

SAPER OSARE *CON SPATOLA E PENNELLO*



L'opera
giovanile
(1985-
2005)
di
Paolo
Dorigo

Edizioni Lavoro Liberato

L'Opera in copertina è “*Contro/Corrente*” II/56, cm 70x50, agosto 1991, di Psolo Dorigo, proprietà dell'artista.

Temo che processioni e mausolei;
Con la regola fissa dell'ammirazione,
Offuschino d'aciduli incensi la semplicità di Lenin; lo temo,
Come si teme per la pupilla degli occhi, ch'egli venga falsato
Dall'ideale dei confettieri. Abbiamo visto coi nostri occhi:
Quest'era ha varcato la porta
Senza urtare lo stipite con la testa.
Ma è possibile che di Lenin
Si debba ancora dire "Capo per grazia divina" ?

Vladimir Majakowsky

Intanto si arriva al novembre '44, viene stampato il quinto numero di
FRONTE UNICO con allegata un'ampia relazione dell'attività delle nostre
Brigate "Venezia" e "Biancotto".

Armando Pizzinato

*Nessun testo di questo catalogo è stato pagato né pregato né ora
né al tempo delle esposizioni per le quali vennero scritti.
Anzi, alcuni di questi testi han dato assai fastidio assai.
Il curatore si pregia di dare alle stampe un siffatto volume in spre-
gio agli infami che negano diritti e vita a coloro che autentica-
mente lavorano per il superamento dello stato di cose presenti da
parte della Classe Lavoratrice.
Infami miserabili che per prima cosa vorrebbero che da un lieve e
nero silenzio potesse sorgere chissà quale avvenire, mentre il lieve
e nero silenzio è in genere negativo e funzionale ai poteri costitui-
ti, fossero anche "legali".
Evviva la classe operaia, evviva gli artisti che non la dimenticano*

Copyright © Paolo Dorigo

I disegni, illustrazioni, opere riprodotte in questo volume sono prodotte da Paolo Dorigo

Quando siano attualmente di proprietà di collezionisti, viene indicato

Le fotografie sono di proprietà di Paolo Dorigo

Paolo Dorigo non ha mai concesso alcun diritto sulle fotografie delle proprie opere pittoriche e di scultura a chicchessia

Paolo Dorigo non ha mai comunque rivendicato diritti sulla riproduzione di vignette e disegni, fatto salvo il comunicarlo pubblicamente

Stampato in Mira –VE– nel luglio 2007

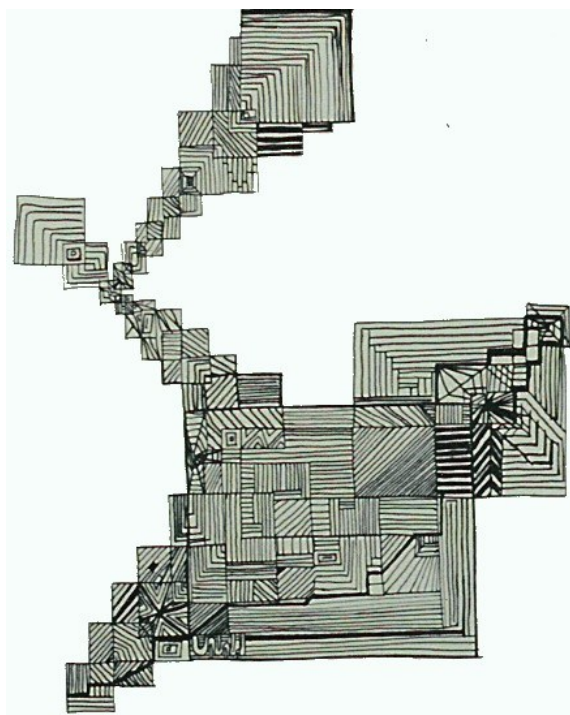
SAPER OSARE
CON
SPATOLA
E PENNELLO

L'opera giovanile
(1985-2005)

di *Paolo Dorigo*

A mia madre ed a mio figlio

Saper osare con spatola e pennello



progetto di Paolo Dorigo per la
grafica della rivista "Rapporti
sociali", china su foglio di carta
Fabriano liscia, 50x70, 1988

PREMESSA

di Paolo Dorigo
(testo del 2007)

L'arte ai tempi di Babeuf era appannaggio della nobiltà.

La Rivoluzione in Francia iniziò a mettere sotto critica questa logica.

Delacroix ci ha rappresentato il passaggio, il patriottismo che fu poi risorgimento e guerra partigiana, e nuovo antifascismo. Ma anche Goya, che della restaurazione visse e rappresentò la esperienza terrificante della guerra iberico-francese.

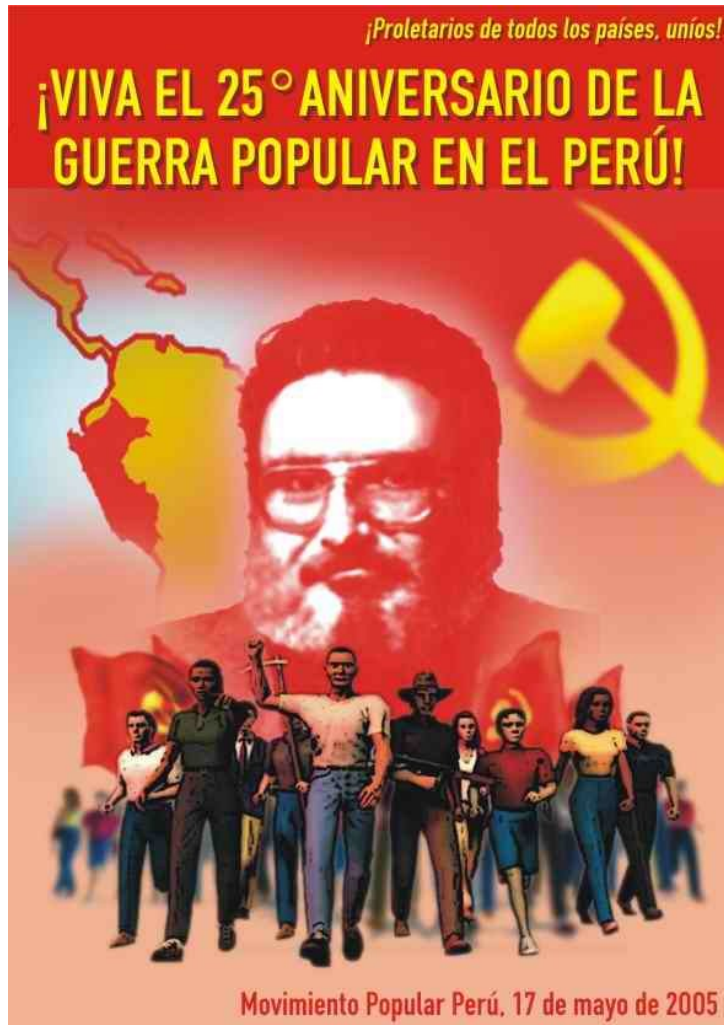
In letteratura, Buonarroti ci ha portato il racconto della congiura degli Eguali.

Poi Marx, che prese le mosse dalla Lega dei Comunisti, già Lega dei Giusti, con i suoi compagni, non portò l'arte proletaria né ne aveva i mezzi, nei musei e tra i ben pensanti, limitandosi, si fa per dire, alla ragione della critica.

Ma in Russia e in altri luoghi, pittori anche rinomati, dedicavano metri quadri di sublime attenzione ai lavori più umili. La Comune di Parigi rappresentò la prima Rivoluzione. Non una "congiura". Di lì a poco, anche in Italia, con Pellizza Da Volpedo, ci fu chi diede alle masse il ruolo di protagoniste nell'arte. Seguirono grandiosi movimenti storici e culturali, che si spostarono e si spostano tuttora laddove c'è la autentica Rivoluzione Proletaria, e se ne devono fuggire allorquando insorge la restaurazione. Io non sono fuggito, pur avendo partecipato ad una Rivoluzione sconfitta. Da *Guernica* al Realismo Sovietico, da Cagli a Zigaina a Pizzinato ai nuovi movimenti. Poi nell'occidente tutto è tornato "moda", "estetica", interesse. Nella mia ricerca non ho rinunciato mai a scontrarmi, con queste concezioni. Oggi io guardo ai popoli lontani, che poi sono vicinissimi, sono la attuale Classe Operaia Mondiale, quella che tutto produce, qui e lì. E amo i compagni che sanno rappresentarla in nuove forme di realismo. Ma nella "fine dei sistemi", data dall'insorgere dell'imperialismo americano e dall'autoscioglimento del revisionismo seguito alla morte del Compagno Stalin, trovai nell'espressione di signi-

ficati dei metodi nuovi anche se rimandati a precedenti esperienze. Giocò un vecchio nonno socialista, ferroviere senza tessera fascista, silicotico ed abile pittore ritrattista, e giocò la lotta di classe. Che ancora continua, come vorrei, potesse continuare l'arte mia. Perché è *mia*, anche se è loro, di chi in fine si giova delle energie che posso dedicare a questa vita. Energie materiali, non "virtuali", realtà, non "fiction", Uomini, non "principini". Voglio quindi dare spazio qui ad una grandiosa rappresentazione, per nulla superata o demagogica, di un popolo che spinge per farsi strada, da 500 anni, dopo che gli han rubato tutto l'oro. Il popolo Peruviano. Il manifesto rivoluzionario qui rappresentato, in Italia non lo ristampa nessuno, il Presidente Gonzalo fa tremare i falsi comunisti anche ora che è morto in carcere, anche solo in effigie. Eppure non fu affatto un genocida, come è ed era invece Garcia Perez, un noto politico peruviano, che così tante volte ha richiamato all'aiuto, chissà perché dell'italica arma dei carabinieri, e delle celle minuscole da es-

carceri peruviane. qui. Questo è un libro
tuali non sono meno
fascismo mussoliniano
strano la Palestina ed
solo le ultime dimo-
simo occidentale, fi-
che fu responsabile di
vittime in Unione So-



sa progettate per le
Bon. Ci fermiamo
d'arte. E i tempi at-
cupi di quelli del
al potere. Lo dimo-
il Libano, e sono
strazioni del nazi-
glioccio di quello
decine di milioni di
vietica.

INDICE

Scritti e critiche

Autoriflessioni sul percorso attraverso le forme e i colori, agosto 1988

Giuseppe Mazzariol, 14 giugno 1988

Mario Cossali, agosto 1989

Giulio Ghirardi, *Colore come respiro nell'opera di Paolo Dorigo pittore*, 25 ottobre 1989

Giulio Ghirardi, settembre 1990

Riflessioni su contro/corrente, 30 novembre – 25 dicembre 1990

Ernesto L.Francalanci, *Una finestra per l'arte*, 9 settembre 1991, con notazioni dell'artista

Umberto Daniele, *Alla fine dei sistemi. (Per Paolo Dorigo)*, 29 settembre 1991, con notazioni dell'artista

Giorgio Segato, Paolo Dorigo: la ragione del gesto, settembre 1991

Etica estetica e significato – Le esposizioni collettive e l'AGAV (1989-1992) nel pensiero rivoluzionario di Paolo Dorigo

L'esposizione del 25 aprile 1992 alla Fenice Arts, ciclo della Memoria

La circolarità dell'astrazione nell'arte contemporanea – Conferenza sul libro "*High tec ... o kraska ?*" 21 maggio 1992, Ateneo Veneto, Venezia, La relazione di Toni Toniato e il dibattito

Opera a sei mani, 1992 – storia dell'Opera, critica, poesie in performance

Luigi Serravalli, *Il caos ordinato, Alto Adige*, 12 febbraio 1993

La conferenza alla galleria Le due Spine, febbraio 1993

Critica ed autocritica del narcisismo, febbraio 1993

Umberto Daniele, febbraio 1993

Chi ha paura di Paolo Dorigo artista ? A proposito del silenzio mediatico sulla mia attività di artista durante la campagna mediatica del potere giudiziario all'epoca della cattura dell'ottobre 1993

Il rapporto tra Paolo ed Armando Pizzinato – documenti

Saper osare con spatola e pennello

La pittura di Paolo Dorigo durante la carcerazione più lunga (1993-2006)

La produzione poetica di Paolo Dorigo

L'importanza della Controinchiesta e le successive forme ed espressioni
di denuncia della tortura, 2002-2005

Ernesto L.Francalanci, 19 dicembre 2004

Mario Cossali, giugno 2005

*Motiv-Azione all'Arte e debiti culturali dalla ricerca della bellezza alla necessità della fantasia
come forma di resistenza in carcere e "fuori", luglio 2005*

Emanuele Horodniceanu, ottobre 2005

Opere

Il periodo della formazione e le copie per formazione (1985-1988)

Disegni (1985-2007)

Vignette carcerarie (1985)

Forma/Colore (1988-1990)

Colore vivo (1990)

Cartella litografie (1990)

Fuori serie (1988-1993)

Contro/Corrente (1991-1993)

Ciclo della memoria (1992, 2005)

Colore vivo (?) (1997-1998)

I collages politici (2000-2005) ed i I murales componibili (2000-2003)

Il figurativo sconosciuto (1988-2004)

Prime sculture: totem, arte povera, ritorno sui banchi di scuola (1990-
2005)

Apparati e fonti

L'incomprensione del mondo culturale alla necessità della autoproduzione artistica materiale oggi e la necessità dei cantori del capitalismo di trasformare l'arte in modelli virtuali

L'antagonismo totale di Paolo Dorigo nei confronti del suprematismo sociale della borghesia falsamente illuminata di oggi, per la sua natura imperialista e feudale, ed il suo rifiuto dei modelli sociali basati sulla simulazione e sulla *virtualità* (2007), ed oggi (2024) addirittura sulla "*intelligenza artificiale*", mentre continuano ad archiviare le denunce ed a nascondere la realtà orrenda della neuroviolenza tecnologica (cfr. *neurofreedom.org*).

Nota Bibliografica e Curriculum espositivo.

Nota sui Collezionisti e sui prezzi delle Opere.

Nota sull'ambiente formativo e sulla attività giovanile di Paolo come apprendista grafico e tipografo.

Paolo militante, radiocronista (*radio Sherwood 2*, ottobre 1976-1981), giornalista, traduttore, generatore di idee e comunicazione non invasiva.

Progetto per uno spettacolo teatrale sui sistemi di tortura tecnologica e controllo mentale *48 ore di 2 torturati*, Paolo Dorigo, 30 giugno 2006, scritto in presenza del padre Vladimiro nelle sue ultime ore di vita.

L'impedimento all'arte condizione della quale è la solitudine, e la scelta di questo libro.

Bibliografia.

Nota su epistolari, censure e progetti repressi.

Saper osare con spatola e pennello

SCRITTI E CRITICHE

La sezione è organizzata cronologicamente, per rappresentare selettivamente gli elementi di rilievo all'interno del dibattito che sorgeva, come un alito di vita e di speranza in una realtà già allora oscura, attorno ad ogni ciclo di lavoro creativo che nell'arte pittorica e non di Paolo si determinava.

Anni che il potere vorrebbe nascondere per sempre.

La sezione inizia con una nota biografica e bibliografica.

Saper osare con spatola e pennello

AUTORIFLESSIONI SUL PERCORSO ATTRAVERSO LE FORME E I COLORI

Paolo Dorigo, agosto 1988

Non si giunge mai tanto oltre come
quando non si sa più dove si vada.

Goethe

I tentativi della pittura di dare un significato comunicativo, di forzare una idea oltre i tangibili ed evidenti significati delle parole, scritte o dette, sono da sempre stati una delle forme più alte e stupende di irruzione in sé stessi e -da sé stessi- negli altri.

Certo la pittura, come altre espressioni artistiche, necessita di dedizione, tecnica, sensibilità e di tanto sforzo. Per giungere là dove altri non sono giunti è necessario sforzarsi di essere precisi e determinati verso un punto d'arrivo del proprio lavoro, punto d'arrivo che ogni volta ci sfugge e si pone più avanti. Non è necessario solo apprezzare il proprio lavoro: non è necessario solo essere dotati di una tecnica che, oltremodo, non potrà mai essere raffigurata con altri mezzi che non siano dentro la stupenda imprecisa precisione umana; non è necessario solo avere un'idea e perseguirla, occorre crederci.

Ecco, io non credo ancora di avere quella tecnica e quella esperienza senza la quale un' opera non potrà mai dirsi imperfettamente perfetta, ma tendo, con tutto me stesso, per stadi, a raggiungere ... e quella precisione di cui si è detto ... ed un messaggio che tocchi la persona, che suggerisca le domande, che inviti alla conoscenza profonda e che non permetta una mera contemplazione od un mero rifiuto. Ricordo che anni fa si usava affiggere manifesti che con la loro forza grafica colpivano in pieno viso colui che gli si accostava, e si diceva "come un pugno in un occhio".

Ecco, il fatto è che dopo un pugno l'occhio rimane tumefatto,

semichiuso, e così non può vedere bene. Più spesso, oggi, la grafica pubblicitaria e molte attività pseudo artistiche di famosi nomi tendono ad esaltare l'estetica pura, la scivolante estasi dei lineamenti; io ritengo che tendenze del genere divengano degeneranti dal momento che non colgono ciò che vi è di più grande nell'essere umano, e cioè la capacità di vedere, di capire, di decidere e di agire, prima ancora che la perfetta e tanto osannata estetica totale del corpo (che troppo spesso privilegia di minoranze più o meno vaste). Certo questa critica può essere attaccata e definita retrograda, ma io credo che le parole si fermino laddove i fatti rendono evidente ciò che si vuole occultare.

