

CONCERTO PER UN ANNO

**LUCIANO ORI**

QUADRI  
DI UNA ESPOSIZIONE

PICTURES OF AN EXHIBITION

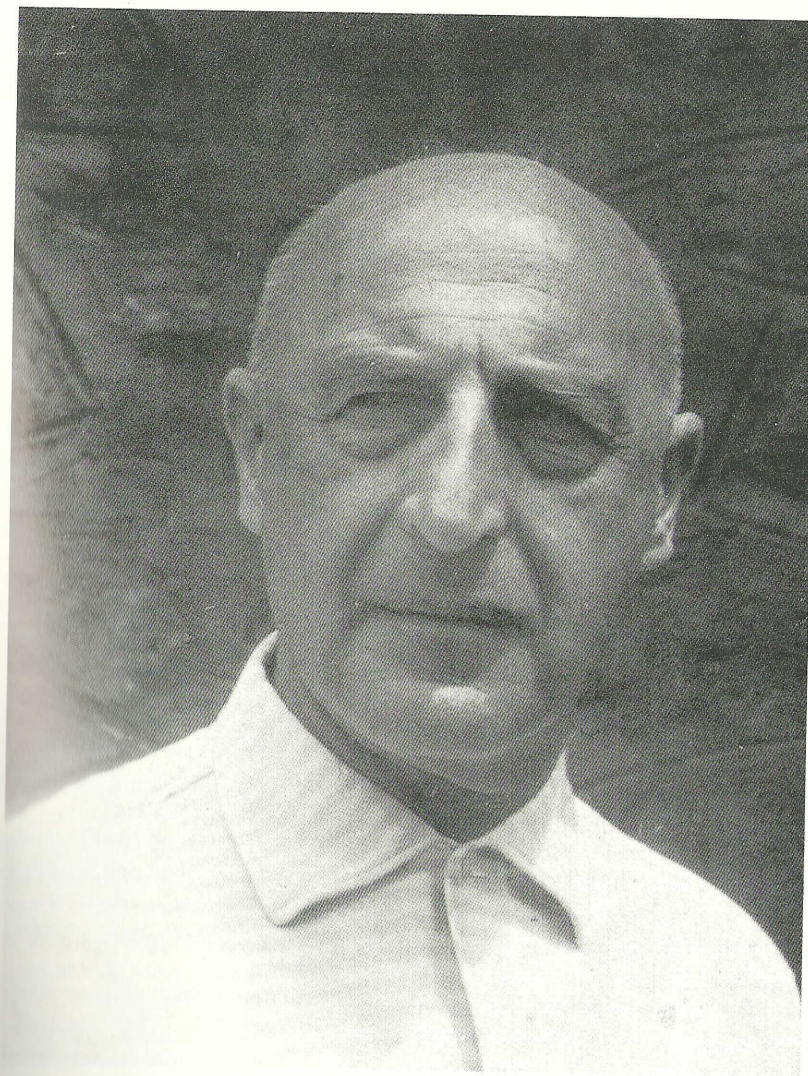


*Fattoria di Celle*



Gillo Dorfles, nato a Trieste, risiede dal 1936 a Milano dove ha svolto un'intensa attività come critico d'arte militante e dove ha partecipato ad alcune correnti dell'avanguardia pittorica (è stato, con Munari e Soldati, tra i fondatori del MAC milanese nel 1948). Dal 1960 è professore universitario di estetica. Ha pubblicato numerosi lavori di critica e sociologia dell'arte. Ha tenuto numerosi cicli di lezioni e conferenze in centri europei e americani: New York, Cleveland, Buenos Aires, Londra, Ulm, Atene, Messico, Berlino, ecc. Molti dei suoi libri sono tradotti nelle principali lingue europee. Tra le sue opere più importanti: *Il divenire delle arti* (1959), *Simbolo comunicazione consumo* (1962), *Nuovi riti, nuovi miti* (1965), *Artificio e natura* (1968), *Le oscillazioni del gusto* (1970), *Introduzione al disegno industriale* (1972), *Dal significato alle scelte* (1973), *Il divenire della critica* (1976), *Mode e modi* (1978), *L'intervallo perduto* (1980), *Architetture ambigue* (1984), *Elogio della disarmonia* (1986), *Itinerario Estetico* (1987).

