

Assistiamo in questi ultimi anni ad un fenomeno singolare, che, esasperando alcuni aspetti della produzione artistica fino a poco tempo fa marginali, tende oggi a rappresentare, nella sua complessità e nella sua eccessiva ricchezza, una più radicale condizione del progetto artistico: intendo riferirmi a quei numerosissimi artisti che operano oggi praticamente al di fuori del mercato oppure si attestano soltanto ai suoi margini. Questa situazione è la conseguenza di un esasperato frammentarsi delle espressioni e delle interpretazioni che ciascun artista, a partire dalla propria condizione creativa e dalla sua personale sensibilità, dà del reale. Fuor di metafora questo significa che la necessariamente limitata lettura che l'arte dà del mondo si radicalizza fino a coglierne aspetti sempre più minimali e sempre più parzializzati, fino ad identificarsi con una condizione esistenziale. Ma non si tratta solo di questo, perchè in questo caso il problema non ci riguarderebbe, quanto soprattutto che siano colti aspetti del reale che, per l'approccio creativo e per le soluzioni tecniche impiegate non rien-

trano in nessuna scuola, in nessuna corrente di pensiero, in nessuna "maniera", che non accettano infine come proprio punto di riferimento alcuna ideologia determinata, a meno che poi non si voglia forzare alcuni fenomeni dentro una lettura critica razionalizzata o logicizzata. Questa condizione, che è a mio avviso una condizione malata per eccesso di ricchezza e di figure, per esuberanza, si riflette nella posizione dell'artista stesso all'interno della società. Egli cioè, in qualche modo, si autoemargina, e non solo per ragioni di carattere etico, per aristocratico riserbo nei confronti del mercato, ma soprattutto perché consapevole della profonda adialetticità del proprio progetto che lo porta ad una sorta di introversione che coincide con una fase di ricerca caratteristica di molti ignorati o trascurati protagonisti di questi anni. A gran parte di essi si è rivolta in questi anni l'attenzione della A.A.M., proponendone l'opera, e intendendo in questo modo costruire uno spazio parallelo, che permettesse di rileggere anche quelli che, come epifenomeni, ritroviamo nel mercato stesso, riproponendo quelle esperienze che, per quanto *marginali*, sono emblematiche di una cultura e di una definita situazione storica e geografica.

Negli spazi espositivi della A.A.M. e presso i Magazzini

MARZO 1992 - **segno** 53

"Forma e Memoria", sono stati presentati i lavori realizzati negli ultimi tre anni da Emiliano Tolve, accompagnati da un'antologia di opere precedenti, che risalgono alla fine degli anni Cinquanta e permettono di ricostruire un percorso in cui, alla discontinuità delle tecniche, si accompagna invece una profonda coerenza della ricerca artistica, che passa da una enfatica esaltazione della materia nella *Pozzolana con osso* del 1957 ad opere caratterizzate da una decisa accezione cromatica, fino ad intervenire sul "limite" dello spazio pittorico e quindi della tela, aggredendola, tagliandola, limitandola ulteriormente, ma in realtà proiettandola idealmente sulla parete, ponendo in contrasto lo spazio fittizio dell'arte con lo spazio puro. Vedremo che questo processo si attuerà in modo pressoché completo proprio nelle ultime opere, nelle quali non esiste più uno spazio fisico, un supporto per la pittura, ma il suo frammentarsi diviene anche il suo ambiguo modo di prendere possesso dello spazio.

In questi tre momenti, che abbiamo ricordato come fasi significative nell'ambito del processo creativo di Emiliano Tolve, noi avvertiamo il "limite" che questi passaggi sottolineano ed avvertiamo che proprio su quel limite si gioca la partita più importante dell'artista. La *Pozzolana con osso* del 1957 è una sorta di cretto, limitato da una grossolana cornice, in cui la tensione della materia, il suo spaccarsi ed aprirsi, esprime alcuni fermenti caratterizzanti la ricerca di quegli anni, si pensi, per esempio, all'opera di Alberto Burri, della quale, proprio in quegli anni si sta scoprendo l'interesse e il valore (opera che per altro risale alla fine degli anni Quaranta). Ma Tolve introduce in questo spazio un elemento polemicamente nostalgico, l'osso, un materiale organico, interpretato come "oggetto trovato", recuperato e infine forzato, nello spazio del quadro, a rappresentare "altri" valori simbolici, pensiamo anche su questo tema alle suggestioni del lavoro di Man Ray ed alla polemica che esploderà, proprio negli anni Sessanta, sulle opere di Piero Manzoni. In questo quadro storico questa opera di Tolve appare particolarmente violenta, dura, senza nessuna concessione poetica, senza nessun abbandono, neppure al cromatismo, senza nessuna elaborazione del supporto pozzolanico, senza nessuna manipolazione infine dell'oggetto. In realtà si tratta di un silenzio che urla, potremmo definirlo ricorrendo ad una immagine, perché quell'opera non ci dà indicazioni, non suggerisce, ma al contrario pretende, chiede una partecipazione da parte dello spettatore che deve anche trovare dentro di sé e da sé le ragioni dell'opera. Gli anni Sessanta vedono invece Tolve impegnato in un ciclo di opere che prendono il nome di mimetici. Sono anni, anche per l'artista, di militanza politica, anni in cui, per alcuni, la militanza politica diventa un impegno rivoluzionario concreto, e, forse con una punta di romanticismo, questa tensione a voler cambiare il mondo si trasforma in azione. I mimetici rimandano proprio alle tenute da combattimento di alcuni corpi speciali dell'esercito, sono un modo per essere se stessi pur *confondendosi*.