In realtà credo che un uomo determini con l'espressione artistica ciò in cui crede. Ci può essere chi crede solo in sé stesso, chi crede nei cavalli, chi nel mare, chi nelle belle donne e chi nei fanciulli, e chi in tutto ciò, tutto ciò essendo dentro la grande forza delle cose che è la natura. Anch'io credo in tutto ciò, e cerco, non mi fermo all'esteriore, scavo, perché chi non scava la sua fossa se la farà scavare dagli altri, e di fatto poi nel gioco comprendo poiché nel ricercare, nello scavare, estraneo da me stesso forme, strade, percorsi, simmetrie, che vogliono avere più significati, non vogliono fermare la realtà ad una cosa sola, ecco, voglio essere dialettico nel disegno, nella forma, nei colori, ma non voglio esserlo in maniera statica, voglio esserlo dinamicamente, voglio essere contento dopo aver trovato una soluzione, del fatto di averla cercata, e non voglio cercarla per cercarla.

La forma è infinita ed anche i colori lo sono. I colori sono tutto, nella misura in cui ci permettono di distinguere gli oggetti e i soggetti del nostro vivere. Attraverso i colori quali noi li vediamo, noi vediamo di fatto la materia dura e cruda tangibile, e vediamo la grande e la piccola misura di ciò che ci circonda. Così come non vediamo mai l'infinito, poiché l'infinito cosiddetto non esiste che nella nostra sclerotica ed antica formazione culturale, e poiché noi vediamo solo quella parte di spazio che possiamo vedere in un dato momento, così non possiamo mettere in dubbio che ogni cosa sia infinitamente conoscibile, poiché ai nostri occhi tante sono le cose che sfuggono, pur essendo davanti a noi, e non possiamo neanche ipotizzare di giungere alla conoscenza assoluta di tutte le cose tante essendo ancora quelle che ignoriamo.

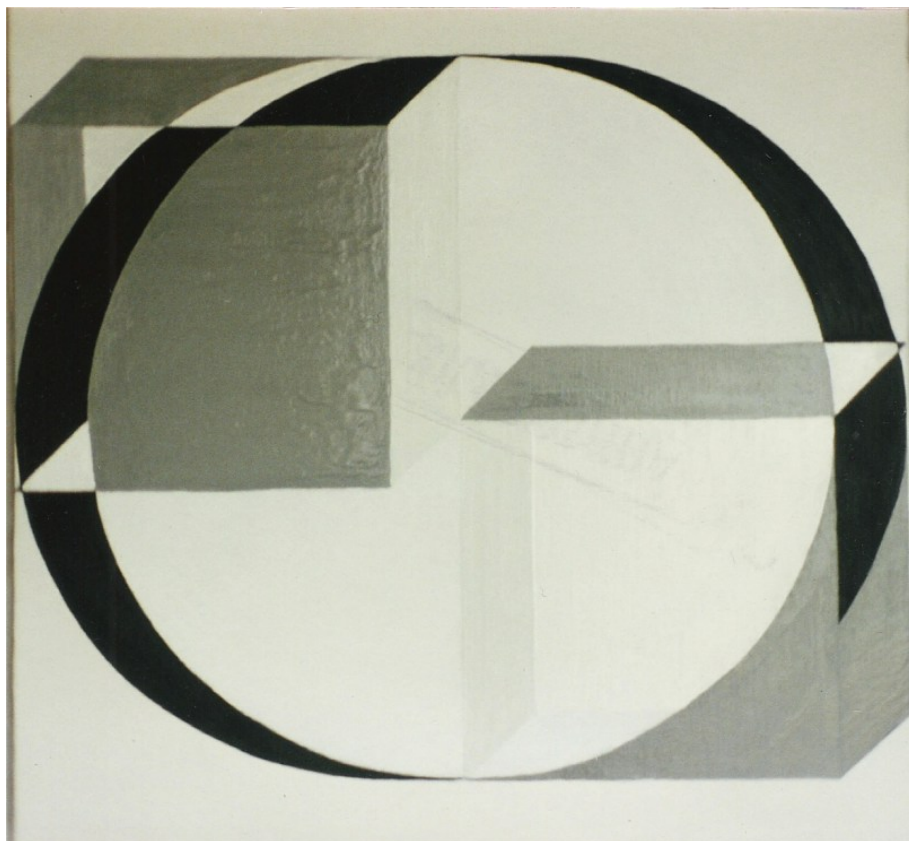
Ancora debbo dire che se è vero che ogni cosa ha degli aspetti che ci sfuggono, questo è un motivo di più per approfondirle, per guardarci dentro, al di là dell'apparenza, anziché utilizzare questo dato di fatto come alibi per una pittura interiorizzata, rinchiusa in se stessa anche quando cerchi orizzonti intelleggibili.

Ogni cosa ha un'origine e una fine, ed il suo tempo è nella reale dialettica che instaura con ciò che la circonda. Esiste quindi un'ordine nelle cose, ma quest'ordine è tutt'altro che soprannaturale, dentro la natura, è dentro le relazioni tra i soggetti, tra gli oggetti, tra questi e quelli. Ricercare dentro le cose, i rapporti, le relazioni, non significa investigare, significa piuttosto rendere conoscibile ciò che si vuole sconosciuto ai più, dietro illusorie forme di esaltazione di particolari aspetti.

Ecco, è con questo intendimento che procede il mio sforzo di ricerca

Carcere di Belluno, 15 luglio 1988

Saper osare con spatola e pennello



Tre e quattordici, 50x50, olio, acrilico e smalto su tela, 1988, collezione privata, (venduto durante la prima personale di Venezia, Fenice Arts, per lire 500.000. Nella riproduzione, i residui di un barbaro segno di timbro di censura apposto sul retro della foto sovrastante da un poco attento carceriere.

MARIO COSSALI, 1989, personale Forma/Colore, Venezia

La lettura molto favorevole risente tuttavia di un particolare, che venne enfatizzato anche nel testo successivo: l'uso del computer. In realtà questo fu solo e per un brevissimo periodo, un momento di verifica di forme che andavo disegnando ed elaborando da tempo. La sua enfattizzazione dell'epoca di questo particolare non corrisponde-

Non è possibile parlare delle forme geometriche di Paolo Dorigo indipendentemente dalla dimensione coloristica che assumono, perché non certo di vestito si tratta quanto di codice espressivo ineludibile, di sorgente di senso e di valore.

I colori di Paolo Dorigo sono tramite irrinunciabile di approfondimento, di scavo conoscitivo e sentimentale: attraverso di essi le combinazioni delle forme diventano allusioni poetiche, sintesi esistenziali, luoghi e paesaggi di un itinerario, pieno di scarti e di anfratti, tra luci ed ombre, lontano comunque dalla galileiana certezza che la realtà sia tout court matematizzabile.

Molte di queste forme nascono dall'uso del computer, ma è solo una questione di strumento per la creatività, a cui per altro si aggiunge l'acrilico, la carta, la colla, il gesso, la vernice e quant'altro.

Variazioni, accostamenti e contrasti: in essi il colore è spremuto dalle diverse forme perché le faccia "parlare" o meglio perché le faccia uscire dal mutismo euclideo nel quale noi uomini nel corso della nostra storia le abbiamo rinchiuso, snaturandole.

I. Newton, W. Goethe, C. Maxwell e L. Helmholtz hanno indagato con scientifica passione la natura dei colori e gli effetti della loro composizione; Goethe, in particolare che oggi viene spesso riscoperto in questa veste considerava i colori come il prodotto dell'interazione tra il bianco e lo scuro, tra la presenza e l'assenza della luce; la pittura di Paolo Dorigo partecipa forse più direttamente della teoria della "composizione sottrattiva dei colori", elaborata da Maxwell e Helmholtz, secondo la quale ogni colore che si aggiunge sopra un fondo inizialmente bianco toglie una parte delle radiazioni luminose al colore preesistente.

Infatti l'accostamento dei diversi colori assonanti provoca nelle campiture di Dorigo un effetto evocativo-poetico proprio perché un colore toglie spazio e presenza all'altro, pur non annullandolo, ma quasi trascinandolo fuori dello spazio delimitato del quadro.

"...Ma risalendo i canali e le roggie di prato in prato, di filare in filare, arriveranno i ragazzi dove è fitta la verzura dei fossi, dove gialli sono i fiori degli ireos e come spade le foglie tagliano fresche correnti sotto l'ombra dei salici. Arriveranno fino ai fiori lontani i pescatori senza ventura i ragaz-

zi in gita nella pianura!" (Luciano Erba)

Anche nella pittura di Paolo Dorigo ci sono dei luoghi meta, dei luoghi d'arrivo e di sosta, dove più fitta è la verzu-
ra, il colore, dove il colore sprofonda, dove il colore prende
forma amica e dove taglia come spada, pensiero e il viag-
gio del pittore non è ventura proprio perché lungamente
pensato, studiato, entomologicamente rovistato, eppure
nonostante ciò pieno di sorprese e di abbrivii di scenari en-
tusiasmati e gioiosi.

La forma di Dorigo, squadrata e computerizzata, chiede
amorosamente colore e il colore-calore la trasforma, dopo
aver trovato in essa la ricercata consistenza.

agosto 1989

Mario Cossali

GIULIO GHIRARDI, settembre 1990

Conosco Paolo Dorigo da più di un anno. Conosco, attraverso le mostre e le visite nel suo studio, l'evoluzione imboccata dal suo linguaggio, lo sfaccettarsi della sua personalità in uno scacchiere molto vasto di slanci, di incontri, di sperimentazioni. Al quale fa eco l'altro scacchiere: quello dei punti interrogativi (sull'arte, sulla sua arte). Un guardarsi allo specchio, il suo, un voltare pagina onesto – mai dogmatico. Un crescendo di cotte – e di delusioni – che testimonia la profondità dei suoi orizzonti e al tempo stesso offre una risposta a chi con troppa facilità rimpicciolisce l'arte, a chi la confina nell'angolo chiuso del dogma o della formula.

Qui il punto. I dubbi sono la ricchezza di ogni artista sincero. Eppure, fra le domande che si aprono nel suo racconto – domande, mai risposte, Dorigo precisa, capovolgendo una prassi così frequente nel nostro secolo – si fa strada una filosofia (mi perdoni Dorigo se a codificazioni così fascinosi ma sempre irte di trabocchetti preferisco categorie più semplici, più viscerali: richiamo, istinto, ecc.), dicevo: una filosofia che spesso, molto spesso assurge a fede, a catarsi. Al centro di ogni possibile credo, al centro – dicevo – delle sue galassie statiche solo in apparenza, c'è una presenza che sconfigge ogni facile filosofia: il colore. Ed è, per Dorigo, campo di ricerca, di avventure orientate in una gamma molto fitta di rotte. C'è un po' di ricerca, e un po' di sogno. C'è soprattutto catarsi: ovvero la volontà di sfuggire a qualsiasi steccato o ricatto imposto dalla forma, non importa se geometrica o flessuosa. In altre parole il geometrismo di Dorigo è un'esperienza terribilmente ambigua, una trappola per lettori distratti, un'occasione per dimostrare che non esiste – nel suo racconto – una predisposizione all'ordine geometrico. C'è qualcosa di molto più emblematico: il potere – illimitato – che l'artista elargisce al colore: al colore la libertà di costruire le immagini – o di vanificarle; al colore la facoltà di fare della forma la presenza più libera e spregiudicata. Così, a racconto ultimato, non resta che il colore, la sua

forza quasi mistica, quell'impulso che vola oltre le inferriate del concetto, e si fa vita, ritmo, bellezza, soprattutto urgenza di dire le cose nel modo più rapido: scansando le acrobazie sotterranee care a un passato non troppo remoto, aprendo alle tentazioni enfatiche il limbo rarefatto del simbolo (un esempio: il non geometrico accaval-larsi o intrecciarsi di mani caro al più recente Dorigo non è provocazione né fuga ma desiderio di confessare, che cosa se non la volontà – ora materica ora eterea – di chi pratica gli alfabeti dell'arte?).

Dorigo, quando dipinge o quando moltiplica la tavolozza nell'esperienza del messaggio grafico, traccia un suo DIARIO. Lo sfaccettarsi stesso delle immagini è sinonimo di ricerca, di incontri-scontri, di confronti mai miti con se stesso. Ma in queste pagine dove le pseudogeometrie respirano attraverso una rete fittissima di imperfezioni, tremuli, venature luminose leggibili all'interno dei profili, vive qualcosa di molto veneziano. Qualcosa che ricorda le strade battute dai padri, l'antica – e sempre attuale – polemica con l'altro versante della ricerca figurativa, dove il disegno è punto di partenza – e apice. Dove il colore è veste, paludamento, addobbo. E invece qui, in laguna, circolavano pensieri diversi: più liberi, in definitiva più lagunari...

Dagli albori alle conseguenze estreme: il colore che è forma, il colore che va oltre la forma, la nobilita, la condiziona. Il colore come unica via per abbracciare la sintesi... Non sono programmi nuovi – qualcuno dirà – ma senza di loro l'arte non passa. Senza di loro l'arte perde tutto, anche il sangue... Ecco perché in questi anni di "ritorni" non sempre sinceri e molto spesso grotteschi (perché pilotati, cioè non voluti dall'artista), un ritorno come quello di Dorigo (ma a che cosa, se non alla sintesi?) non può lasciarci a sangue freddo. Valga, come stimolo, l'attenzione riservata a questo giovane artista da chi molto più di noi sapeva e sentiva, l'indimenticabile Bepi Mazzariol.

settembre 1990

Giulio Ghirardi

(testo estratto dalla cartella PAOLO DORIGO - LITOGRAFIE 1990, Arte 13 Editrice)

ERNESTO L. FRANCALANCI

Una finestra per l'Arte

9 settembre 1991

con notazioni del 12-5-2007 di Paolo Dorigo

Potremmo affermare che gli aspetti più manifesti della personalità di Paolo Dorigo, se non temessimo di esprimere una valutazione in ogni caso limitativa, si esplicano in tre principali direzioni: la ricerca artistica, l'impegno sociale, la professione nel campo dell'informatica.

Tale constatazione sarebbe comunque banale se non cogliessimo nella compresenza di queste caratteristiche una non casuale coincidenza: tutte e tre implicano, infatti, sia pure nei loro diversi aspetti, umano, sociale e scientifico, il fenomeno della comunicazione, una problematica molto complessa e che vediamo di nuovo riaffiorare nella coscienza e nel dibattito della civiltà attuale.

Si può affermare che proprio questo recupero della centralità del comunicare, in un'epoca che aveva dichiarata come definitiva la perdita del senso, può far prevedere una via di superamento dalla condizione stagnante del post-moderno.

La questione basilare della comunicazione umana, nelle sue implicazioni sociali, etiche e politiche, può ragionevolmente riaprirsi oggi, dopo la morte di tutte le grandi ideologie, senza paura di fraintendimenti e di sospetti.

Si tratta di una questione energetica, di scambio di forze, tra gli individui e fra i popoli, sulla base del riconoscimento delle infinite differenze che caratterizzano ormai i soggetti, siano essi individuali che collettivi: alla stagione della rivoluzione deve subentrare quella della evoluzione, una trasformazione che deve caratterizzare non solo l'occidente industrializzato e i paesi ricchi, ma l'intero pianeta.

[Paolo pubblicò nel 1991 questo intervento con la "risposta ad un Amico", nella quale confuta la "caduta delle ideologie", ironizza sulla perdita comunicativa della società dell'informatica oramai alle porte, come già lui capisce, e pone il limite su "Auschwitz"; così facendo, nega la affermazione del critico che alla rivoluzione debba subentrare la evoluzione; e l'Amico

critico dopo 14 anni, alla mostra personale di Mira nell'autunno 2005, ironizza con Paolo sul fatto che se veramente gli avessero rubato tutti quegli oggetti in funzione alla tortura, allora "avremmo già vinto", e ironizza perché non capisce che sì, ideologicamente il proletariato ha già vinto, e i sistemi dell'imperialismo sono così approfonditi da tentare la "redenzione" sino a questo livello]

Questa è oggi la questione nodale: come possono comunicare questi ormai infiniti e diversi soggetti e su quale terreno comune?

Condizione indispensabile per il fondarsi di una possibile comunicazione interumana planetaria è quella di non privilegiare nessuno degli aspetti e delle tecniche comunicative in atto, ma di riuscire a farle convivere insieme dentro una dimensione a più strati, a più vie.

Una di queste vie può continuare ad essere ancora quella dell'arte: purché anch'essa si intrecci alle altre, rispetto alle quali deve riuscire a mantenere quella identità che i fenomeni attuali hanno messo in discussione.

Vi è una comunicazione che si attua mediante l'arte, un'altra, più immediata, che è quella dei rapporti umani diretti, esplicita tramite il linguaggio verbale discorsivo e i vari comportamenti sociali, ed infine quella mediata, vale a dire che si attua attraverso i numerosi mezzi (media) dell'informazione, oggi prevalentemente elettronica e audiovisiva.