Gillo Dorfles, born in Trieste, has lived since 1936 in Milan, where he has been constantly active as a militant art critic and where he has participated in several of the trends in avant-garde painting (he was, with Munari, one of the founders of the Milanese MAC in 1948). He has been a university professor of Aesthetics since 1960. He has published many books of art criticism and on the sociology of art. He has lectured and held conferences widely, in European and American centres: New York, Cleveland, Buenos Aires, London, Ulm, Athens, Mexico, Berlin etc. Many of his books have been translated into the main European languages. Amongst his most important works: *Il divenire delle arti* (1959), *Simbolo comunicazione consumo* (1962), *Nuovi riti, nuovi miti* (1965), *Artificio e natura* (1968), *Le oscillazioni del gusto* (1970), *Introduzione al disegno industriale* (1972), *Dal significato alle scelte* (1973), *Il divenire della critica* (1976), *Mode e modi* (1978), *L'intervallo perduto* (1980), *Architetture ambigue* (1984), *Elogio della disarmonia* (1986), *Itinerario Estetico* (1987).





## «Quadri di una esposizione» di Luciano Ori

I tipi di ambiguità sono certamente molti più dei «Seven Types of Ambiguity» dichiarati e celebrati da Empson nel suo ormai classico trattatello. Eppure c'è ancora chi crede che l'arte *non* debba mai essere ambigua, *non* debba sconcertare, *non* debba mai sconfinare dal «ragionevole», dal razionale, dal raziocinante.

Ma — se un po' di raziocinio non guasta per costruire un'opera, e spesso l'eccesso d'irrazionalità può mostrare la corda — una cosa è certa: guai a voler costringere entro gli schemi della Ragione quella che deve essere prima di tutto invenzione, scoperta, stupore...

E che, attraverso la ri-scoperta e l'invenzione si possa anche recuperare un linguaggio che stava per cristallizzarsi, ne abbiamo costanti prove.

Una prova ce la offre ora l'ultimo lavoro — impegnativo e di grande respiro — di Luciano Ori. L'artista fiorentino — che è stato per lunghi anni «pittore» e poi «poeta visivo» e «pittore tecnologico» — ha avuto sempre un privilegio rispetto a molti dei suoi colleghi di queste tendenze: quello di presentare una autentica sensibilità visiva e compositiva. Che intendo dire? Che, mentre in molti esempi di poesia «concreta», «visiva», «tecnologica» l'elemento concettuale dominava sovrano rispetto alla valenza estetica dell'opera, spesso giungendo a mortificarla pur di raggiungere quel determinato effetto di paradossalità o di «pun» visivo-verbale; sicché, a lungo andare, a sopravvivere erano solo le scorie ideologiche d'una volontà creativa inizialmente spontanea ma in seguito forzata e cincischiata — nel caso di Ori, questa sua peculiare qualità pittori-

co-grafica permette, il più delle volte, ai suoi lavori di superare la «fase concettuale» per la quale sono stati inizialmente concepiti e di affermarsi anche come autentici documenti artistici.

Lo possiamo constatare con tutta chiarezza in questa ultima «ambientazione» realizzata per la collezione di Giuliano Gori nella Fattoria di Celle.

Di che si tratta? Ori, — ripensando ai celebri «Quadri di una esposizione» di Musorgskij (dove, come è ben noto il compositore russo «illustrava» o commentava musicalmente una serie di dipinti d'un amico) — ha voluto creare i suoi «Quadri di una esposizione», questa volta visivi e non musicali, anche se il «contenuto» o il «materiale da costruzione» degli stessi risulta alla fin fine musicale.

In questo modo si comincia tosto ad assaporare quell'ambiguità di cui sopra ragionavo e che così spesso costituisce la vera matrice d'un'opera d'arte.

Ambiguo, infatti, già il rapporto mussorgskiano tra quadri (pittorici) e quadri musicali; (o musicati); ancor più ambiguo quello di Ori tra le sue opere visive e il titolo dato alle stesse.

