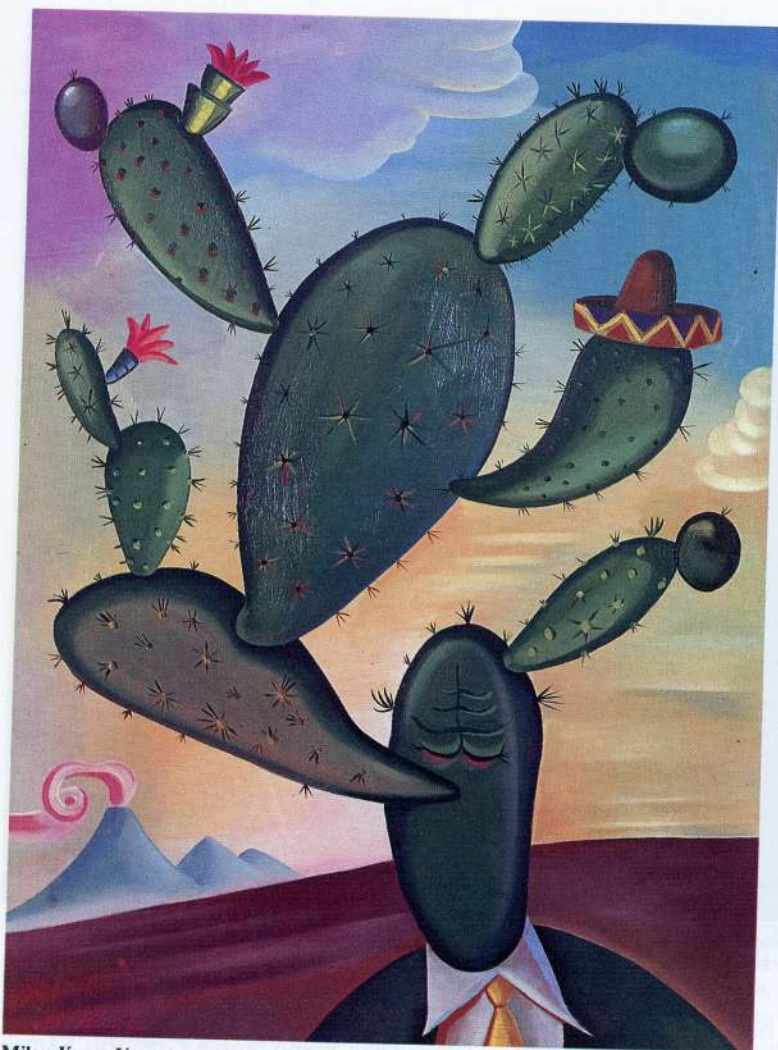
ciazione, messaggio), relativa al tempo arcaico dei geroglifici. All'origine delle scritture, prima che, nel libro, da queste si separasse l'icona per ricoprire la funzione gregaria di illustrazione. Il lavoro dell'artista a partire da questa serie di gesti esemplari è stata l'irruzione di un'infanzia. Tempo neutro, tempo della fusione. Passato e futuro fusi nell'atto emblematico di apertura e chiusura. Una delle figure più tipiche di Haring è stata quella del fanciullo raggian-te, emblema di una condizione ormai raggiunta e insieme mitica, velocità dei sistemi di informazione e staticità del mito legati insieme nella piatezza di un ideogramma che sembra un fumetto.



Georg Jiri Dokoupil, Spirale con globo n. 9, 1986.
Acrilico su tela, 50 x 50 cm. Courtesy Paul Maenz, Colonia. Foto Schaub.



Aldo Spoldi, Pierino Porcospino, 1985.
Ceramica, 160 x 60 x 40 cm. Courtesy Studio Marconi, Milano.



Milan Kunc, Uomo cactus.
Olio su tela, 110 x 90 cm. Foto S. Licitra, Milano.

LA GIOVINEZZA DELL'ARTISTA

Al culmine delle potenzialità tecnologiche, della delega alla tecnica, è possibile sviluppare un delirio di onnipotenza. Mai come oggi l'artista "giovane" incarna il ruolo gratificante di *enfant gaté* o, se si vuole, il mito del fanciullo divino, quello che, nei Vangeli apocrifi, infonde la vita agli uccelli che ha modellato nel fango. L'artista crea, ed ha successo; può tutto, la creazione gli pertiene come potere, nella creazione egli riveste il ruolo di re.