Proprio quest'ultima apre ad una serie numerosa di considerazioni, la prima delle quali, in ordine di importanza, riguarda la cosiddetta "sparizione della realtà materiale" consueta rispetto al predominare progressivo di una realtà virtuale, prodotta dal diffondersi di una civiltà di immagini fondamentalmente simulate, civiltà che pretende da tutti noi una diversa capacità percettiva e quindi anche un diverso sistema linguistico comunicativo.

Un aspetto di questa conflittualità è presente anche nelle opere stesse di Dorigo, soprattutto in quelle del primo periodo.

In che modo l'artista contemporaneo vive infatti questa schisi tra il linguaggio espressivo artistico e quello informatico, a sua volta fortemente ormai caratterizzato da una decisa e consapevole esteticità?

Se prendiamo il caso specifico di Dorigo, possiamo constatare la presenza di un indizio altamente significativo: l'interesse iniziale della sua ricerca è rivolto verso le geome-

trie, non solo quelle formali, di derivazione costruttivistica, ma anche quelle, per così dire concettuali, legate all'ingenua teorizzazione ancora ottocentesca, persino nei suoi moderni epigoni, della "spazialità" del colore.

Ma la geometria, anzi le geometrie, della ricerca pittorica iniziale sono il metodo non schizofrenico per permettere di far convivere, in una sorta di geometrica potenza dimostrativa, le sfere diverse della comunicazione, ancor più coerenti tra loro se utopizzate dall'interno della rigida cubatura spaziale nella quale in quel tempo l'artista si trovava costretto. *[2a e 3a detenzione, 1985-1986 e 1987-1989]*

La liberazione dalla costrizione fisica, infatti, andrà di pari passo con l'allontanamento dalle classicità utopiche: il razionalismo fa i conti con la sconfitta del progetto. Il mettersi di nuovo sulla strada significherà decidere se il coinvolgimento professionale nella civiltà dei bit potrà permettere di vivere la propria esistenza anche con i beat: con la generazione che nel frattempo è cresciuta nella selvaggia ingovernabilità della metropoli.

Indiziaria è l'ultima opera di Paolo che conosco, dell'agosto di questo anno. L'uscita dalla geometria, da tempo attuata, si risolve qui in un gesto violento di sfida: un rombo nero di desolante rigidità è sfigurato dai colpi arbitrari di colore. La violenza di queste macchie denuncia il ritorno ad una totale e sofferta condizione esistenziale, nella quale risulta prioritario, più che la ricerca pittorica stessa, per altro impossibile da dimenticare una volta dichiaratane la necessità etica, il comportamento artistico: l'anomalia selvaggia di una irrinunciabile imprevedibilità poetica, di una soggettività non programmata.

[si tratta dell'opera pittorica-scultorea su due tele incernierate pendenti dal soffitto, contro la guerra imperialista, in realtà è del gennaio 1991]

Arte, etica e civiltà post-industriale in quale relazione si pongono e come si pongono i singoli soggetti di fronte ad un'ipotesi di scelta fra dimensioni così di fatto diverse?

Parlare di Paolo Dorigo, significa, dunque, parlare di un artista e, nel fatto specifico, di un pittore, che è riuscito a vivere contemporaneamente in queste differenti sfere proiettando in ognuna di esse un tasso proporzionalmente distribuito della medesima pulsione creativa, della stessa positiva felicità inventiva.

"La pittura - scriveva Paolo in un testo del 1988, e dunque all'avvio del primo impegno artistico di sostanziosa qualità, calibrato da necessità spaziali e psicologiche intorno alla ricerca denominata "Forma/Colore" - *necessita di dedizione, tecnica, sensibilità e di tanto sforzo*": ecco, questo è il punto di partenza, il dichiarato proposito, che si tradurrà di lì a poco in un'incessante e indomabile attività produttiva e creativa. La costruzione del pro-

prio itinerario biografico è già tutta compiuta in questo atto di illimitata fiducia nell'arte, per meglio dire nella pittura, come esercizio teleologico, come scelta che persegue un fine, come comportamento esistenziale che si iscrive totalmente nel motto goethiano fatto proprio e che dichiara che *non si giunge mai tanto oltre come quando non si sa più dove si vada*.

Il mito dell'artista che si perde nel labirinto della ricerca per ritrovarsi, ma scoprendo che la soglia tra il noto e l'ignoto non si è infranta e si è soltanto spostata poco più avanti, è qui modernamente riproposto: ma, proprio per ciò, proprio per questa persistenza della figura moderna dell'arte, la ricerca di Paolo si rende tragicamente incongrua con la dimensione virtuale della civiltà elettronica.

[Di qui lo stimolo al titolo del quaderno n.2, *High tec, o kraska ?*, dove la domanda è puramente ironica ed ovvia la risposta; e si spiega l'ancor maggiore violenza imposta a Paolo dalla tortura tecnologica, nonché la derivazione borghese e succedanea al capitalismo, di chi ha deciso e pensato la tortura su Paolo: una innata fede nella scienza sopra e contro la materia, l'Uomo, la sua capacità di trasformazione, una fideistica trasposizione nella tecnologia contro il processo dinamico di trasformazione]

Questa tuttavia la contraddizione fertile, che può permettere alla nostra cultura metropolitana di coltivare ancora la presenza perturbatrice e disequilibrante, e dunque critica, dell'artista.

In seno al dibattito culturale attuale si agita fortemente, infatti, la questione della sopravvivenza stessa dell'arte rispetto al predominio di una esteticità diffusa, priva di finalità semiotiche, vale a dire critiche e interpretative, nei riguardi del mondo, che viene accettato persino nelle sue più profonde contraddizioni politiche e sociali: la fine della pace planetaria si traduce in un evento di massima spettacolarizzazione estetica, reso possibile attraverso l'uso omogeneizzatore e catalizzatore della macchina televisiva.

Nella società spettacolo c'è ancora posto per l'arte ?

L'interrogativo si pone ad ogni nuovo incontro con l'artista.

Solo uno stato di necessità mercantile, vale a dire la presenza indiscutibile di un "sistema" dell'arte, inteso come meccanismo economico e nello stesso tempo semantico, che lega insieme produttore mercante critico e fruitore, permette e giustifica la sopravvivenza attuale dell'opera artistica, o vi è anche una ragione ulteriore, non meno potente, che determina il mantenersi viva di una tradizione secolare nella rivoluzionaria dimensione della civiltà elettronica ?

Il fatto stesso che ci si ponga una simile domanda, che ci si interroghi sulle ragioni per le quali ancora l'arte esiste, nonostante la sua storica, progressiva e inarrestabile ridefinizione, nonostante il diffondersi di un'esteticità globale, politecnica, barocca, nonostante l'evolversi di una nuova cultura di tipo audiovisivo, che sincretizza tutte le più diverse produzioni creative e linguistiche in una sorta di superlinguaggio, il cui oggetto di riferimento è contemporaneamente virtuale e reale, sta a dimostrare che il fenomeno dell'arte continua ad assumere una rilevanza notevole, una volta stabilita, paradossalmente, la sua specificità: vale a dire, solo dopo aver ricostretto l'arte dentro quei confini semantici da cui la linea evolutiva dell'avanguardia era riuscita ad affrancarla, avendola mescolata alla vita, avendola diffusa tra le varie merci della metropoli, avendola strettamente intrecciata sia con la pulsione di morte, distruttiva e irrazionalistica, sia con la volontà positivista e razionalistica del progetto, ma, in un modo o nell'altro, negandole di fatto la sua autonomia.

Si tratta, per l'appunto, di attuare il paradosso di ritrovare per l'arte un territorio di pertinenza ! Gigantesco paradosso, dal momento che all'arte sembrerebbe competere la funzione di reinventare sempre da zero, sempre in nuovi ambiti, forme, immagini, figure: al di là della tradizione, "dopo la tradizione" !

All'arte spetterebbe oggi il compito non facile, dunque, di un recupero della differenza, vale a dire di quella coscienza dissenziente, capace di opporsi all'indifferenziato mondo pubblicitario delle immagini estetiche, prive, per loro funzione, di un discorso esistenziale, di una riflessione sulla vita, sul soggetto, sulla storia, sul presente.

Ritrovare per l'arte la sua poeticità, ma non come strumento di fuga dalla realtà, bensì come unica vera inesorabile interrogazione sulla realtà.

In questo senso è riabilitata la funzione magica, poetica, sovrasensibile della ricerca artistica, che continua ancora, nell'epoca postmoderna, a interrogare l'esistenza con la stessa chiarezza labirintica delle avanguardie: anche se senza più nostalgia per l'oggetto, senza più nostalgia per l'unità tra le parole e le cose.

Arte senza nostalgia, ma pur sempre semiotica, critica, della realtà, pur sempre alla ricerca del senso, alla ricerca del profondo: del sublime.

Alla ricerca di ciò che sta oltre il confine pessimistico tracciato dalla gaia scienza del postmoderno, che trae origine e sostentamento dal postulato della perdita definitiva del senso, del valore, della realtà, significa, ancora una volta, affidare all'arte la capacità di farsi scienza di ciò che sta al di là dell'arida soglia del visibile.

[Anche questo era un punto che Paolo contestava nella sua risposta: la perdita del senso è ed era della società capitalistica non del divenire dell'Umanità, il che non è un'ingenuità, è anzi semmai tautologica la maniera di impostare le cose come già avvenute solo perché così "ha da essere" secondo i padroni del vapore ed i loro cantori contro i quali è semmai l'Amico critico ad essere "ingenuo"]

In questa impresa l'arte si trova oggi, tuttavia, a convivere con la dimensione, o, per meglio dire, dentro la dimensione estetica iperreale della civiltà scientifica, produttrice di nuove realtà virtuali, di nuove classi di oggetti, di immagini, ma anche di nuove forme di vita vegetale, animale, umana, ibride, clonate, cibernetizzate.

[Anche qui, nel pubblicare questo intervento, Paolo non si immaginava certo di entrare in gioco come Vittima di un perverso meccanismo tecnologico inquisitoriale di poteri che furono interessanti alla sua attività artistica e quindi anche a questo stesso testo critico come potevano esserlo gli abbruciatori degli eretici del cinquecento; e del resto Paolo non condivideva di ciò che affermava nelle sue lezioni già all'epoca l'Amico critico, per esempio nella raccolta di lezioni dell'Accademia 1990-1991, "Dal virus al virtuale", che ovviamente chi occupò per alcuni giorni casa sua dopo il suo quarto arresto, poté osservare con calma]

Dentro dunque questa dimensione complessa convivono ormai molte famiglie e molti sistemi espressivi, caratterizzati da un totale sovvertimento delle fissità linguistiche e delle forme private di comunicazione, nella direzione di una prossima imminente interazione multimediale di tutti i linguaggi.

Non solo quindi è necessario ripensare alla pittura come ad un sistema espressivo tra gli altri, ma è anche imprescindibile tendere alla rifondazione di una nuova fenomenologia globale della visione; nell'attuale gigantesca nebulosa delle immagini nulla è fisso ed immobile.

La caparbia insistenza dell'artista a dipingere in un'epoca che non possiede più il tempo lento dello sguardo meditativo e analitico dell'arte moderna e che si fonda su sistemi percettivi completamente differenti rispetto a quelli del passato costringe a ripensare tutta la tematica della rappresentazione e della produzione creativa cosiddetta "high tec", modulata piuttosto sulle categorie della velocità, della virtualità e della simulazione elettronica; due tempi, due modelli culturali, due culture si affiancano in una forte e proficua contraddizione culturale: da una parte sta il sistema dinamicamente effusivo e interattivo delle immagini tecnologiche, dall'altra il sistema intrusivo e autoriflessivo delle immagini pittoriche, che, proprio come Dorigo intitola una sua fortunata serie di dipinti,

ter graphics, che vengono presi come elemento costituente della sua arte, cosa che invece Paolo ha sempre spiegato essere tutt'altro; in pratica sin dall'inizio del suo agire artistico, si opera una forma di strumentalizzazione sul campo tecnologico, che Paolo sopporta criticamente non immaginando certo che diverrà successivamente elemento strumentale per i torturatori nazisti che lo assediano da anni; e la cosa è ben delineata in un'opera, lo Sfregio, che indica proprio una violenza specifica, intima, che colpisce il vedere ossia una delle funzioni cerebrali fondamentali dell'essere Umano]

Ernesto L.Francalanci

9 settembre 1991

[note tra parentesi quadre di Paolo Dorigo, 12-5-2007]



Paolo Dorigo, 1988, profilo di uomo pensante, 50x35, olio su tela; forse in questo dipinto emerge l'ispirazione allora inconsapevole, della presenza dei nazisti che hanno inseri-

Saper osare con spatola e pennello



Contro la guerra imperialista, due tele incernierate, olio, smalto ed acrilico su tela, 100x100x2, faccia A (l'opera venne esposta nel Padiglione Italia della Biennale di Venezia nel giugno 1992, appesa per l'angolo superiore al soffitto tramite un filo da pesca fatto passare per la struttura portante, impossibile da raggiungere altrimenti, con una palla da tennis

UMBERTO DANIELE
ALLA FINE DEI SISTEMI (PER Paolo Dorigo)
29 settembre 1991

(commentato dall'artista in data 18/19-5-2007)

Nel momento in cui sceglie di percorrere l'aspro territorio dell'impegno per tracciarvi un ulteriore sentiero, un artista ha già compiuto il salto definitivo oltre quelle barriere che avrebbero potuto trattenerlo al di qua, entro la normalità, la routine, il silenzio. Queste barriere si chiamano narcisismo ed omologazione.

Non vi è più narcisismo quando si decide definitivamente di rendere quotidiano un esercizio critico, superando l'ultima ombra portata di un compiacimento personale. Non esiste rischio nell'omologazione che il sistema dell'arte impone con le sue cerimonie e le sue leggi economiche, se un'esigenza diversa si afferma indifferente e sonora sopra ogni rutilante chiacchiera rituale.

Fuori da ogni retorica appare quindi sempre più necessaria al nostro tempo non solo la centralità rinnovante della vera creatività artistica entro ogni panorama di progresso scientifico, ma soprattutto l'esempio della fondamentale *diversità* della figura dell'artista come intellettuale.

Il dato che colpisce sempre profondamente quando si conosce uno di quegli animali strani che sono gli artisti non è tanto la grande ricchezza umana, quanto la particolare distanza che lo isola entro il mondo apparentemente separato del suo lavoro; un mondo che invece risulta essere l'essenza del mondo fenomenico, rivisitato e ricondotto alla sua realtà profonda. Questa distanza è data da un operare incessante, febbrile; da una riflessione che procede nel fare e nel pensare. Paolo Dorigo vive entro questa dimensione.

La particolare consistenza di due professionalità -informatica e pittorica- non si risolve in una superficiale, reciproca compensazione. Mi pare al contrario che la quotidiana frequentazione dell'universo esatto degli elaboratori possa invece sgombrare la strada a Paolo dal rischio di possibili cadute entro alcune contraddizioni interne al sistema dell'arte, mai come oggi affascinato dalle lusinghe cibernetiche della multimedialità.

[in realtà all'epoca la cosa non era alquanto sviluppata: basti pensare che le edizioni Giunti insieme a Repubblica pubblicarono la prima serie in Italia di CD

multimediali biografici dei pittori più noti –Van Gogh, Gauguin, ecc.– solo nel 1998-1999, mentre questo testo è del 1991, quando ancora non esisteva a livello pubblico internet; oppure, per fare un altro esempio, Windows, che era ancora un giocattolo distribuito in regalo o poco più; in questo senso si evidenzia semmai il vizio di fondo di ogni ambiente culturale di presupporre generalizzate delle realtà assai minoritarie]

Un mondo chiuso, governato dall'inesorabile perfezione tecnica, una sfera di splendente rigore matematico sta affascinando gli artisti con le ambigue mosse della sua pelle, più che con l'impenetrabile rigore delle sue leggi. Per alcuni aspetti sembra di assistere nuovamente alla contraddizione di una critica che, pur non volendo ammetterlo, ha voluto valutare i disegni anatomici o ingegneristici di Leonardo come opere d'arte perché armoniosi, non per il valore estetico della loro compiuta esattezza scientifica.

[Qui vi è un altro aspetto che all'epoca pesava meno di oggi nella critica-contro di Paolo, e cioè, questo passaggio era all'epoca per Paolo ancora tollerabile, dato che allora la scienza costituiva ancora un punto parzialmente serio di speranza, si dice qui parzialmente a causa delle bombe intelligenti nei bunker ricolmi di bambini e donne, a Baghdad nell'inverno del 1991, che portavano il problema della scienza asservita alla guerra a dimensioni ancora superiori delle stragi del Viet-Nam, oggi giorno la scienza, come si vede nel silenzio ipocrita ed assassino sulle denunce di Paolo e della sua associazione di vittime delle torture tecnologiche, ma anche sulle denunce e documentazioni circa la vivisezione e gli esperimenti cinici e barbari sugli animali, è TOTALMENTE asservita a questo sistema di guerra e morte, dove la ricerca è SEMPRE gestita ben lontano da un possibile controllo popolare e ben lontano dagli interessi delle grandi masse]

Nei dipinti di Paolo tre linee di sviluppo fondamentali si muovono parallele: la crescita di un progetto, che si adatta agli esiti del dialogo tra una forte struttura, spesso calibrata entro l'essenzialità di tensioni diagonali, e l'irruente, incontrollabile dominio del gesto.