Ma i mimetici sono anche un'occasione per contestare l'"ordine" del quadro, lo spazio simbolico dentro cui l'opera fino ad allora è stata concepita. Anche in questo caso Tolve opera in un momento culturale che esprime, in modo corale, proprio questa insofferenza nei confronti di una visione del mondo limitata dalla razionalità cartesiana e introduce, nella rappresentazione stessa, gli elementi della contestazione, quindi il quadrato della tela viene negato dai tagli, dalle fratture, dalle fessure, dalle cesure e il quadro stesso polemicamente mimetizzato nell'ambiente. Cominciamo, proprio in questi anni, ad assistere a questo processo di progressiva polverizzazione, poiché, pur dentro una contestazione che ha dei contenuti e dei valori comuni da comunicare, le forme attraverso le quali questi valori e questi contenuti sono comunicati variano, senza che ciò sia soltanto un fatto soggettivo dell'artista, quanto piuttosto perché ogni artista può cogliere un aspetto del reale. Questo mimetizzarsi, questo negarsi dello spazio pittorico in Tolve è uno degli aspetti, così come un altro aspetto è rappresentato dalle polemiche costruzioni; rappresentazioni, oggettivazioni di Piero Manzoni. Negli stessi anni '66, '67, '68 Tolve sta lavorando ai *mimetici*. Per la cultura ufficiale questo grande ciclo pittorico si chiuderà con la mostra dedicata a Piero Manzoni nel 1968, anno in cui l'artista muore, giovanissimo, in un incidente stradale. Nel momento in cui la cultura ufficiale introietta queste esperienze che avrebbero dovuto essere momenti di rot-

(segue a pag. 82)

EMILIANO TOLVE /segue da pag. 54

tura proprio nei confronti di quella cultura, assistiamo ad una diaspora culturale degli artisti, alcuni approdano al mercato, e non si deve intendere con il termine di mercato una mera accezione negativa, altri si emarginano, scelgono, forse con coerenza maggiore rispetto alle passate esperienze, l'isolamento, la riflessione su quei temi che sembrano uscire sconfitti, così come avverrà nella seconda metà degli anni '70 con il recupero del grafitismo americano, un fenomeno abbastanza simile in cui l'aspetto di contestazione, per quanto ingenuo fosse, viene assorbito dalla cultura ufficiale fino a trasformarsi in un fenomeno di moda.

In questi anni Tolve si chiude in un silenzio artistico e in una solitudine di vita che lo porta a scegliere, o a subire, l'allontanamento dalla città ed alla quale si sottrarrà soltanto alla fine degli anni '80, con la realizzazione di un ciclo di opere profondamente sofferte che prende il nome di *Sparizioni*. Se nello spazio simbolico, contestato e tuttavia presente, dei *mimetici* ancora poteva immaginarsi una possibilità di costruire dentro gli schemi della razionalità, in queste ultime opere non è più possibile nessun tipo di mediazione, non sopravvive più alcun brandello di quell'ordine, non esiste più il quadro, la pittura esplose, come una colata lavica, con macchie di colore violento ed aggressivo, mentre nei disegni, che costituiscono il complemento a queste grandi opere, tale processo è portato simbolicamente *dentro* il foglio. Non lo spazio viene negato ma soltanto una sua parte, ma quella assenza è l'assenza dell'elemento, emblematico e significativo della rappresentazione. Resta il contesto, il testo è muto, di esso resta la sagoma, cioè la memoria o il desiderio o la nostalgia o la tensione verso, questo è il dato fondamentale e questa è anche la tragedia, io credo, del progetto di Emiliano Tolve, una tragedia tanto più difficile da sopportare quanto più si dà con l'ovvietà di un gioco infantile, di una carta ritagliata, non resta alcuno spazio per una possibile ricomposizione di testo e contesto. L'ambiguità stessa, la leggerezza dell'operazione non permette più di tornare indietro. Questo è il contributo, uno dei contributi che l'arte dà ad un dibattito ricchissimo, che silenziosamente sta elaborando il proprio pensiero.

Vera Pirro



Emiliano Tolve installazione alla A.A.M. Architettura Arte Moderna, Roma



Emiliano Tolve installazione ai Magazzini "Forma & Memoria", Roma