KIDS

Quanto si è parlato di loro come degli eroi di una nuova era. Eroi della mutazione, lo scenario del mondo telematico è stato anche quello dei ragazzi selvaggi e dei loro "significanti in festa". Deleuze e Hanna & Barbera: in Kenny Scharf i fumetti sono semplicemente citati, anche se viene stravolta la loro funzione distensiva. Una pittura massmediale che conserva il glamour di un'emissione televisiva, però raggelata in scenari non più rilassanti, da humour nero. E da qui anch'egli evolve verso una pittura-scrittura, una figurazione che si fa sempre più sin-

tetica ("astratta"), arabeschi di facce ghi-gnanti che scivolano sul colore puro, galleggiano nello spazio vuoto.

ENFANT VIVIEN

L'eroe non parla, non gli pertiene il linguaggio verbale, e neanche scrive propriamente, piuttosto pittografa. Anche nella sfera del divino, al Dio bambino spetta di fare i miracoli ma non tanto di parlare. Al di là e al di sotto di questo, egli rimane l'*infans* dei Romani che trae esistenza dalla parola paterna; resta l'uomo in miniatura o il nano, il mostro che non può crescere. Un mito può degenerare. Allora si può eroicizzare l'artista come l'*enfant* del Francese antico, l'adolescente capace di gesta straordinarie, come mettere il carnevale nelle parole, porre le figure dove andrebbe il testo, insomma farsi bambino per rigenerare i linguaggi.

VEDUTA SUL LIBRO PER L'INFANZIA

"Per il fanciullo che parla con le immagini, non sono le cose ad uscire dalle pagine: è lui stesso che contemplandole s'insinua in loro, come una nuvola che si sazi dello splendore colorato del mondo delle

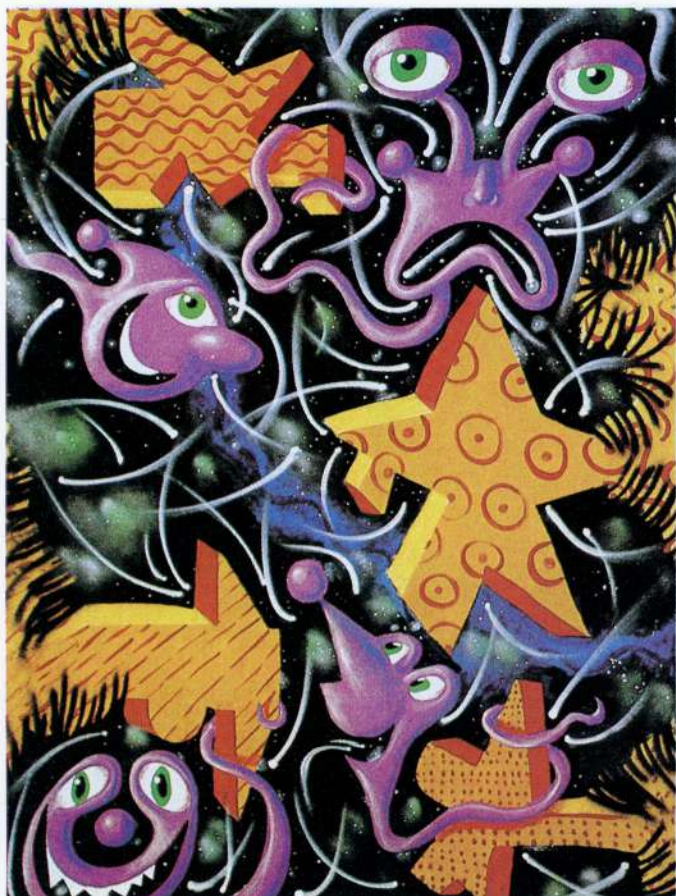


Keith Haring, Senza titolo, 1985.
Installazione nella Hammarskjold Plaza di New York, 140 x 70 x 40".

figure. (...) È in un tale mondo, addobbato di colori, poroso, dove a ogni passo tutto si scompagina, che viene accolto come un compagno di gioco il fanciullo. Drappeggiato di tutti i colori che coglie leggendo e osservando, egli viene a trovarsi nel mezzo di una mascherata e vi partecipa. Leggendo: anche le parole, infatti, si sono presentate a questo ballo in maschera..."