Questi tre parametri –progetto, struttura, gesto– si compongono, come animati da variabili indipendenti, a rinnovare in ogni opera il difficile compito di definire quindi i limiti del campo, la mappa mentale della conoscenza: emblemi quindi di una insopprimibile soggettività, che pur si muove verso l'esigenza di un fine comune. La stessa materia pittorica porta con sé nelle opere la diversità del mondo chimico, del processo industriale: nell'asetticità dell'acrilico, nelle ricerche sugli stucchi, perfino nell'apparire del sordo schermo di sintetici colori metallici, così falsamente bizantini e tradizionali.

[Qui forse Umberto non colse un elemento dell'utilizzo di determinati colori, traducendolo nella trasformazione industriale, anziché in un tutt'altro che fasullo rimando ai colori dei riflessi della luce nei canali all'alba di Venezia, nelle alghe, nei mattoni]

Anche il supporto, ora di rigido ed impenetrabile legno, ora falsamente cedevole come la tela, rappresenta nel suo diverso contrapporsi al gesto la sempre inesorabile alterità del mondo. È come se ogni opera attivasse un articolato processo dialettico di forme e di materia che infine, al termine della ricerca del dialogo, si spegne nel momento in cui deve divenire testimonianza, sparendo nel buco nero della Storia.

Nell'operare artistico di Paolo ciò che torna ad essere centrale è il valore dell'impegno e del lavoro artistico, non del risultato. Non è solo lo spostarsi di un accento. Non significa solo uno sviluppo sorprendente di risultati che evitano continuamente ogni possibile centro, ogni stabile rifarsi ad un qualsiasi prefisso *Neo*, e che rinviando –senza però alcun ritorno– ad esperienze espressioniste, spaziali, materiche, allungando l'elenco in modo esponenziale e quindi nullificandolo. Rappresenta invece un necessario corrodere dall'interno dell'efficacia del progetto, soffocante eredità del Moderno, del quale egli segue la traiettoria fino a sfaldarla infine in esiti che rimbalzano tra il preziosismo rifinito e la semplicità, tra l'euritmia e la frase sconnessa. Emerge infine, quasi purificato dopo l'accendersi di ierofanie illusorie, il valore della pittura e del gesto: unico agente di questi sconvolgimenti, testimone di esistenza e di movimento.

[In realtà l'accentuazione identitaria alla esclusività artistica, non era esatta alla realtà che, anche allora, Paolo viveva, e che il critico conosceva per esempio nell'impegno tra i vari campi, a fianco dei rivoluzionari prigionieri, non avendo né prima né dopo quel periodo in esame del critico, abbandonato ideali e ambienti che prospettavano nella rivoluzione proletaria l'unica alternativa collettiva ed universale allo sfacelo che lo stesso critico riconosceva all'epoca; prospettiva che l'artista vive ancora e che fa sì che la sua attività in ogni campo portata avanti, riceva la censura dei poteri costituiti, tra i quali primeggia la cosiddetta "sinistra" in questo "paese"]

Ma questa marca esistenziale si situa in ben diversi scenari rispetto a quelli in cui già gridava la rivolta che avrebbe ben presto condotto l'arte nelle strade. Le pennellate di Paolo Dorigo, all'opposto di quelle con cui Van Gogh attuava una disperata sintesi sommatrice, ancora possibile seppur precaria, si inseguono per negarsi vicendevolmente, si sovrappongono per annullarsi. Raccontano l'amarezza di un viaggio ormai impossibile verso l'utopia, rinnovandolo tuttavia all'infinito nell'instabilità e nella dinamica, con ostinazione.

[Qui il complimento si mescola ad una affermazione, tutta sua, dell'impossibilità della rivoluzione in questa società, epoca e cultura; giammai un critico d'arte dovrebbe farsi uccello del malaugurio per le masse, specie se si pensa

che l'arte dev'essere per le masse. Ma la asserzione del critico, che in una occasione mi fece anche l'amico Toniato, proprio in compagnia di Daniele- derivava, più che per scelta soggettiva del critico, dall'effetto mortifero che ebbe su tutto il mondo occidentale e sulle sue componenti intellettuali borghesi o comunque non appartenenti al proletariato, il crollo del revisionismo contemporaneo dall'ottobre 1989 all'ottobre 1993, ossia dalla caduta del muro di Berlino e fulminea fucilazione di Ceausescu e compagna, alla strage della casa bianca di Mosca ad opera degli sgherri di Eltsin]; quindi in qualche modo quel passaggio lo tolleravo, lasciavo dire, considerando che sarebbe stato il tempo a far giustizia, dimostrando che il fallimento di ciò che era rimasto dell'URSS come nel 1976 di ciò che era la Repubblica Popolare Cinese prima del colpo di stato fascista di Hua Kuo-Feng e Deng Tsiao-Ping, non poteva e non potrà corrispondere ai sogni dei papi e dei padroni, di fermare la Storia perché a costoro così farebbe piacere; come Marx ci ha insegnato, una cosa sono i sogni, ed una la realtà. Nello sguardo del critico, io sarei stato quindi, e tanto più oggi, un ostinato idealista, da aiutare, ma non da seguire. Qui c'è anche un punto che va detto, e cioè che gli artisti o meglio quelli che si sindacalizzano come tali, o che vivono dei loro quadri e quadretti, o dei loro totem semi-industriali di vario genere e foggia -e mi riferisco anche agli "architetti", sedicenti artisti oggi "superiori" ai pittori !!!-, per lo più si sono "seduti" di fronte alla critica, ma questo nulla toglie al fatto che gli artisti autentici invece non si "siedano" e mantengano la propria indipendenza e superiorità intellettuale. Una superiorità che il capitale ed i padroni non hanno interesse a riconoscere. Il che spiega poi la deriva della critica verso gli approdi filosofici della "fine dei sistemi" mentre l'unica cosa che ha veramente dimostrato il suo fallimento è il sistema capitalista come sistema umano]

Se la crisi epistemologica di ogni probabilità storica ha ricondotto da tempo gli artisti alle frasi spezzate e all'ironia disincantata, credo che solo questa dimensione di vera ricerca, incessante ed insoddisfatta, anzi continuamente contraddicentesi, possa veramente far superare d'un balzo quella vertigine del vuoto, quel clamoroso "horror vacui" che è (stato) il Postmoderno. Dentro il cuore di una frattura, ecco apparire i primi passi, i segni di una radicale trasformazione.

[Qui la condivisione è totale, e si spiega il discorso di prima nel convivere con la mia stima per il critico Daniele, in quanto nonostante affermi una fine dei sistemi, si dichiara contro il Postmoderno dominante]

Certo questi sono i segni di una coscienza che abita il crollo dei sistemi e il naufragio dei miti. L'universo artistico, nella sua raffinata maschera sovrastrutturale, può offrire un'utile modellistica per capire come gli ampi movimenti socioeconomici -prima ancora che politici- a cui assistiamo si riassumano nell'esigenza di normalizzazione e rimozione;

di essa sono involontarie ancelle anche diverse recenti esperienze neo-mediali e neo-ambientali o antropologiche. Dove si può quindi cercare la *vera diversità* ?

[Il problema è forse dei critici; della gente, il rapporto con l'arte si riduce alla ricerca della bellezza e delle sue diverse accessibilità e dei significati che questa bellezza porta con sé]

Un grande artista poliedrico come Savinio, musicista divenuto pittore per scelta e necessità, dall'osservatorio di inquieta modernità delle sue trasversali esperienze diceva di amare il suono del violoncello perché gli evocava il raglio del mulo: così diverso e primordiale, così lontano dall'armonia ma anche così nuovo ed emozionante.

Dovremo forse indagare con maggior attenzione nell'inaspettato esistere di pratiche artistiche tradizionali.

[? Inaspettato esistere ? Come dire che c'è da stupirsi se la gente per bene in casa continua a preferire i tavoli in legno di quelli in altri materiali !]

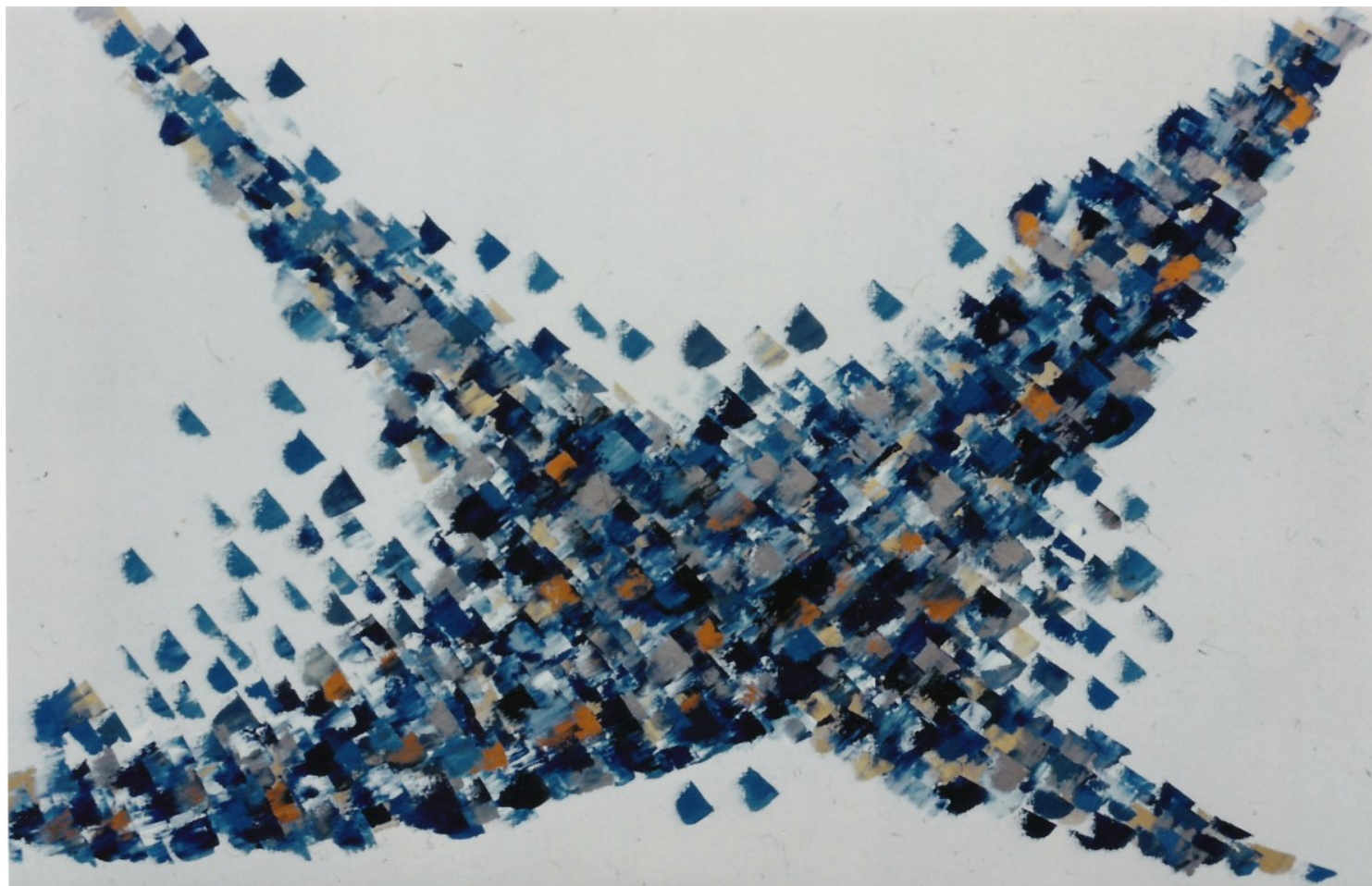
Dietro schemi che supponiamo scontati, ed invece ci tradiscono proprio perché inattuali.

[? Inattuali ? Qui c'è una ideologia del nuovo a tutti i costi che mi pare propria di un gioco sottilmente intellettuale più che di un'esigenza reale. Le mutande non hanno ancora trovato un sostituto, sono allora inattuali ?]

Nelle pieghe nascoste della pittura. Ancora una volta sotto il pennello di un pittore, in una verifica di mezzi e di poteri che non sia indulgente, ma folle e rapita dalla verità nascosta dal lavoro.

[Ancora: qui si spiega, dando per scontate le cose viste in determinati ambienti, poi si afferma la speranza nel lavoro del pittore, ma sempre dentro un riconoscimento di termini e concetti che sono astratti dalle due esigenze motore dell'arte: quella della necessità di chi crea, e quella dell'esigenza di un apprezzamento degli altri; questo perché il lavoro dei critici, e qui va detto che Daniele è un critico molto conosciuto e serio, è sempre più vittima della crisi da sovrapproduzione di capitali, che sommerge con la velocità della valorizzazione, che atrofizza con i tempi dei ruoli e degli impegni, tutte cose che chi fa arte subisce di conseguenza ancor più.]

Saper osare con spatola e pennello



contro/corrente, II/41, 1991, cm.124x200, olio tempera acrilico su tela, commissionata da Paola Puccini all'artista, con destinazione una sala dell'Istituto Veronesi di Milano (dove era stata curata sua madre)

GIORGIO SEGATO

(all'epoca Assessore alla Cultura del Comune di Padova)

Paolo Dorigo: LA RAGIONE DEL GESTO

settembre 1991

Paolo Dorigo vive da qualche tempo la pittura come ritmata gestualità che deposita sulla tela schegge d'emozione e d'esperienza e ne tenta l'accordo armonico, ne esplora possibilità di risonanza e di consonanza.

Ha abbandonato le geometrie, le strutture pensate, calibrate, costruite come compenetrazione e misura: il campo omogeneo, teso nello spazio, si è sfaldato, scomposto in grumi di colore, di impasti a volte densi, altre filamentosi, con inserimenti materici (sabbie, terre, smalti, stucchi trattati) e direzione obliqua ("controcorrente"), segnalando che l'opera è solo una parziale inquadratura di un movimento che si espande nello spazio come energia, forte vibrazione sensitiva e percettiva liberatoria di una introspezione ormai insopportabile delle controllate composizioni geometriche. La coscienza è come lasciata esplodere, rinunciando anche solo all'illusione dell'evocazione poetica di una sfera incandescente ma pur sempre unitaria di conoscenza.

Dorigo insegue ora le suggestioni delle materie, degli spazi scanditi sulla tela e ascoltati come metafore degli spazi interni che si coniugano allo spazio esterno, luoghi dell'intimità psichica che s'immerge nella dimensione cosmica: forma/colore, ritmo esecutivo, curiosità per le qualità tattili e visive delle sostanze cromatiche trattate sono gli elementi peculiari della sua ricerca attuale, che qua e là assume i toni dell'espressionismo informale, altrove ricerca contrappunti armonici per una distribuzione segnica decorativa, gradevolmente selettiva e suggestiva per quantità e qualità luminosa oppure si sviluppa in tessiture cromatiche che lasciano trasparire ritorni figurativi, memorie di luoghi, di muri, di segni e colori.

Si avverte nell'opera recente di Paolo Dorigo una sorta di bipolarità di tensione: verso uno slargarsi della trama della materia in forme di purificazione orientale tendente al vuoto, alla visione cristallina, e verso una riconquista della struttura e della figura, ma all'interno di una piena, acutissima consapevolezza del movimento transmorfico che avvolge e stravolge ogni cosa.

Saper osare con spatola e pennello

Spesso si ha l'impressione che le sue matasse di segno/colore insistano sulla definizione di canali sanguigni e di fibre nervose che partono da una testa come centro di espansione dell'energia, del pensiero, del magnetismo che provoca l'azione e il modificarsi della realtà.*

Action painting, dripping, art brut, neoespressionismo trovano nelle ricerche di Dorigo una ridondazione con modulazioni personali anche molto prossime alle esperienze esistenziali, al suo bisogno di rottura tanto con schemi rigidi quanto con esiti scontati o connessi a pura e semplice abilità esecutiva, all'abilità dell'occhio e della mano.

Dorigo ha messo in discussione irreversibilmente il proprio fare, elaborando processi operativi che hanno in sé, nell'attività *in progress* la propria giustificazione e funzione, come tensione e manipolazione conoscitiva, riacquisizione sensoriale e percettiva di materia, spazio, luce/colore, ricomposizione di una sintassi di lavoro capace di riqualificare l'attività artistica nella sua dimensione etica prima e ancora più che estetica.