L'ambiguità viene poi accentuata dal fatto che queste 15 «pagine» appaiono come se fossero posate sul leggio d'un pianoforte, mentre vengono esposte in una parete che ha a lato la «falsa immagine» d'un'orchestra: una gigantografia che, occupando l'intera parete simula molto acconciamente l'ipotetica orchestra che «potrebbe» eseguire i brani esposti ma che non li eseguirà mai; anche se un *vero* pianoforte a coda rimane quale unico simulacro tangibile d'una musi-

ca ineseguibile.

E veniamo ai veri e propri «quadri» esposti nelle loro apposite inquadrature.

Si tratta di 15 opere ideate e costruite secondo una tecnica inventata e adottata da Ori già a partire dal 1972, per la quale si serve della carta pentagrammata (e delle didascalie che di solito la completano) per fornire un supporto e conferire un'atmosfera peculiare alle immagini visive con cui viene «componendo» il suo lavoro.

Ho affermato altre volte che, secondo me, l'esperienza avvincente della Poesia Visiva negli ultimi anni appariva superata: molti elementi che stupirono e intrigarono una ventina d'anni or sono — (tanto nella poesia concreta che in quella tecnologica quale era stata realizzata soprattutto per merito del Gruppo '70 fiorentino) — erano ormai, in parte almeno, esauriti, avevano «fatto il loro tempo». E non poteva non essere così dato il rapido e incessante avvicinarsi delle mode e delle tendenze imperanti.

Perché, allora, ho creduto opportuno dedicare la mia attenzione a questa opera di Ori?

Per due ragioni: 1) perché costituisce uno dei rari casi in cui questa «tipologia» artistica entra a far parte d'una importante raccolta d'arte contemporanea come quella degli spazi d'arte della Fattoria di Celle; e 2) perché in questo «ambiente» di Ori non si tratta soltanto di poesia visiva — o di «arte concettuale», ma — come accennai sin dall'inizio di questa nota — è il fattore iconografico a risultare determinante.

L'ambientazione — l'environment — è già di per sé un'opera compiuta: il coagire delle tavole, del pianoforte, della gigantografia, ecc., fa sì che si abbia effettivamente la sensazione d'un evento non solo pittorico-

grafico ma anche musicale. Anche se si tratta d'una musica silenziosa. Nell'utilizzazione di queste tavole pentagrammate viene a determinarsi la presenza, molto evidente e costante, d'un fattore-tempo: d'un percorso non soltanto spaziale, qual'è appunto quello d'ogni composizione musicale del passato o del presente.

Pensiamo soltanto un momento a quel delizioso «Capriccio» (*Abreise*) di J. S. Bach del 1704. Il grande compositore scrisse questo brano in occasione della partenza del fratello Johann-Jakob che si recava come oboista alla Corte svedese, ma intercalò alle note delle ampie didascalie dove viene precisato come: «gli amici tentano di dissuadere dal viaggio»; «narrano le tribolazioni che il viaggiatore potrebbe incontrare in terra straniera»; e finalmente, con la Fuga finale, si sente echeggiare la cornetta del Postiglione, come spiega la didascalia.

Anche Ori, in queste tavole, fa ampio uso di simili didascalie letterario-musicali. Anzi, proprio nella tavola dedicata all'*Ufficio postale*, tra francobolli, timbri, etichette di raccomandate, — indica: «come un lontano suono di corno». Un corno musicale ben diverso da quello del postiglione bachiano, ma non privo d'un suo ambiguo fascino.

Sarebbe inutile, a questo punto, ripercorrere a parole le diverse immagini presenti in queste tavole, che «parlano» da sole allo spettatore; ma è proprio il confluire di elementi spaziali-visivi e spatio-temporali a fornire una nuova dimensione e — ancora una volta — una diversa ambiguità all'intera operazione.

Immagini ambigue, dunque, dove, alla metafora musicale, si alleano le metafore iconiche che ogni tavola presenta e che permettono di dare, all'insieme di questi lavori, il suggello d'un'inedita dimensione estetica.