FLANEUR

È in questione un discorso sull'autorità e sul come rapportarsi ad essa. In tempi di ritorno alla pittura scendono in campo l'autorità della storia e quella della tradizione. Sappiamo che gli artisti di oggi sono armati di cinismo e che propendono per un ambito il più possibile sdrammatizzato. La ripetizione è un eccellente dispositivo in questo senso. Salvo lavora a cicli tematici riprendendo alcuni generi quali la pittura di paesaggio o la natura morta, variandone i connotati con il notturno urbano o la scena d'interni. Con uno schiarimento della tavolozza che raggiunge esiti antinaturalistici, l'artista fa retrocedere il genere a stereotipo, il pathos a banalità, l'eventuale *epos* a motto di spirito. Richiama esplicitamente ciò che possiamo intendere come *imagerie* o espressività popolare per dar vita a una



Kenny Scharf, *Espacio Caos*, 1983.
Acrilico e spray su tela, 176 x 130 cm.



Francesco Bonami, *Terzera Dia*, 1985.
Olio su tela, 210 x 190 cm. Courtesy Studio Cannaviello, Milano.

pittura fatta di cose, di immagini di facile presa. Eppure dipinge cimiteri assolati e deserte strade notturne, dipinge l'assenza di esseri umani, o altrimenti la folla esigua e malinconica dei bar di provincia. Una pittura elementare, e l'assenza dell'eroe. Le poche figure umane che appaiono in queste composizioni, il ciclista, l'avventore del bar, sono colte in un rapimento astruso, in una ottusa fissità, l'uomo facente parte della sua bicicletta, o del suo flipper. All'eroe tragico lo spirito del tempo contrappone il perdigiorno o l'uomo-macchina-celibe. Non un controcanto parodistico del tragico, ma piuttosto una tragicità depotenziata, e il senso di una temporalità senza più aura. L'epoca si fabulizza in tono minore, in aneddoto, in mancanza di storia. Così essa si apre al tempo quotidiano, lo incarna.

L'UOMO-CACTUS

La ripetizione depotenzia e sdrammatizza. Anche il corpo senza organi, anche la macchina da guerra producono un'epica; per quanto inassegnabile, l'inconscio rimane un *topos* da grande romanzo. Necessità epocali, fratture epistemologiche. L'uomo-cactus di Milan Kunc è probabilmente la fine decretata dell'epica, ha tutta la naturalezza di un personaggio del mondo intermedio, compiuto e indifferente, privo di dramma e su di noi vincente. Su questa scena non agiscono i veleni del rimosso,

agisce una retorica del comico che depriva l'istanza della perversione di ogni intento prometeico. Resta il linguaggio, un'ascendenza da cultura di massa e un immaginario giovanilistico, insieme a un ottimismo della volontà: il progetto di una felice contaminazione, un radioso imbarbarimento, e il dissolvimento *indolore* del soggetto.

ESSERE IMITATO

Le nuove immagini non sono figure del conflitto; serpeggia in esse piuttosto uno spirito elegiaco perverso. Figure del comico che sembrano prodotte per una comunità di adolescenti, per arredare, dice Dokoupil, la stanza di un *teen-ager*. Perché esercitino un potere, tutto il potere della fascinazione che pertiene all'immagine. L'artista, che non è padrone della storia e che "perde il giorno", vuole uscire dal tempo, e divenire, con tutta semplicità, un immortale.

LETTERA AL PADRE

Non c'è vero conflitto, vero scontro. La lettera al padre resta inevasa, è anzi stata scritta dal figlio perché la leggesse qualcun altro. Perché il conflitto si mettesse in scena, perché insomma si facesse della (grande) letteratura. Le aspettative del padre vengono disattese. Nessuna evoluzione, nessun superamento. Il figlio anzi regredisce all'infanzia, inaspettatamente e proditoriamente sconvolge la logica delle filia-

zioni. Appartiene da subito e senza rimedio ad un altro regno, come Gregorio Samsa viene improvvisamente e senza rimedio consegnato al regno degli insetti. Nessuna filiazione, solo alleanze. Bisogna fare di Gregorio un alleato dell'insetto come dell'artista si è fatto alleato il saltimbanco.