Giorgio Segato

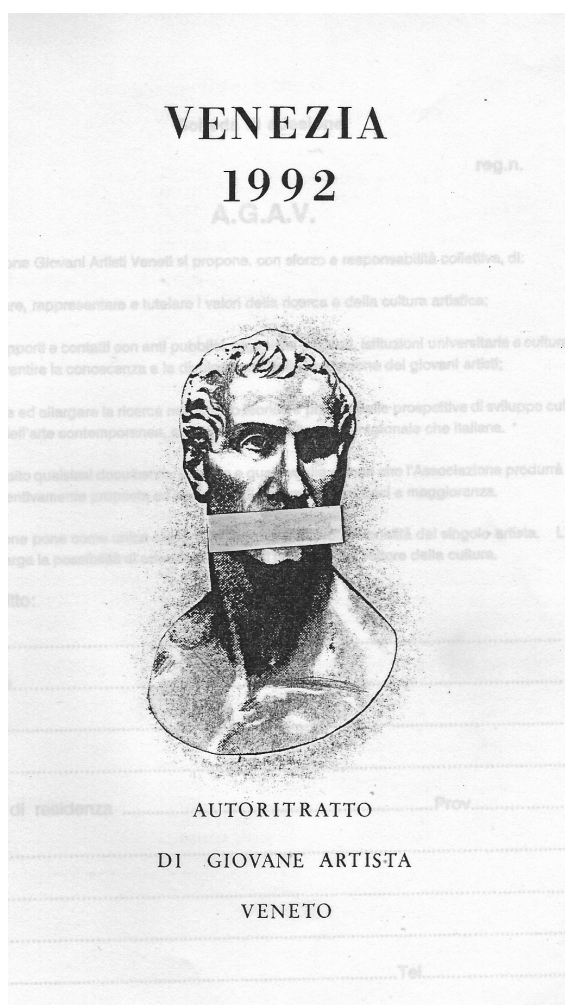
Padova, settembre 1991

* nota di Paolo Dorigo [*Debbo ammettere che questo passaggio non mi era chiaro e che non mi curai di approfondirlo, lo ritenevo più un modo aristocratico di descrivere la sensibilità artistica, e non me ne preoccupai molto*]



contro/corrente, II-96, 1992, cm.40x120, olio sabbia terre smalto su tela, collezione privata, Venezia, cornice decisa dall'artista (donata ad un amico psicologo che aveva dato all'artista alcuni consulti gratuiti)

ETICA ESTETICA E SIGNIFICATO LE ESPOSIZIONI COLLETTIVE E L'A.G.A.V. (1989-1992) NEL PENSIERO RIVOLUZIONARIO DI PAOLO DORIGO



Frontespizio della brochure dell'Associazione Giovani Artisti Veneti all'occupazione della Bevilacqua
La Masa in Piazza San Marco

Non turpi speculazioni, né arrivismi, poterono distogliere Paolo ed alcuni altri compagni, nell'organizzazione di alcune mostre collettive (CON L'INTIFADAH, NO EXPO), tenutesi non solo a Venezia ma anche a Schio e Rovereto, tra il 1989 e il 1991, anche in tempo di guerra. Vi furono, come è ovvio, in un movimento che raccolse opere di un centinaio di giovani artisti, molti dei quali senza alcuna politicizzazione, successivamente l'emergere di una esigenza associativa, permanente, che cercasse lo scontro con le istituzioni responsabili di mancato sostegno all'arte ed ai suoi nuovi contributi, con la adesione di oltre 70 iscritti a livello regionale, uno Statuto, l'en-plein nel consiglio della Bevilacqua dopo la contestazione, e che proprio per la portata del suo lavoro, convinse infine Paolo dell'impossibilità di operare sui grandi numeri in questa dimensione di quei tempi.

Tantopiù che Fatua (Venezia) era ancora presa dal gioco di ruolo di determinate fondazioni.

L'appoggio di importanti Maestri e di altrettanto importanti intellettuali, non venne speculato, e non ci si ridusse al civettio locale. Si chiuse e basta. Di quel periodo è importante mettere in rilievo alcune cose.

Innanzitutto i nomi, inquisiti e criminalizzati dalla polizia politica all'epoca della cattura di Paolo nel 1993: per toglierli dal peso di una minaccia permanente, che si sa viene fatta o fatta trapelare, ai "nomi" di perfetti sconosciuti ai casellari, che appaiono come potenziali "colpi grossi" agli idioti repressori fascisti.

BASE FONDANTE DELL'A.G.A.V. (lettera programmatica, 6-3-1992):

"Da recenti incontri tenutisi nei locali di Palazzo Carminati è emersa l'esigenza, da parte di un rappresentativo gruppo di giovani artisti, di una presenza attiva all'interno delle strutture cittadine destinate a promuovere l'attività culturale. Da qui la decisione di costituirsi in Associazione, con lo scopo iniziale di rivitalizzare un'oramai spenta interrelazione tra l'attività dei giovani artisti e le strutture Universitarie, l'Accademia di Belle Arti e di quelle istituzioni pubbliche fondate sulla tutela dell'attività culturale e di ricerca propria alla produzione artistica giovanile. L'Associazione intende quindi, in tempi brevi:

1. Proporre all'Università, e in particolare al Dipartimento di Storia e Critica delle Arti, la creazione di un Osservatorio della giovane critica da porre in relazione all'Osservatorio della giovane produzione artistica recentemente proposto dai rappresentanti degli artisti partecipanti alla 76a Collettiva dell'Opera Bevilacqua La Masa.
2. Partecipare attivamente alla stesura del nuovo statuto della Fondazione Bevilacqua La Masa.
3. Votare in apposite riunioni congiunte tra l'AGAV ed i sindacati, i rappresentanti dei giovani arti-

sti nel Consiglio di Vigilanza della Fondazione suddetta, rappresentanza a tutt'oggi delegata alle sole componenti sindacali oramai inadeguate per politica culturale e per l'esigua o totale mancanza della categoria dei giovani artisti al loro interno.

4. Porre pubblicamente il problema della nomina dell'attuale Presidente del Consiglio di Vigilanza della Fondazione in quanto non designato "tra le personalità cittadine di chiara fama nel campo delle Belle Arti, su una lista di nominativi proposta dal Consiglio di Vigilanza, con incarico quinquennale", come da volontà statutaria.
5. Partecipare attivamente alla programmazione culturale della Fondazione B.L.M. attraverso la produzione di documenti proposti successivamente alla stessa dai rappresentanti degli artisti.

PARTECIPANTI ALLE COLLETTIVE – CON L'INTIFADAH (Venezia, Giudecca, Schio, Rovereto)- 1989-1991:

Giovani:

Allubadi Al Bara (Giordania) – Nizar Ramadan (Libano) – Marco Baratella – Andrea Barel – Mirella Barbarich – Fabio Beani – Franco Cimitan – Fabio Citton – Clara Clerici – Zeno Cocco – Nicoletta De Grandis – Paolo Dorigo – Stefano Fiorin – Maurizio Follin – Roberto Fontanella – Kazumi Tanaibe Katsufumi – Giancarlo Marra – Giorgio Mascia – Dean Misic – Guerrino Pain – Martino Scavezzon

Maestri:

Carlos Ayress (Cuba) - Gianfranco Baratti (+1992) - Luciano Chinaglia – Armando Pizzinato (+ 2004)

PARTECIPANTI ALLA COLLETTIVA – NO EXPO 1990 (Venezia IUAV):

Giovani:

Maestri:

Gianni Deluigi

ADERENTI ALL'A.G.A.V.:

Aliprandi, Aldo – Bach Carlo – Balocco Gianluca – Beani Fabio – Bertolini Michele – Bevilacqua Mauro (studente IUAV) – Bianchi Daniele – Bianchin Cristiano – Braconi Enzo (studente IUAV) – Brand Brigitte – Celli Emanuela – Cervi Ciro – Chiais Francesco – Cianchetti Riccardo (studente IUAV) - Cimitan Franco – Cioffi Elisabetta – Citton Fabio – Clerici Clara – Cristofoli Samp. Luchino – Crosera Luca – Daniele Umberto (insegnante Storia dell'Arte) - De Marchi Riccardo – Delendi M.Ludovica – Dorigo Paolo – D'Aguanno Pino – Figar Sergio – Fiorin Stefano – Fontanella Roberto – Ghetti Sergio – Giacon Michela – Girardi Silvio - Graziani Alberto – Guarnieri Graziano – Mainenti Gaetano – Minato Enrico – Misic Dean – Monsalves Fuentanalba Alexis Vladimir – Nono Serena – Pagan Massimo – Pagnes Andrea – Pain Guerrino – Pandolfo Valerio – Penso Michelangelo – Pilan Giusto – Ravà Tobia – Rekwirowicz Xuba – Sxerlj Davide – Struxul Sonia – Tanabe Kazumi – Taverna Salvatore – Thomakaxis Manolis – Tomasello Giuseppe

Saper osare con spatola e pennello

SOSTENITORI DELL' A.G.A.V. (1992):

Bompadre Giorgio, pittore-incisore

Brocca Carlo, insegnante

Brusatin Manlio, docente universitario

Francalanci Ernesto Luciano, professore di Storia dell' Arte – Accademia Venezia

Franzoi Giorgio, pittore

Gardenal Luigi, pittore, incisore, grafico

Giannini Raffaella, studente, IUAV

Patané Vincenzo, Professore Storia dell' Arte, Liceo Artistico Venezia

Petromilli Alessandro, Scultore, Insegnante

Petronio, Dorina, pittrice

Pizzinato, Armando, pittore

Rivetti, Alessandra, studente, IUAV

Rosada, Bruno, Preside Liceo classico "Marco Polo", Venezia

Scaringella, Luigi, insegnante

Spiller Giorgio, insegnante

Tagliapietra Biancamaria, Segretaria Dipartimento Storia dell' Arte Università Venezia

Trentin, Maurizio, artista

Zambon, Loris, scultore

Zarretta, Sandra, studente IUAV

Zennaro, Giorgio, scultore

Zotti, Carmelo, pittore

LETTERA DI ARMANDO PIZZINATO ALL'A.G.A.V.

in occasione della occupazione della sede espositiva della Fondazione Bevilacqua La Massa in piazza San Marco (presentata alla iniziativa di presentazione delle Edizioni Lavoro Liberato il 10-6-2007)

ALLA Associazione Giovani Artisti

*con soddisfazione vedo
numerosi questi giovani
artisti, concretamente
in piazza, si sono
organizzati creando
questa Associazione
che penso possa diventare
solida e portare
i promotori a realizzare
le loro aspirazioni*

*Mi congratulo
Pizzinato*

Ve—30-III-1992

Saper osare con spatola e pennello

Testo centrale della documentazione qui allegata è il manifesto che venne affisso per Venezia (Fatua) nel giugno 1992:

NON CI STIAMO

Sabato 6 giugno al Padiglione Italia della Biennale è stata inaugurata la 77a Collettiva annuale della Fondazione Bevilacqua La Masa. Nell'inaugurare la Mostra (Presidente e rappresentanti comunali assenti), è stata dichiarata l'inagibilità delle sale espositive.

UNA MOSTRA CHIUSA PRIMA DI ESSERE APERTA !

Questo il risultato della politica dell'Ente preposto ad appoggiare e promuovere la ricerca artistica giovanile!

In questi mesi, l'AGAV (Associazione Giovani Artisti Veneti), sorta per determinare una presenza attiva all'interno delle strutture destinate alla promozione dell'attività culturale, ha ripetutamente sollevato, senza ricevere alcuna risposta dagli organi competenti, i gravi problemi della Fondazione:

- La continua attività del Presidente e del Consiglio di Vigilanza tendente a vanificare il ruolo delle ultime commissioni culturali, statutariamente preposte alla programmazione.
- Mancanza di personale e mezzi per far fronte alle numerose attività assegnate alla segreteria.
- Inesistenza della necessaria organizzazione di promozione e vendita.
- Carenza di studi destinati ai giovani artisti operanti a Venezia e nel Veneto (dovrebbero essere 14, da anni sono solo sette, dei quali dal prossimo luglio due saranno destinati a scambi con l'estero decisi al di fuori di reali necessità, dal momento che i problemi più gravi non sono ancora stati risolti).
- Impossibilità di conoscere dal consiglio di vigilanza i tempi ed i criteri decisi in merito al bando di concorso (già chiuso) per la riassegnazione degli studi.
- Tentativo di allargare l'attività della Fondazione con iniziative (es. Mostra "Maestri del Moderno") che nulla hanno a che fare con l'arte giovanile attraverso mostre storiche, con il conseguente sperpero dei fondi, già limitati, a disposizione.
- Assoluta assenza di rappresentanti di giovani artisti all'interno del Consiglio di Vigilanza, essendovi invece presenti dei responsabili sindacali.
- Dati i problemi succitati, appaiono quanto meno sconsiderate le iniziative espositive di carattere demagogicamente populista, volute dal Presidente, quali la mostra all'ex-Macello di Padova dello scorso autunno e la mostra tutt'ora in corso al Padiglione Italia.

Di fronte a questa situazione, che si protrae fin dal 1991, allorché il sindaco nominò Presidente pro-tempore il dott. Gastone Favero, *proveniente da funzioni amministrative*, alle inadempienze del Consiglio di Vigilanza ed al ruolo decisionista, statutariamente illegale, assunto da Favero, si è aggiunta una grave responsabilità politica del Consiglio Comunale che non si è assunto la responsabilità, dapprima di affrontare le motivazioni che hanno spinto alle dimissioni il precedente Presidente, quindi il discutere e votare la nuova nomina, inoltre di aver dato il via, attraverso le decisioni della V^a Commissione Consiliare, ad una speciale quanto segreta commissione che dovrebbe elaborare un nuovo statuto, dibattuto da tutte le forze culturali esistenti in città.

Perchè questa urgenza di riscrivere lo statuto, che in realtà non viene rispettato soprattutto laddove tratta dell'attività concreta della Fondazione e delle nostre reali esigenze in quanto beneficiari del lascito che ha dato la possibilità di istituire questa Fondazione ?

In ogni caso, noi vogliamo che siano presenti, e pubblicamente nominati, fin da subito alcuni giovani artisti rappresentativi della categoria nella succitata Commissione.

TRASPARENZA E FUNZIONALITA'!

Questo vogliono i giovani artisti impegnati nel campo delle arti visive, che da anni guardano con preoccupazione crescente a questa Fondazione che sembra essere rimasta unica nel suo genere, non solo in una città rilevante come Venezia, ma anche a livello nazionale.

Per questi motivi invitiamo il Presidente Favero, il Sindaco Bergamo, l'assessore alla cultura Livieri, il presidente della V Commissione Consiliare, Gosparini, i componenti del Consiglio di Vigilanza e della Commissione Culturale, i capigruppo delle rappresentanze politiche in Consiglio Comunale, la cittadinanza tutta, a partecipare al dibattito che si terrà

MERCOLEDI' 17 GIUGNO

alle ore 17,30

presso la "Scola dei Calegheri",

Campo S.Tomà a Venezia

AGAV - ASSOCIAZIONE GIOVANI ARTISTI VENETI

**MANIFESTO AFFISSO IN 100 COPIE IN
VENEZIA, GIUGNO 1992
E DIFFUSO COME VOLANTINO**

1992. Si diceva appunto che l'apice di questa Associazione vide anche il suo autoscioglimento. Infatti gli "eletti" (Paolo, pur essendo Presidente dell'Associazione, non volle essere messo in lista) si giocarono il loro ruolo nella maniera più personale possibile distaccandosi dagli impegni dell'Associazione con le scuse più varie. E i compagni e gli artisti proletari che portavano avanti il lavoro ne trassero le dovute conseguenze.

Saper osare con spatola e pennello

L'ESPOSIZIONE DEL 25 APRILE 1992 ALLA FENICE ARTS GALLERY DI CAMPO SAN FANTIN A VENEZIA: CICLO DELLA MEMORIA



Nell'aprile 1992, nel breve volgere di nemmeno un mese, Paolo Dorigo realizza 5 opere dopo numerosi bozzetti e disegni; in una di queste, (collezione dell'artista, Memoria, n.5, 50x70, olio su tela), il ritratto trasposto di un ebreo catturato in un ghetto dell'Europa orientale, nella persona del da poco deceduto compagno prigioniero Carlo Pulcini, ucciso dall'incuria della medicina penitenziaria dopo 6 mesi di trascurato tumore polmonare e 4 di agonia premortuaria (23 marzo 1992). Nelle altre opere, una ricostruzione dell'analoga cattura del bambino di Praga, con lo sguardo della donna dietro le sue spalle, e la morte di due uomini ridotti a larva, ad Auschwitz, cui dedica tre diverse tele.

Provocatoriamente Paolo propone a Nicola Valenzin, che accetta, di portare queste tele in vetrina proprio per il 25 aprile, per un giorno solo. La sorte della Jugoslavia e la guerra in Iraq sono in entrambi i casi segno della fascistizzazione dell'occidente, e per questo Paolo, che vede la responsabilità dell'occidente in queste guerre, opera questo passaggio, nel silenzio dei media e della città che conta.

Saper osare con spatola e pennello



Memoria, n.4, 50x70, olio e pastello su tela, esposto in alcune esposizioni della itinerante 125 political prisoners for Mumia Abu Jammal mentre si trovava in detenzione, a Saarbrücken, in Spagna, Sud Africa, SS.UU., 1996-1997, l'opera secondo Paolo è finita a qualche collezionista di cui però non ha avuto alcuna notizia.



Memoria, n.2, gessetto e pastello su carta, 100x70, 1992-2005, nella versione incompleta del 1992



Memoria, n.1, 100x100, olio pastello gessetto sabbia su tela

Memoria, n.3, 100x100, olio, tempera, acrilico su tela



Saper osare con spatola e pennello



15 aprile 2005, collage su computer, per il primo maggio internazionalista proletario e popolare dei popoli oppressi, dal sito www.paolodorigo.org

Il collage è stato composto prendendo liberamente parti di riproduzioni fotografiche contemporanee (Filippine, Perù) e di opere artistiche di sette pittori e grafici del XX secolo:

TONI TONIATO
CONFERENZA
LA CIRCOLARITA' DELL'ASTRAZIONE
NELL'ARTE CONTEMPORANEA – "HIGH TEC ... O KRASKA ?",
21 maggio 1992, Ateneo Veneto, Venezia



dibattito di presentazione del quaderno

"High tec, o (...) Kraska ?"