## Un concerto visivo

Sosteneva Kant che la musica dà un effetto intenso ma breve. E per mia personale esperienza e per quanto ho potuto riscontrare osservando per tanti anni ascoltatori più o meno abituali e attenti, direi che non aveva torto. Da questo — ma non solo da questo — nasce la mia *musica visiva*: l'immagine che fa persistere il suono e il suo effetto; che non lo spegne né lo distrae da questo. Il suono che qui, nel mio lavoro, è tutto mentale. E che come un'opera aperta offre infinite variazioni di memoria e personali «trascrizioni».

Poi, per questa mia *musica visiva*, ci sono le altre motivazioni. E combinazioni. La combinazione tra immagine pittorica e musica: l'unione di due specifici che ne crea un terzo inedito. Poi la trascrizione grafica di una pagina di una partitura musicale che di per se stessa è già una rappresentazione grafica. E ancora, e non certo ultima, la poetica che motiva e guida tutto il mio lavoro: l'appropriazione di tutti i materiali dei diversi territori espressivi (e poco importa se appartengono all'arte, alla letteratura, alla pubblicità o ad altro) e con questi «rilegare» un gigantesco vocabolario dove i singoli materiali ne sono i vocaboli. E con questi (vocaboli multimediali?) realizzare, «comporre» in questo caso, musica. Musica Visiva. Che va guardata e ascoltata.

Ma alla musica occorre, per la sua esecuzione, non solo un'orchestra e un Maestro che la diriga e un pubblico che l'ascolti ma, fondamentale, anche un luogo dove si possano svolgere dei rituali preparatori all'ascolto: come presentare il biglietto all'ingresso, entrare nel foyer, acquistare il programma di sala. E poi gli incontri con gli

amici e i conoscenti abituali: qualche parola sul programma e qualche scambio di notizie e informazioni. Magari un caffè e anche, perché no, chiacchiere e pettegolezzi. E poi, certo, l'ascolto insieme dell'opera in programma. Aspetti visivi. E gestuali, e verbali.

Ecco, alla mia Musica Visiva, a questo genere inedito, mancava ancora — o anche — tutto questo: mancava uno spazio esecutivo. E dei rituali. Un contesto teatrale, insomma. Perché ci fosse, come ci deve anche essere, un «ascolto» collettivo. E fu quando vidi questa stanza a Celle — lo spazio ideale — che mi venne l'idea di un *concerto visivo*. Per pianoforte e orchestra. Ovviamente tutto giocato sull'ambiguità musica visiva-suono mentale.

Ne parlai con Giuliano Gori. Accolse l'idea con entusiasmo: il concerto visivo si sarebbe eseguito. E lo battezzammo «Concerto per un anno»: perché, appunto, la sua esecuzione si sarebbe replicata per un anno. Non male.

Fu scelta l'orchestra: la direzione del Maestro Arturo Toscanini ne garantiva la qualità. Per il pianoforte non c'erano problemi. Rimaneva solo da stampare il programma di sala di questo mio lavoro in prima assoluta: «Quadri di una esposizione». E non per caso il titolo è lo stesso di quello di un'opera di Mussorgskij. Perché, è semplice, il mio lavoro è composto di quadri: di quadri pittorici e di quadri musicali. E che grazie a quella che per scherzo, ma non tanto, si potrebbe definire la «poetica del vocabolario», si trasformano, più che travestirsi, in pagine di partitura aperte e posate sul leggio di un pianoforte.

E se la musica di Mussorgskij volle descrivere dei quadri pittorici di soggetto ben preciso (quelli, come si sa, di un suo amico architetto-pittore), il mio lavoro descrive (ma più allude) una passeggiata. Non tutta contemplativa: accompagnare i bambini a scuola; andare a fare una raccomandata (la «prudenza contemporanea») all'ufficio postale; incrociare una ragazza (carina, naturalmente) e poi uno straniero molto «straniero». E passare un ponte (l'altra riva sembra sempre importante); e prima o poi sarà necessario fare una telefonata (ma questi telefoni stradali, però...). E incrociare altra gente e passeggiare tra questa. Magari, di questi tempi non è cosa rara, fermarsi per un corteo che rivendica qualcosa. E così via. Non dimenticando, anche, che tutti abbiamo «una causa in corso». Insomma il nostro quotidiano che nonostante tutte le sue contraddizioni vale la pena «suonare». O cantare, magari — e può essere anche «un canto sommosso e desolato» come un «allegro di molto e con brio». E poi, fatta una visita, un po' per riposo e un po' per piacere, a un pittore che amiamo (allo studio o al Museo) ritornare a Celle. A casa.