IO NA-NA A PAPÀ-MAMMÀ

L'identità non viene dissolta, viene rifiutata. Il pittore è privo di identità, egli ricopre solo un ruolo, di certo non si identifica con una tradizione. La tradizione non è un patrimonio da vivificare, ma da dissipare secondo la logica di una dialettica negativa. Le nuove figure non hanno interesse a porsi come dirompenti; esse non si pongono frontalmente contro la tradizione, ma la erodono dall'interno, lentamente le sottraggono autorità. Essa da patrimonio del senso viene resa repertorio di stili e l'arte stessa è un esercizio di stile. Una degradazione dell'immagine: immagini infantili, improbabili, provvisorie, banali. L'artista cambia stile, la sua stessa singola storicità è depotenziata in aneddoto, in episodio. In battuta di spirito, "ha cambiato stile", tutto qui. L'artista lavora al potere delle immagini, non al loro eroismo.

NOTHING IS IMPORTANT

C'è anche il tentativo di innestare una metalingua, ma fuori di ogni ipotesi di reale scientificità. Si tratta piuttosto di una para-

logia. Il gioco di linguaggio è inteso non come *game*, che contiene la fatalità drammatica dei sistemi di regole e la competizione, ma piuttosto come *play*, pura disposizione al piacere. Senza ragione apparente, la pittura viene sottoposta a verifica, si direbbe secondo un principio di *performance*, in senso marcusiano. Con questo, la pittura viene esautorata da ogni autorità proprio nel momento in cui l'artista si rivolge alla sua storicità. Secondo George Condo il motivo di una mostra (quella recente da Bischofberger) può basarsi sulla decisione di esporre tutte le pitture e tutti i disegni compiuti nel corso dei tre mesi precedenti, così da imporre di forza una equivalenza fra tutte le opere, comprese quelle dichiaratamente mal riuscite.

NELL'INTERREGNO

Pertinente all'artista non è la fantasia, dice Klee, ma la realtà spirituale capace di predisporre a penetrare nel mondo intermedio per proiettarlo verso l'esterno in forme equivalenti. Non la fantasia libera e creatrice pertiene ai bambini, ai primitivi e ai pazzi, ma la capacità di penetrazione nell'invisibile. Con questo si demarca il confine di un altrove, ma il divenire-bambino che le nuove figure inscenano "senza gioia" non è angelico, non è morale. Il testo non rispetta neppure le sue stesse regole, non si dà delle finalità, non allestisce, per esempio, un teatro delle perversioni. Esso ci libera dall'angoscia della perdita

perché testimonia di un commiato definitivo dal mondo della natura e dei suoi processi. L'altrove in cui esso si vuole radicare è quello simulacrale della ripetizione, è il mondo alla rovescia e non un mondo nuovo. Il mondo dell'infanzia intrattiene un rapporto con quello adulto: lo riscrive. Il bambino fa esperienza del libro, della lingua, della lettera: pone il divenire nel linguaggio, non nella natura. Usa le immagini come utensili per aprire il linguaggio: al suo rovescio, alla sua parodia. L'artista come bambino non fa esperienza della natura e del suo segreto, ma degli oggetti e dell'ambiente che essi connotano. Si confronta non con un mistero ma con una mancanza di senso, con una piattezza e non con una profondità. È consapevole insomma che il soggetto è scarsamente incidente sul suo proprio linguaggio. Una teoria dell'infanzia: la sensazione che siano gli oggetti e gli ambienti che pensano il soggetto, non il contrario, come avverte Dokoupil.

THE STUDIO DI JIRI GEORG DOKOUPIL

Sopra un palcoscenico o dentro una "camera incantata", avvilita però dall'assenza di ogni magia, un bambino sogghigna. Si rivolge allo spettatore e in mano tiene un pennello, di fronte a lui, che sta di profilo, una tela bianca su cui il bambino sta evidentemente per intervenire. Sullo sfondo della scena, il mondo. Non quello nuovo, quello vecchio, però tutto intero.