"Circolarità dell'astrazione nell'arte contemporanea"

(organizzato dalla Fenice Arts Gallery)

Venezia, Ateneo Veneto, 21 maggio 1992

Al dibattito, presentato dalla Fenice Arts Gallery di Nicola Valenzin, erano presenti oltre 60 persone. Tra gli altri, l'amico Gianni De Marco, che non è più tra noi, lo storico dell'arte Umberto Daniele, i pittori Luciano Gaspari, Gianni Teardo, Luigi Gardenal, ed altri; inoltre mio padre e mia madre, che ringrazio. Le trascrizioni degli interventi di Toni Toniato e di Umberto Daniele sono state dagli stessi riviste; la trascrizione è stata effettuata da me e da Clara Clerici sulla base delle due versioni registrate esistenti del dibattito; le parti intrascrivibili sono evidenziate con i caratteri (...). Corsivi e neretti sono ovviamente una scelta redazionale e di ciò mi assumo le responsabilità. Paolo Dorigo

Introduzione del Prof. Toni Toniato

Desidero precisare che il mio intervento sarà piuttosto una introduzione al dibattito che dovrà seguire, un dibattito che potrà essere perciò un contributo effettivo, certamente più valido del mio, per rispondere agli interrogativi che si possono cogliere dalla lettura del libro di Paolo Dorigo e dal motivo del tema di questo incontro. Dunque non solo dalla lettura del libro, ma dallo stesso argomento che dà titolo a una stimolante occasione per discutere su alcune questioni non secondarie attinenti all'arte attuale. Saranno Paolo Dorigo e Nicola Valenzin a riferirVi più specificamente del quaderno, di come è nato e quale sia il senso di questo testimoniare, come un "diario di bordo", -registrando nel "viaggio" dell'artista- incontri, idee, propositi, confronti che raccolgono più voci,

in una sorta di speculare mobile esperienza, compiuta dall'autore, tra ragioni dell'arte e contenuti di vita. Intreccio questo inestricabile per Dorigo o, meglio, condizione che sta alla base della sua etica del fare, di quel suo richiamo a una più radicale vocazione di responsabilità, oggi necessaria, anche nel contesto delle relative scelte estetiche che si devono operare. Scelte, per lui, tutt'altro che aprioristiche, non programmate per assunti, sia pure ideologicamente motivati, bensì per esigenze maturate soprattutto direttamente dalla realtà storica della nostra esistenza.

Da questo punto di vista dunque il mio intervento non rispetterà i criteri che convengono a una forma di presentazione e tanto meno esso vorrà assumere la pretesa di una interpretazione riguardo al testo, peraltro provocante, che dovrebbe essere oggetto della nostra trattazione.

Non ho intenzione quindi di parlare specificatamente del libro e sul libro ma di entrarvi semmai come una voce esterna, non prevista, anzi discorde, coll'intento piuttosto di dimostrare che si tratta di un libro che vuole restare aperto, non concluso, nel senso che esso è stato pensato per aprirsi a nuovi ed ulteriori sviluppi. Farò perciò miei alcuni dei motivi, degli argomenti, delle tesi che possiamo ricavare dalla lettura di questa sorta di "viaggio" all'interno della formazione dell'artista, della sua iniziazione all'arte, che per l'appunto ha segnato in modo particolare l'esperienza di Paolo Dorigo, spingendolo a non esaurirla o risolverla unicamente nell'opera, ma suscitando in lui la necessità di documentarla, a cuore aperto, scrivendo questo libro senza ritegno o riserva alcuna, mettendo in luce con estrema franchezza, e una punta di inevitabile narcisismo, persino il privato -di solito taciuto o censurato per convenienza- fino al punto di implicare e di intrigare nel suo rischio intellettuale, figure e moventi che sono comunque al centro di un dibattito attorno all'arte e al fare arte nella realtà d'oggi. Lungi da noi il sospetto però che il libro sia in effetti una astuta apologia dell'autore, che sia cioè in qualche modo una riflessa giustificazione, evidentemente a posteriori, delle sue scelte e del suo lavoro. Il libretto scritto da Dorigo si rivela invece come una raccolta di lettere di amici con cui lui è venuto in contatto, in relazione con i suoi esordi artistici; nonchè di interventi critici, di riflessioni teoriche, e il tutto -quasi in tempo reale- scandisce una vicenda che può divenire esemplare, quasi ripetendo in un certo senso il valore della funzione che si può ricavare dalla "Lettera a un giovane poeta" di Rilke. Per cui anche questa esperienza di Dorigo, nell'affrontare i problemi dell'arte, si dimo-

stra indirettamente quale un piccolo manuale di pratica, certo del tutto personalizzato, ma dove tuttavia l'arte è vista in un sistema generale, per cui la pratica specifica si inserisce nel sistema generale di una prospettiva culturale che parla ancora di problemi di vita.

Questo spiega anche la posizione artistica di Dorigo che trova le sue ragioni in una scelta innanzi tutto etica, prima ancora che linguistica, prima ancora che estetica, e che si fonda più su una coscienza esistenziale -la quale ha maturato la spinta di una latente necessità- che in una istintiva acquisizione meramente vocazionale.

Infatti proprio dal maturarsi di questa coscienza si impone, in una certa fase della vita di Dorigo, tale richiamo, si risveglia cioè una vocazione fino a quel momento nascosta, probabilmente soltanto sopita, sollecitata urgentemente dall'istanza di un relativo impegno nel mestiere dell'arte.

Dirò per inciso che il libro è una trama a più voci raccordate secondo una successione cronologica, un "dialogo" dunque tra l'autore e i diversi interlocutori, di volta in volta chiamati ad arricchire il dialogo, a riflettere attraverso le esperienze artistiche di Paolo, partecipando così, in maniera fonda- mentalmente dialettica, alla formazione delle sue ricerche e dei suoi orientamenti estetici. Interlocutori non casuali del resto in quanto investiti, con motivi diversi, al farsi di una esperienza creativa che si delinea, fin dagli esordi, come un processo di confronto intellettuale, poiché vi prevale, nelle reciproche posizioni, che sono qui illustrate, una medesima esigenza di rigore etico e di consapevolezza storica.

L'occasione è un invito per ognuno di questi interlocutori, chiamati in causa da Paolo, di formulare personali prese di posizione circa i problemi che l'artista mette in essere attraverso le attuali pratiche del linguaggio visivo.

Il libro, come si è detto, riporta vari contributi tra i quali vi sono due interventi per molti aspetti straordinari, ossia i testi scritti da storici dell'arte contemporanea come Francalanci e Daniele, dai quali occorrerà partire per allargare il discorso, per estendere il dibattito sull'argomento in discussione, sull'idea stessa che, insieme a questo, dà titolo al libro in questione. Ma soprattutto ho trovato rilevante il complesso di interrogativi posti col suo intervento da un grande studioso come Wladimiro

Dorigo che risponde al figlio affrontando il nodo centrale del problema attorno al fare arte nella situazione odierna.

Questo studioso, uno dei nostri maggiori medievalisti, sa centrare il problema attuale che si agita nel mondo dell'arte moderna riguardo alla definizione di qualità intrinseca all'opera e al giudizio di valore, oggi sempre più incerto e confuso, ponendo relativamente una serie di domande indifferibili che richiedono qui una particolare considerazione se vogliamo tentare di sciogliere almeno quei nodi che intrigano, sia pure diversamente, anche le medesime considerazioni di Francalanci e Daniele.

Entriamo dunque nel libro come interlocutori seppure meno confacenti, facendo nostre quelle domande, quelle riflessioni, ben altrimenti argomentate da questi studiosi. Con approccio più disinvolto e forse anche più superficiale osserviamo che il libro di Paolo rappresenta un itinerario o meglio l'itinerario che un giovane artista dovrebbe seguire, ancorché in modi poi del tutto personali. Sia chiaro che dentro tale suo itinerario Paolo risponde di volta in volta ai suoi interlocutori con una puntuale corrispondenza, nel senso che a sua volta egli assume posizione, sostenendo un punto di vista assai originale, poco disposto poi a cedere in questioni per lui di principio. Per cui egli giunge a rispondere ai suoi interlocutori non tanto e non solo in ragione di una chiarificazione riguardo a quello che egli pensa e sente, ma anche relativamente alle motivazioni teoriche che essi hanno sostenuto per affermare la loro posizione estetica, mettendo così in risalto contraddizioni e scelte che egli dimostra di non poter condividere. Perciò risponde al testo critico di Francalanci che gli suggerisce di intraprendere una ricerca più attuale nell'ambito dei mezzi elettronici, giacché non ignoti a lui che pratica già in questo campo il mestiere di programmatore, rivendicando piuttosto la validità di una scelta diversa, proprio in quanto quei mezzi esautorano ogni finzione, trasformando la finzione stessa nell'unica realtà possibile, riducendo ogni alterità simbolica in un realismo tecnologico di onnipotenza tra realtà e visione della realtà. E' evidente che non sta a noi entrare nel merito di tale questione, peraltro cruciale in questa fase storica anche per il mondo del simbolico e quindi anche per l'arte -non essendoci presente Francalanci sarebbe poi poco corretto discuterne in questa sede-, ma le prospettive auspiccate da Zolla, nel suo "Uscite dal mondo",

ciù riguardano invece per le conseguenze che si stanno delineando in un sistema sempre più dominato dalle tecniche di riproduzione, dall'universo parallelo della tronica.. Non ci convince il misticismo involontario prodotto dall'estasi elettronica, da un immaginario di paradisi artificiali che intendono attestare una condizione di trascendenza compiuta, ultimo sogno delle metafisiche.

Per tornare alla pittura di Dorigo e alla sua vita di cui parla il libro, divisa tra una professione nel campo della programmazione elettronica che gli consente di vivere e la pratica dell'arte, vocazionale o meno, che per un giovane non paga, soprattutto se non è fagocitato dagli altalenanti giochi del mercato, la scelta è un richio tuttavia di una avventura creativa che qui si traduce in una critica severa di certe convenzioni che regolano i modi e le mode delle tendenze in corso. E' evidente che la sua maniera di operare con la pittura e sulla pittura, di agire nella pittura, siano aspetti da lui maturati in relazione alle sue stesse esperienze politiche, a certe posizioni ideologiche per le quali l'arte non risolve certo le contraddizioni che incontriamo nella società -ma questo non è nemmeno il suo compito- e nondimeno richiede una scelta che non è mai di ordine soltanto estetico. Questa consapevolezza muove l'interesse di Paolo per ogni aspetto dell'arte, da quello tecnico a quello concettuale e formale. Consideriamo la prima fase, quella geometrica, nell'attività pittorica di Paolo, si poteva anche prevedere una sua propensione verso determinate esperienze dell'astrattismo che sono sfociate nello sperimentalismo, prima dell'arte programmata e, ora, nelle diverse pratiche della computer graphic, ossia nel mondo delle immagini elettroniche. Ma non era questo il senso delle sue esperienze geometriche, per le quali -come vedete non mi dimentico di essere anch'io uno storico- oserei fare il nome, se pensassi a una genealogia stilistica, di un'artista che certamente Paolo ignora, e che tutti noi abbiamo forse dimenticata, mi riferisco a certi dipinti di Simonetta Vigevani Jung, una donna straordinaria la quale tentava, allora, verso la fine degli anni Cinquanta di ricercare attraverso il linguaggio della geometria una nuova scientificità dell'arte, ma non escludeva nelle sue elaborazioni astratte il valore poi di una loro relativa funzione simbolica. Vi sono infatti tra le pitture di questa artista e le attuali di Paolo sorprendenti convergenze, nel senso che anche lui utilizza la geometria nella stessa maniera.

Queste concordanze formali sono dunque indirette, da spiegare semmai col fatto che lo stesso Paolo si serve oggi di un linguaggio aniconico,

basato su elementi geometrici, non per un processo di pura razionalizzazione formale, bensì per rinnovare alla luce di una nuova epistemologia artistica i valori dello spazio, del colore, della forma delle figure, attraverso per l'appunto quella riflessione teorica che è alla base della stessa astrazione che agisce, a tal senso, come pensiero della pittura.

E' il pensiero della pittura che inquieta ogni domanda di Paolo e lo spinge a ricercare nelle tecniche, nel linguaggio, meglio nei linguaggi di una certa tradizione della modernità, un lavoro di continuo affinamento, di perfezionamento, provando tipologie espressive diverse, in contemporanea, passando da un versante all'altro delle forme della figurazione, ma non per eclettismo stilistico, alla maniera degli esponenti della transavanguardia, ma come campi diversi di esperienza dove comprovare e legittimare sul piano della pittura nuove prospettive di analisi critica e di sintesi poetica.

Sono termini che introducono un concetto di specificità e di qualità. Un'altra questione che esige una riflessione ulteriore mi pare sia quella correlata o se si vuole riferibile alla fiducia che Paolo mostra nei confronti, qui, delle risorse storiche, delle possibilità espressive che la pittura non cessa ancora di saper mostrare. Decidendo di scegliere tuttora la via della pittura e non i mezzi sofisticati dell'evoluzione elettronica -da lui praticati, invece, in relazione ai necessari sussidi funzionali di certi processi operativi e comunicativi richiesti dai nuovi sistemi di produzione-, Paolo non opta per un generico ritorno alla "pittura", ma per ritrovare, con quella scelta, una diversa coscienza del fare e dell'immaginare nella prospettiva ancora di una dimensione personale, di una intensità emozionale propriamente vitale, di una "differenza" d'essere che non vuole rinunciare al suo poter "essere", a qualcosa forse che non si conforma alle fantasie seduttive del virtuale, dove ogni contraddizione tra reale e illusorio si risolve perché esso si dissolve, bensì a qualcosa di più intimo e profondo che emerge e si ripropone nelle forme di quella contraddizione, nella realtà altrettanto irriducibile dell'arte. Paolo si rende conto benissimo di certe attraenti artificiosità che provengono oggi da questa sfida avanzata dal mondo tecnologico, -era della produzione globale-, dal potere del suo immaginario di massa, con tutti i rischi oggi impliciti di destituzione totalizzante della realtà, per cui egli sceglie invece deliberatamente di continuare a servirsi di mezzi poveri, forse arcaici, di una minimalità strumentale, ma proprio per questo la pittura può rappresentare oggi una frontiera invalicabile, poiché capace di eventi espressivi

tuttora non comparabili. Forse che si debba affermare che la vera artepovera sia quella, oggi, della pittura ? Che la debolezza storica di questa tecnica di fronte alla ridondanza delle evoluzioni degli strumenti visivi sia dunque la sua insostituibile forza, che la sua astoricità, come a dire la sua non innovazione tecnica, siano momenti invece che ancora appartengono alla sensibilità, al bisogno indeclinabile dell'invenzione espressiva ? Ma allora non si tratta soltanto di recuperare, con ciò, certi valori di manualità, certe virtù del mestiere, come invece si è maggiormente convenuto di accreditare a proposito delle recenti tendenze di "ritorno alla pittura". Piuttosto occorre ripensare il significato che assume il fare ancora dentro la pittura quale tecnica propria dell'espressività creativa. Questa dimensione di per sé sperimentale non si risolve poi unicamente nella ricerca di novità formali, come finora si è dato, giacché il senso di questo "fare" è prospettiva di altri essenziali contenuti. Sul verso di questa dominante esigenza si muove infatti la stessa pittura di Paolo che non intende certo di risolversi in un ambito meramente formalistico.

Abbiamo già rilevato che cosa per lui rappresenti a tale proposito lo stesso linguaggio della pittura.

Perché la pittura sia ancora, nell'ordine del pensiero e della sensibilità, un luogo di attraversamento del reale, si riveli cioè come una materia immaginativa di un invisibile che si incontra, di un immaginario che oltrepassa il simbolico, come a dire che l'altro di sé dell'immagine è l'invisibile stesso che essa incontra e che trasmette al nostro interrogante ascolto.

Nelle sue opere pittoriche Paolo mostra del resto di alternare sia il genere figurativo che quello astratto in quanto non è mai l'esito formale -il procedimento linguistico- il suo problema principale, così può permettersi di utilizzare varie categorie stilistiche. Persino il ciclo di Forma/Colore, a guardare bene i relativi risultati, appare insomma come un tentativo di superamento di tale rapporto che storicamente vedeva, da un lato, la propria soluzione nel concetto della pura estensione spaziale del "colore" e, dall'altro, nella struttura puramente costruttiva della "forma", nella sua ideativa razionalizzazione; da un lato l'emozionalità più lirica e, dall'altro, la progettualità più rigorosa. La stessa esperienza astratta di Paolo nel cercare di far convivere tali esigenze nella stessa elaborazione dell'opera, si dimostra invece implicitamente contrastata,

più problematica. Il ciclo intitolato Contro/Corrente è, come si nota, caratterizzato da un linguaggio inquieto, da modi espressivi che si affidano persino a latenti impulsi di gestualità; tutto non è quindi pacifico e già risolto sul piano formale; forse ci sono non volute anomalie sintattiche, intenti di decostruzione, tensioni a un sublime di socure profondità dell'animo. Inoltre Paolo negli scritti insiste spesso sull'esigenza di perfezionare gli strumenti del proprio lavoro, di provare modi e tecniche diverse, di chiarire maggiormente i contenuti della propria ricerca.