E qui, a Celle, la «musica» si avvia al suo finale. Che si fa arioso, azzurro come un cielo diverso da quello della città (e infatti c'è azzurro in questi ultimi «quadri»). Riposante. «Largo». E prima che venga la sera una breve passeggiata nel parco. La scoperta che si rinnova, come si rinnova la commozone, dei due alberi abbracciati. E il lago: quieto. E qui, appunto, tutto si acquieta.

La bacchetta si abbassa piano, le luci si fanno più calde, un attimo di silenzio appena appena «sentito», e poi si può tossire. A piacere. E verrà l'adesione o lo scontento del pubblico. Che intanto, ora, prima che il concerto abbia inizio, Giuliano Gori ed io attendiamo. Giuliano distratto forse da una domanda del Maestro Toscanini ed io un po' teso: come si è alle prime. Tutto qui.

Rimane solo qualcosa da dire su gli appunti e i materiali usati per «comporre» le 15 pagine dell'opera, ordinatamente raccolti, incorniciati e appesi alle pareti del foyer. Una curiosità, certo, magari una documentazione di qualche interesse. Ma soprattutto, ecco, la mia poetica espressa per immagini. *Un saggio visivo*.

Firenze 7 Aprile 1988



Luciano Ori, nato a Firenze, dove vive e lavora, ha iniziato l'attività professionale a 12 anni, realizzando per il «Teatro della Pergola» di Firenze i bozzetti per l'operetta «La Gran Via». Dopo un iniziale periodo post-metafisico si è dedicato, fino al 1963, a realizzare una lunga serie di lavori definita «realismo geometrico» in quanto basata sulla lezione astratta di Mondrian. È il periodo delle «Fabbriche» e delle «Composizioni formali». Ha tenuto la prima mostra personale nel 1950. Nel 1963 attua una radicale svolta teorico-formale. Usando materiali logo-iconici preesistenti (prelevati principalmente da quotidiani e rotocalchi) ed elaborandoli con la tecnica del *collage totale*, opera all'interno della *poetica tecnologica* della quale è stato uno dei promotori. È quindi stato uno dei principali iniziatori e protagonisti della *Pittura tecnologica* e della *Poesia Visiva*, sulle quali ha scritto testi teorici fondamentali. È stato uno dei fondatori del secondo *Gruppo '70*, Firenze 1964, e del *Gruppo internazionale della Poesia Visiva* (o «Gruppo dei nove»), Brescia-Firenze 1972. Ha scritto e pubblicato poesia lineare («Quotidiana», 1964-1968) e testi teatrali («Spartiti teatrali», 1964-1971), sempre nell'ambito della *poetica tecnologica* e sempre con la tecnica del *collage totale*. Nel 1966 ha realizzato una serie di tavole di *Teatro visivo*, per le quali ha ottenuto un testo di Marshall McLuhan. Nel 1967 ha pubblicato il primo racconto visivo a livello internazionale («Io c'era», Edizioni Libreria Feltrinelli). Nel 1968 ha realizzato *scultura tecnologica e poesia oggetto*. Nel 1972 ha realizzato *Musica visiva*, esperienza che porta tutt'ora avanti e della quale ha pubblicato un libro antologico («Musica Visiva», Edizioni La Casa Usher, Firenze 1987) con prefazioni di Berio, Bussotti, Cage e Lombardi. Oltre ad avere tenuto numerose mostre personali, ha partecipato a collettive e manifestazioni nazionali e internazionali, tra le quali la Biennale di Venezia e la Quadriennale di Roma. Nel 1975 ha curato per l'Editore Carucci di Roma una collana di *Poesia Visiva internazionale*. Nel Dicembre 1979 il Comune di Firenze, Assessorato alla Cultura, lo incarica di realizzare e curare la prima mostra storica internazionale della *Poesia Visiva*.