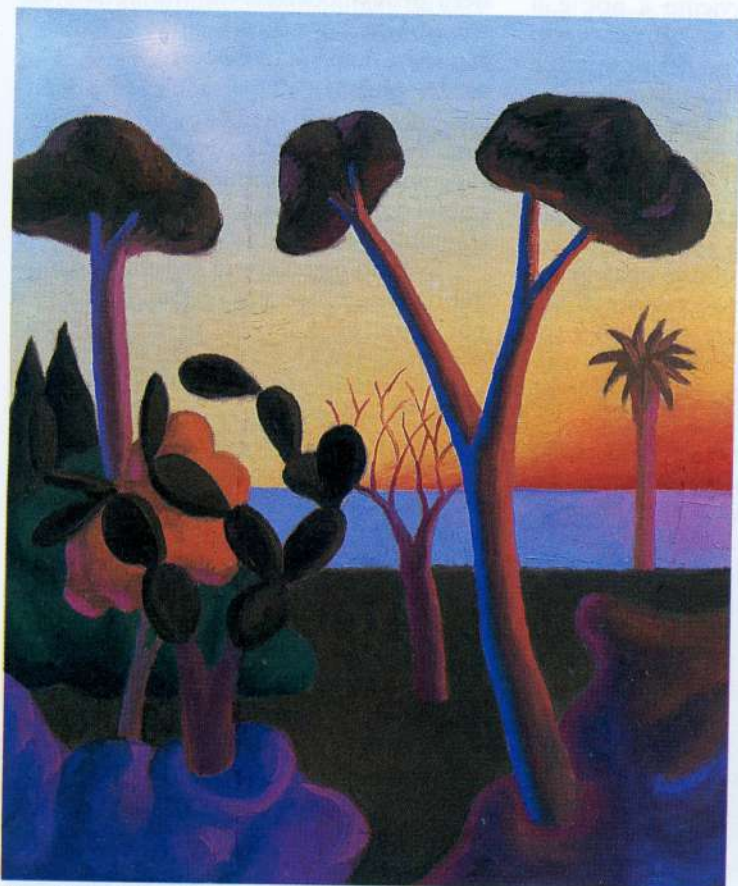
TERZERO DIA DI FRANCESCO BONAMI

Da una porzione di mare volutamente scenografico, e per questo non meno livido, un fanciullo psicopompo conduce una mummia al suo destino. Antigraziosi e goffi, due bambini-giocattolo stanno forse a de-scrivere le figure di liberazione dell'identità nel divenire, e certamente della storia nella *fabula*. Il gioco resta inteso come progetto del mondo, e l'universo parallelo, che è la sua realizzazione, conserva del mondo adulto una memoria vicina allo sgomento. Sgomento si dice sia anche lo sguardo dell'angelo, di fronte alle rovine del progresso.

DRAMMA BAROCCO

Qualcosa alimenta il ricordo. Nello stereotipo ancora è dato percepire i tratti della figura mitica, dell'archetipo e del suo significato, che si evolve pieno. Farsi infanti, non parlare per ascoltare quelle voci, le voci dei morti, come diceva Aldo Spoldi. *Ludus* come lutto, una retorica della perversità polimorfa è anche l'ingresso nella dimensione della caducità. Progetto, viaggio, il sapere delle nuove figure è generato dal pensiero della morte.

Nel testo: Ernst Kris e Martin Kunz, Philippe Ariès, Walter Benjamin, Antonin Artaud, Franz Kafka, Paul Klee, Umberto Eco. E inoltre: Loredana Parmesani, Jiri George Dokoupil, Angelo Trimarco in alcuni interventi su "Flash Art".



Salvo, Senza titolo, 1985. Olio su tela, 25 x 21".
Courtesy Barbara Gladstone, New York. Foto eeva-inkeri.



George Condo, Pittura blu con trapezio, 1985.
Olio su tela, 27 x 22 cm. Courtesy Barbara Gladstone, New York.