Per capire dunque i suoi propositi risultano allora indicative le citazioni da autori diversi che possiamo leggere agli inizi del libro. Vi è per esempio una proposizione molto significativa tratta dagli scritti di Tancredi. Paolo si appropria di questi concetti, ossia vi si riconosce. Vediamo come: la frase che si riferisce alla poetica di Tancredi, coincide con il richiamo a un sentimento di innocenza e al senso, forse ugualmente ingenuo, di una natura pura, che pertanto può essere "ritrovata" solamente da chi sa guardare con occhi veramente innocenti. A un medesimo *ethos* Paolo ci rimanda attraverso gli elementi del suo linguaggio pittorico. La seconda citazione o dedica -perché tale è il valore dei riferimenti da lui introdotti- riporta una frase di altro pittore, di Armando Pizzinato. Questo riferimento non significa per Paolo soltanto l'attestazione di una stima e di un affetto che lo legano al vecchio maestro, ma è nel contempo una presa di posizione che si fa motivo dichiarato anche di una propria personale concezione attorno a determinati valori della pittura, condividendo con Pizzinato, dunque, certi assunti di carattere poetico. Non meno indicativa diventa allora la citazione successiva, presa da Lenin (*ndr "Materialismo ed empiriocriticismo"*), soprattutto se questa sarà poi rapportata con le considerazioni che Paolo svilupperà nei discorsi con i suoi interlocutori. Anche la pittura di Paolo allora può divenire una forma di conoscenza, anzi essa dovrà darsi come processo critico di conoscenza, e riconoscersi nella complessità del mondo senza tuttavia perdere le proprie ragioni poetiche. Ecco perché Paolo intende pensare la pittura come ragione profonda della propria vita, come coscienza critica sul mondo. La complessità del fare arte, egli ci vuol dire, non possiede forse una ricchezza di sfaccettature, di interazioni con la complessità di ogni problema che investe la nostra esistenza? E che cosa significa allora quel discorso che passa dalle acute analisi di Francalanci riguardo a tale cruciale questione, il simbolico dell'arte e la realtà del mondo, e la risposta indiretta di Paolo che in qualche modo

vuole rispecchiare nel simbolico il proprio esserci, la realtà che egli vive nel mondo e del mondo ? Fondamentale è la questione posta da Francalanci quando egli osserva che tutta l'arte contemporanea è stata, anche nelle sue fasi più alte, più intense, una reciproca e inarrestabile tendenza ad escludere per l'appunto dalle proprie esperienze operative, dalle proprie categorie linguistiche, il significato, ossia il contenuto. Vi è dunque inconciliabile dissidio tra forma e contenuto, traificante e significato, tra comunicazione ed espressività ? E l'arte moderna non vive per l'appunto questo dissidio oppure esso è stato dissolto definitivamente a favore forse di una semiosi dell'insignificanza ? Ma il sistema espressivo che rivendica con l'arte moderna una risolta autosufficienza è poi veramente soltanto una realtà formale, valore di un simbolico senza contenuti ?

E come può diversamente ritornare ad affiorare il significato, cioè il valore anche del contenuto, nel sistema dei segni sempre più funzionale a una società delle merci, per cui anche i segni sono il prodotto della stessa ideologia consumistica ? La sfida è ancora chiusa dentro l'ineffabilità della poesia e l'oggettività del reale, del suo comunicativo quotidiano ? Oppure, come sembrerebbe insistere Francalanci, per sintetizzare, fin troppo genericamente, il suo scritto, tra sublime della pittura e pittoresco dell'imagerie spettacolare della realtà elettronica ? Ritengo che quello che Paolo intende cercare sia di natura assai diversa rispetto al mondo artificioso creato ai computers. Di fronte a scenari di iperrealità, scenari illimitati, replicanti, la pittura, per lui, resta invece fonte ancora di realtà, della realtà non altrimenti traducibile nel simbolico. Per questo egli ricerca una densità di significazione nei segni che egli trova attraverso la pittura, esplorando gradi di ampiezza espressiva di ogni segno, liberato da vincoli soltanto operativi, comunicativi, per riportarli a un vissuto, all'esperienza di un esserci che non intende abdicare e nemmeno farsi travolgere da un irrealismo di trascendenze immaginative che ormai pervade ogni aspetto del nostro orizzonte quotidiano. Certo lo sforzo oggi per l'artista è terribile, e qui, in questa prospettiva, Paolo ci pone, ponendoselo, un grosso problema. L'arte è di fronte a un crinale estremo, che non è soltanto quello delle grandi parabole del secolo, della crisi della modernità, della fine delle utopie che hanno caratterizzato il secolo, franate con le ideologie che le annunciavano. Forse bisogna pensare che nei confronti, oggi, di una tecnica pervasiva, onnipotente, delle sue forme inebrianti di comunicazione, l'arte possa avere ancora un ruolo, vi si possa distinguere, riprendendo persino un suo ruolo

sociale tra le altre forme possibili della cultura. E questo credo sia implicito nel testo di Paolo, quando, rivolgendosi allo stesso Francalanci, afferma con una certa ironia, scrivendo "tra un backup e l'altro, forse potremo anche stringerci la mano, tra qualche anno", una ironia che qui sottende del resto un senso preciso, proprio in relazione al rifiuto da parte di Paolo di condividere la teoria di una sparizione dell'arte che non sia anche la sparizione di ogni principio di realtà. La condizione che Paolo ricerca nella sua esperienza di artista e di uomo è quindi un'altra. Un'altra la dimensione perciò del concetto stesso della modernità, dove il nuovo non sia il già visto, celebrato dalle correnti postmoderne, o il sempre uguale della storia che si ritiene con ciò azzerata, tra implosione ed esplosione, ciclicamente ricorrenti, flusso amorfo causalmente indifferente. Quale modernità allora ? Intanto una modernità che restituisca all'arte le proprie ragioni, riapparendo nell'ordine specifico del simbolico stesso che è simbolico sociale, dopo la sua dissoluzione dentro la spettacolarizzazione del quotidiano, del presente dell'attuale consumismo di massa, dell'estetismo delle mode.

Mi auguro ora che la discussione si possa aprire, suggerendo ulteriori possibilità di riflessione, grazie.

Intervento di Paolo Dorigo

Io vorrei ringraziare quanti sono qui presenti stasera. Prima di tutto Toni che quando questo ottobre-novembre vide per la prima volta questo quadernetto - perché l'edizione che voi avete in mano non è proprio quella più particolare, che era una cosa più intima, per alcune decine di persone, giusto per cominciare un discorso all'interno di circuiti di comunicazione nel mondo culturale della città, soprattutto orientato ai giovani che ho conosciuto sia a livello di compagni di strada e sia a livello di studenti (...). Quando Toni vide questo quadernetto disse che era interessato a questa cosa e quasi subito - non subito, ma quasi subito - propose un dibattito, stimolandomi anche seriamente ad un bilancio maggiore, nel senso che effettivamente questo quaderno nasceva sull'onda dell'iniziativa, come partecipazione a una iniziativa espositiva che con Nicola avevamo organizzato quest'autunno e all'interno di questo percorso avevamo raccolto alcuni testi.

Chiaramente la portata di quei testi, sia quello di Luciano Francalanci, sia quello di Umberto Daniele, ponevano dei problemi grossi e pertanto abbiamo pensato che non era il caso di trattarli come materiale da esposizione, ma che era molto meglio trattarli come materiale di studio e di comunicazione, e pertanto all'epoca fu fatto un primo quadernetto fotocopiato a più riprese, per una cinquantina di copie. Questa versione però è diventata più un lavoro di pensiero, nel senso che ho dovuto fare dei conti un po' maggiori con me stesso all'interno anche del perché si continua a dipingere oggi e io stesso del perché sono così preso da questa cosa che mi tormenta ogni giorno, e praticamente io sono stato obbligato a un bilancio, e nell'affrontare questo bilancio ho dovuto rivedere il percorso precedente.

Chiaramente il percorso precedente è quello di *Forma/Colore* è il percorso dell'astrazione geometrica come primo punto di questo campo espressivo. Nel senso che all'inizio di questo percorso, che oggi possiamo chiamare artistico - io, chiaramente, non sapevo di fare arte, non pensavo di fare arte; facevo delle cose; mi trovavo ristretto in una condizione detentiva e praticavo un linguaggio comunicativo con me stesso, con le persone con cui ero in contatto, attraverso una ricerca di tipo matematico-coloristico diciamo, nel mentre studiavo Klee, Kandinskij, Itten ed altri. In questo contesto diciamo che ho dovuto rivedere cose che mi ritrovo sempre, penso coerentemente è la dimensione del colore. Cioè il colore si presenta in tantissime forme diverse, non ci sono solo tubetti, ci sono tantissimi modi di tirarlo fuori e si può metterlo insieme con tante cose e si può appoggiarlo, lavorarlo su superfici diverse. Io, per motivi sia di percorso e sia di situazioni, lavoro prettamente sulla superficie, cioè non ho ancora avuto occasione di misurarmi in una dimensione più di tanto plastica, però sui lavori in superficie ho cercato di lavorare sulla plasticità e sulla matericità del colore.

Questo perché praticamente è come quando ti innamori di qualcosa, che devi toccare, devi plasmare, ci devi lavorare sopra. Non si tratta soltanto di creare un'immagine, quindi possedere a priori una scuola che ti dà una strada, che ti dà una possibilità espressiva e su quella scuola che hai fatto di andare per quelle articolazioni più o meno sincere, più o meno astratte, più o meno simboliche, ma si tratta di vivere la dimensione del fare e mano a mano che questa dimensione ti prende, praticamente vengono fuori delle cose e ci lavori sopra.

All'inizio però era un lavoro molto concettuale, appunto dicevo matematico-coloristico. Quando è che io ho capito che dovevo andare avanti e credo di dover andare avanti ancora adesso e quand'è che mi sono posto il problema per il fatto di poter comunicare attraverso questo strumento.

Non tanto comunque una comunicazione tra il progetto di un pensiero e la ricezione di un pensiero, nel senso che nel fare effettivamente, nel creare un'immagine, non è l'immagine finita che tu hai presente in testa quando cominci e forse non ce l'hai neanche quando sei quasi alla fine perché ti può saltare fuori tutto ad un tratto, effettivamente tu però hai una progettualità. Nel geometrico questa progettualità è dominante, cioè sapevi fin dall'inizio che cosa andavi a fare, oggi appunto sono arrivato ad una situazione in cui tuffandomi dentro l'immagine esce; però l'immagine tu non la vedi, ce l'hai già in testa, di conseguenza non puoi imporre, pensare che quello che tu vuoi trasmettere agli altri, oppure quell'idea che vorresti trasmettere agli altri effettivamente sia l'idea, quelle idee siano ancora quello che poi verrà recepito. Pertanto il problema comunicativo effettivamente è espressivo. Però la comunicazione dove sta? Sta nel fatto di lasciare degli strati di lettura, delle chiavi di lettura diverse, sta nella ricchezza di questa gratuità che è nella produzione artistica, che effettivamente è una cosa di cui concettualmente nel mondo delle merci, nel mondo del consumo, nel mondo del potere, del parlarsi a distanza, nel mondo del non parlarsi più di oggi, effettivamente potrebbe anche non servire, ma che in realtà io penso sia utile a tutti, nel momento in cui è sincero, nel momento in cui pone come modo di vivere e non come merce. Ecco, poi il quadro può anche essere venduto, ma non è quello il problema.

Però dicevo all'inizio, quando mi sono posto il problema e ho sempre parlato di bilancio che stavo facendo il primo percorso e stavo arrivando a dire che avevo deciso di cominciare a dipingere quando ho avuto modo di confrontarmi all'interno di questo percorso con delle persone estremamente ricche di conoscenza, di intelligenza, di metodo, oltre che di amicizia, in cui c'è questo inizio di testi, di corrispondenze varie ove si parla di questo fare, ma soprattutto con l'approccio con l'amico Bepi Mazzariol.

Io penso che se non fosse stato per Bepi Mazzariol sicuramente alla fine di un certo periodo mio, difficilmente io avrei proseguito. Lo dico perché

(mi ha trasmesso praticamente una) mi ha dato la possibilità di leggere dentro quel aspetto. Però non me l'ha dato in maniera mistica o in maniera diciamo gratuita; me l'ha dato con una chiave diciamo sociale, cioè l'utilità del fare arte, l'utilità non del fare tanto il bene alle persone, nelle situazioni., ma l'utilità, la ricchezza di fare arte. Io vorrei leggere un piccolo testo di una lettera che lui mi scrisse, perché ci dà la dimensione, effettivamente, la dimensione etica e strutturale, non solo di questa persona, ma più in generale di un certo modo di pensare e vedere le cose. Lui mi scrisse: **"Penso anch'io, come tu pensi, che non vi sia cultura degna di questo nome senza una profonda adesione ai bisogni e alle aspirazioni degli uomini che lavorano, soffrono e sono soggetto primario di storia; la cultura come fatto elitario, isolato, decontestualizzato dal sociale è, al meglio, un divertissement intelligente, seducente ma storicamente inoperante; e spesso viene usato dal potere come alibi. Peraltro, il tradimento dei chierici è oramai conosciuto come fatto ricorrente nella storia europea."**

Ora, questa è la dinamica. Questa frase parla da sola in tutti i sensi, però ci riporta ad una dimensione, la dimensione della storia. Ora io non posso scindere quella che è la dimensione della storia che noi viviamo oggi, e che noi dobbiamo vivere oggi, quindi che ci obbliga a misurarci con quello che è l'oggi e con le scelte dell'oggi, proprio perché guardiamo al domani.

Di conseguenza il concetto della storia finita, che s'è già visto tutto, anche in arte, o che oramai il problema è semplicemente di pensare, ripensare, conoscere, verificare, e sarebbe bello, sarebbe possibile articolarlo, viverlo in questa dimensione se effettivamente non ci fossero i contesti. Ma i contesti ci sono. Essendoci i contesti, anche il fare arte crea dei problemi, a meno che non si accettino determinate regole, determinati sistemi, a meno che non si faccia parte di un certo sistema che è appunto il sistema dell'arte (oggi si parla di arte come super-merce), di conseguenza parliamo di un sistema di arte che è un sistema che diventa assolutamente collaterale e importante all'interno del mondo dei sistemi di classe, delle articolazioni economico-sociali della vita, di tutto ciò che è vita; si parla anche di cittadella mondiale, dovrei parlare di piccole cittadelle mondiali circondate da grandi decine di lager *umani*.

Questa è un po' la situazione che stiamo vivendo oggi in maniera abbastanza farisea come dimensione occidentale. Quindi la mia circo-

larità, che io vivo nella forma dell'astrazione, ma anche potenzialmente in una forma figurativa con cui sto cercando di misurarmi in questo periodo, che è poi il tema di oggi, la circolarità con cui mi misuro è un po' questa. Io lavoro, lavoro per dipingere, dipingo per vivere, perché se non dipingessi non potrei vivere. E' questa la dimensione in cui io oggi mi confronto. Dopodiché vivo per lavorare, perché sono schiavo di un sistema di lavoro, sono schiavo di un sistema di vita che è quello che ben tutti conosciamo, ma che bene o male vogliamo ignorare dietro speranze di castelli dorati, dietro speranze di carriere molto ben riuscite.

Bene o male è così. Su questo si può aprire una parentesi, e che è un fatto che sull'arte si specula moltissimo, sui giovani; in particolare ci sono miriadi di esempi citabili di speculazione aperta e sul fatto che il giovane *Tal dei Tali* in campo artistico, in campo musicale, in campo pittorico o di altro genere, possa far carriera (...). Io penso che la memoria sia la dimensione che dimostra quanto questo sia falso e quindi che la memoria, che la storia, la conoscenza sono dimensioni in cui noi ci si deve misurare. Forse sono andato un po' fuori tema; in questo modo volevo cogliere il perché io mi sono calato dentro questa dimensione. La seconda circolarità è un po' quella del percorrere un percorso che non è lineare, non è appunto nato a tavolino, nato con dei pensieri molto discussi, come il fatto di poter andare all'Accademia, fare una scuola, articolare un percorso, dopodiché seguire un iter, ecc. La circolarità per il fatto che si torna sempre al punto iniziale, che è il colore, che è una dimensione espressiva.

La comunicazione dove sta? Sta anche in questa situazione che stiamo creando in questo momento, sta nella situazione che mi permette di operare. Effettivamente quando tu vedi cose belle, o che piacciono, o che possono piacere, ma che in sé non hanno una giustificazione, perché magari non sono comprabili, o non sono state viste da nessuna parte, ma sono soltanto in un cantuccio di uno studio, questi comunque sono valori comunicativi, nel senso che chiunque poi entri in quello studio e scopre quella tela e la guardi, articola con te una comunicazione, un dialogo.

In questa dimensione entra il rapporto con Nicola Valenzin. Nicola con me ha lavorato per preparare questa seconda edizione del quaderno, ma stiamo lavorando più sul suo lavoro che sul mio; ma stiamo lavorando

per creare un rapporto in cui il potenziale artista e il potenziale mercante cercano di diventarlo, non tanto assumendo come dato di lavoro quello che è un percorso già scritto, ma cercando proprio di lavorare sul fare quotidiano, sul lavoro che viene fatto giorno per giorno, nelle contraddizioni, nel bene e nel male. Io penso che l'altro problema che ha posto questo quaderno, il discorso sulla tecnologia sia un problema fondamentale dal punto di vista etico, cioè non tanto il problema in sé, quanto il problema che si ritenga di poter dire oggi che alcune cose sono superate, che alcune cose non sono più all'interno di un circuito per cui possono avere ancora dei significati alti. Io non le ho vissute in prima persona, però penso alle esposizioni degli *anni '60*, penso a quel clima culturale, penso a determinate situazioni che si vengono a creare in quel momento e anche in altri campi artistici e quindi ai confronti che generava anche questo fare che tu (ndr: rivolto a Toniato) dicevi, giustamente, tutto sommato povero.

Penso oggi a quanto la nostra società si stia montando la testa su altri strumenti. Perfetto, benissimo. Il problema è che quando tu lo puoi vedere, lo puoi toccare, lo puoi criticare, esiste. Una cosa virtuale, una cosa tecnologica, una cosa che di fatto dovrebbe essere solo uno strumento per vivere bene, sta diventando un fine. Sta diventando un fine: vuol dire che è un falso fine, soltanto finalizzato a una più alta estrazione di plusvalore, alla fine dei discorsi. Quindi quando io ho ricevuto questo primo testo di Luciano, io ho dovuto confrontarmi con questo problema e, ritornando al discorso, ho pensato che fosse giusto creare questo tipo di comunicazione. Il quaderno è stato fatto a nostre spese, cioè anche qui abbiamo cercato di creare una commistione etica, di non fare una cosa per un'altra, di non cercare necessariamente uno sponsor, di non mettere in gioco l'autonomia di questa iniziativa che doveva essere prima di tutto culturale. Il problema è che è uno strumento di lavoro, nel senso che può diventare anche uno strumento di confronto maggiore. Io mi fermerei qui, poi se magari ci fosse l'occasione di dire altre cose.

Intervento di Nicola Valenzin

Io aggiungerei qualcosa ancora, ed è proprio un qualcosa che riguarda - non per enfatizzare il rapporto nostro che ci ha portato fino a qui, ma per verificare tutto sommato quello che è stato il rapporto che è scaturito dall'inizio, e cioè il rapporto dell'essere e creare.

Questa è una cosa che mi ha colpito particolarmente nel lavoro pittorico di Paolo, cioè questa preponderanza nel suo lavoro del metodo più che del fine pittorico. Questa è una cosa che mi ha colpito perché è stato motivo di ricerca nostra in svariati campi, nel campo dell'arte, ma in un campo molto esteso di rapporti interpersonali. Questi rapporti personali ci hanno tutto sommato condotto a degli eventi che si sono identificati come luoghi d'arte, di conseguenza io identifico dei luoghi perché credo che il mio ruolo nei confronti dell'opera di Paolo si identifichi in qualcosa che è proprio uno spazio, uno spazio che si ricompleta in un percorso che Paolo sta facendo. Io credo che la circolarità che viene proposta come metodo anche di comunicazione, sia un qualcosa che debba portare a un'informazione che è un'informazione molto forte, e che credo debba essere sostenuta da una fortissima individualità del soggetto, ecco.

Io qui sono convinto della forza individuale dell'artista; rimango convinto che debba essere necessariamente molto forte la spinta rispetto al suo lavoro, e rispetto al metodo del suo lavoro. Io molto spesso mi sono avvalso della terminologia del viaggio, perché credo che in quello che è il resoconto di Paolo nel suo lavoro proprio comprenda una fase molto intima di un viaggio che un uomo, una persona, un artista sta compiendo.

Ci sono delle tappe fondamentali che abbiamo toccato, ci sono dei quadri che io ho voluto esporre in situazioni molto tese di rapporto di dialogo, che però hanno permesso sempre uno sviluppo immediato, di conseguenza queste lacerazioni che si sono e si stanno creando anche tuttora quotidianamente è la riprova di questo percorso che stiamo quantomeno producendo. Il viaggio del Paolo io lo ammiro e ne sono partecipe. E ne sono partecipe non perché seduto qui, ma perché lo

High tec, o ... kraska ?") se non a una circolarità che comprende il metaforico e l'oggettivo, il simbolico e il reale ?

Che cosa vuol dire poi il titolo di questo dibattito, "Circolarità dell'astrazione", se non il tentativo di praticare una osmosi tra questi livelli dell'esprimibile e del comunicabile, e se la pittura riflette un pensiero dell'astrazione ne consegue che la circolarità dell'astrazione comporta un pensiero su stessa, cioè quella conoscenza ulteriore che si coglie nelle possibilità del discorso espressivo. Una conoscenza per altre vie dunque, ma anche una conoscenza di qualcosa che non si dà in maniera diversa. Certo prima occorrerebbe restituire al processo dell'astrazione, al significato dell'astrazione -a ciò che Gadamer ha potuto definire come il pensiero che pensa se stesso- una funzione teorica che appartiene anche all'arte, sia pure in modo del tutto particolare, ma che é, alla fine, l'essere proprio dell'arte. Di recente uno studioso ha considerato questo stato, presente nell'arte moderna, quale segno estremo di una eccedenza dell'essere -già infatti dissolto nelle moderne filosofie del negativo-, ma per ciò stesso simile stato figura una condizione di inconclusa circolarità.

In questo senso allora anche il ripensare la pittura, il fare ancora pittura, fenomeno cui assistiamo, malgrado gli allettamenti delle nuove possibilità visuali, riflette una condizione di circolarità e di profondità, precluse alla frontalità dell'immateriale elettronico,

Intervento di Umberto Daniele

Vorrei dire qualcosa. Prima di tutto è un po' difficile per me intervenire, perché la ricchezza degli spunti offerti stasera sia nella introduzione di Toni Toniato sia nella "calda" ed anche emozionata descrizione fatta dal diretto interessato, dal centro di questa sala, già di per sé così ricca di pittura, mi impone più una riflessione che una domanda posta in forma diretta. La porrò perciò in modo che si crei una circolarità nell'aula stessa, che possa contribuire a rompere la separazione che inevitabilmente si crea tra relatori ed uditorio. Io proseguirei un po' questa riflessione rispetto al titolo, perché trovo che il tema della circolarità si

presti veramente una serie di riflessioni, crei quasi una sfaccettatura poliedrica sulla superficie perfetta della sfera dell'arte .

Ovverossia, la circolarità potrebbe essere molte cose: nel senso che la circolarità, in primo luogo, potrebbe anche essere quella geometrica, che rimanda da un lato all'asettica perfezione del linguaggio astratto, poniamo, di un Kandinskij , e dall'altro ad una chiusura inesorabile della comunicazione verso le esperienze astratte degli *anni 60*, con le quali la circolarità potrebbe imporre un *feed back* a circuito chiuso, cioè di nuovo una figura geometrica, rispetto ad altri influssi che oggi potrebbero distrarre da taluni modelli: si è fatto riferimento poc'anzi ad esempio, a Tancredi , ma penso anche a Riopelle.

Ritengo invece che bisogna, particolarmente oggi, creare una apertura agli sviluppi più diversi; **aprire cioè il cerchio**. La seconda questione è che se in quegli anni è stato definito in molteplici declinazioni un linguaggio , se è stato definito uno statuto della pittura, esso si esprimeva soprattutto attraverso il gesto.

Mi domando allora quale ruolo abbia il gesto, inteso come pulsionalità da un lato e come nucleo base generativo che costruisce l'opera, dall'altro. Esiste quindi una sapienza del gesto? Questo mi domando e giro la domanda ai relatori stessi.

Risposta di Paolo Dorigo all'intervento di Daniele

Il problema della sapienza del gesto - secondo me - non si può prendere a sé stante. Cioè esiste un momento in cui effettivamente c'è un rapporto di scansione tra quello che percepisci di fare e quello che stai facendo, che è talmente impercettibile che è quasi autonomo. Effettivamente nei quadri della serie *Contro/Corrente* esiste questo tipo di lavoro, come esiste nella ricerca che tu citavi, di Riopelle o di altri, negli *anni '60* e successivamente (o meno). Allora, il problema non è di riconoscere una sapienza più o meno grande a questo gesto.

Il problema è se questa sequenza di lavoro - praticamente prendere il colore, sceglierlo, metterlo insieme e, quando lo vedi che è pronto; praticamente **affilare le armi**, perché anche la spatola è un'arma, pulirla sulla tavolozza e partire, in quel momento lì tu non è che effettivamente

sai dove vai a parare, cioè dove colpirai effettivamente dei punti precisi. Però, nel farlo, li cogli. Allora non so se sia il gesto da solo. Probabilmente è la nostra capacità percettiva che è molto relativa anche all'operare. In questo senso credo che dipenda molto dal tipo di operatività che si ha, perché in sé anche il gesto del pennello di dare dei tocchi molto particolari, nel campo figurativo, penso che anche quello sia un gesto, anche se molto misurato, molto preciso, che ha una certa rilevanza. In ogni caso abbiamo uno strumento che è la mano e abbiamo tutto un insieme di sistemi percettivi. Però ha una sua autonomia. Ecco, questo liberarsi, questo praticare questo tipo di pittura, effettivamente può diventare anche un'ideologia del gesto. Allora c'è il problema del fermarsi, nel senso che, effettivamente, quando tu poi stai articolando una trama e alla fine ti ci ritrovi, in quel momento ti sta piacendo, lì puoi anche fare qualche altro colpo, ti puoi anche fermare, però a quel punto lì diventa razionalità. Capisci che la sintesi che hai operato o la quantità di complessità che hai operato, a seconda del tipo anche di opera che stai facendo, va chiusa.

Ma in questo senso il gesto è molto importante, ma non può essere certamente indipendente dal resto. Grazie della domanda.

Risposta di Toni Toniato all'intervento di Daniele

Daniele ha sollevato principalmente due questioni assai importanti. Però consentitemi prima di precisare che nel mio discorso facevo riferimento alla circolarità non come a una forma geometrica definita, bensì alla sua funzione metaforica, al processo del suo movimento inteso come qualcosa di diverso, anche formalmente, da una strutturachiusa o da una forma destinata a ritornare su se stessa, o dalla sua idea legata ancora a una determinata figura geometrica o naturalistica. E neppure al concetto dell'eterno ritorno o a quello di ciclicità fenomenica. Circolare diventava per me quel pensiero invece portato a pensare se stesso, quel processo teorico dell'astrazione che muove in avanti, che allarga quindi il movimento della propria riflessa circolarità e che porta oltre l'ampiezza del proprio raggio di evoluzione, sia del simbolico e del concettuale, sia del fenomenico e del percepibile, un pensiero che non pensa il limite di se stesso, che rimette dunque in gioco i propri fondamenti un pensiero tutto sommato che è anche critica dei propri presupposti, delle proprie enunciazioni formali, del proprio linguaggio.

Anzi un pensiero oltre il linguaggio perchè questo è il pensiero dell'arte, è il pensiero della pittura come linguaggio dell'espressività. Questo per me esprime il senso di quel concetto di circolarità dell'astrazione, una astrazione siffatta può darsi allora sia nell'ambito dell'iconico che dell'anonico.

Un'altra questione è invece quella relativa alla sapienza del gesto. Devo dire che questo è un problema assai complesso perché il gesto possiede sempre una duplice valenza: è segno di sé ed è segno dell'altro, come a dire indissolubilmente pulsione e intenzione, portato insieme di energie del conscio e dell'inconscio. Vi è pertanto un sapere proprio del gesto, quando il gesto -la gestualità- è evidentemente coagulo di pure energie espressive, esso si fa carico allora di depositi inconsci, portatore di vari sedimenti, memorie, desideri, bisogni remoti e nuovi, ed insieme è segno di un transito che lo riconduce alla struttura di un linguaggio, colmando una mancanza; diventando mezzo, tramite tra un di qua e un di là del linguaggio stesso. Non è solo una traccia bensì una apertura su tale traccia, una apertura al suo significato nascosto dal linguaggio. In questa ambivalenza risiede, consiste poi ogni poetica del gesto che di solito è stata invece interpretata come mera pulsionalità, erede dell'automatismo psichico esplorato dal surrealismo. Ritengo che si possa considerare piuttosto diversamente tale poetica, specie nel caso di Tancredi, svincolandola da dipendenze oscuramente pulsionali e rivalutarla più precisamente nel senso dell'immanenza vitalistica dell'informale, da cui del resto essa prende avvio per arrivare talvolta ad inabissarsi nell'immediatezza non solo dell'organico vivente, ma come presente reale del vissuto, di un esperiri che si identifica con l'atto della pittura.

E nello stesso tempo dobbiamo considerare quale intenzionalità venga a dispiegarsi attraverso quel mezzo gestuale, dietro il suo scatto impulsivo che cosa corra nel farsi poi il gesto un atto che rompe il vuoto della superficie e dà spazio a questo vuoto e di ciò si fa a sua volta segno. Non c'è tempo per analizzare qui certi esempi celebri, da Pollock a Vedova, però il caso di tancredi è in tal senso molto significativo, perchè la sua scrittura non è mai soltanto gestuale. E' un caso per noi altrettanto indicativo in quanto Paolo ha guardato certamente nella sua fase di formazione a una certa pittura di Tancredi. In fondo, la pittura di Tancredi non è mai soltanto l'esito di un linguaggio gestuale, di un linguaggio informale, bensì è innegabilmente la ricerca di una forma di nuova

alfabetizzazione visiva, rivolta al mondo del naturale e del sensibile, dell'emozionale e dell'immaginario.

Il gesto di Tancredi è sempre inscritto nella forma di un segno che si fa ritmo di una coniugazione visiva di ordine metamorfico, di ordine ricreativo di quegli aspetti del reale.

La sua pittura si avvale di una articolazione espressiva, di un segno-colore, che compone vari segmenti di una scrittura di carattere affabulatorio, ma anche connesso a sollecitazioni narrative, evocative. La sua è perciò una scrittura analogica, basti ricordare le sue figurazioni dedicate a Venezia, tanto per fare qualche relativo esempio, mentre la sua ultima fase creativa tende a non perdere i valori di questa articolazione ritmica del segno, della scrittura, anche se poi essa si rivolge più direttamente a modi figurativi pervasi proprio di una vera e propria pulsionalità, insieme eccitata e deviata, del tutto visionaria.

Intervento di Paolo Dorigo

Ancora un'altra cosa sul discorso del gesto (...). Il problema della costruzione dell'immagine che vai costruendo, chiaramente non può prescindere né dalla superficie, né dai materiali, né dai colori che in quel momento vuoi usare, né dall'insieme di trama che vuoi creare, sia che una trama sia di accostamento e di istanza, oppure se da una trama di rottura, come appunto si vedono anche delle opere di un tipo o dell'altro dello stesso autore, lo stesso ho fatto nelle opere di questi due periodi. Il gesto ha una sua libertà nel momento in cui quello che si vuole andare a costruire è un'immagine di cui abbiamo sentimento, pur non sapendo effettivamente come verrà. Infatti sui quadri di *Contro/Corrente* è impossibile articolare un bozzetto, non è possibile proprio per come sono fatti.

Intervento di Biagio Gibilterra (pittore veneziano)

(ndr: La registrazione di questo intervento, peraltro molto breve, è intrascrivibile. Verteva sulla *gratuità dell'arte contemporanea*),

LA NON SIMPATIA DI COSTUI A PAOLO GLI IMPEDI' UNA RISPOSTA DIRETTA.

Risposta di Toni Toniato

Risponderebbe meglio un artista ad un artista, perché solo l'artista può sapere quando iniziare o quando finire un'opera, ciò che ad essa conviene, quindi ciò che egli sente come necessariamente gratuito, non previsto, e ciò che, pure previsto, si dà, comunque, come gratuitamente necessario. Si tratta ogni volta dunque di decidere una scelta tra possibilità di soluzioni diverse, una scelta per tutte, perché in quella scelta si collegano tutte le possibilità. Legittimare il gratuito è in un certo senso la ragione stessa dell'arte. Per questo mi pare, se me lo permette, di dover considerare molto semplicistico, ossia riduttiva l'equazione gratuità-legittimità. Persino l'arte aleatoria segue particolari procedimenti. Non condivido l'ipotesi di identificare le due cose nemmeno quando l'arte si affida alla più assoluta arbitrarietà. Già nel suo essere apparenza l'arte è in sostanza un atto non necessario, ma l'arte non è poi solo apparenza ma atto ugualmente concreto, è innanzi tutto ciò che è. In questo senso la sua apparenza è ciò che essa è per ognuno di noi. Dicevo però che essa è di per sé un atto non necessario -ben altre cose hanno statuto di necessità per l'uomo- e tuttavia quando si compie l'arte si dà come un atto non illegittimo, nel senso che trova e determina la propria legittimità nella necessità di esprimere ancora se stessa, la qualità di se stessa. Quale è il senso di questa non utilità dell'arte, specie se non la riconosco come oggetto d'uso, ma semmai di scambio? A noi interessa la qualità che l'arte definisce con il suo atto, ciò per l'appunto che la legittima, assumendo il diritto -il suo valore di scambio ci porterebbe evidentemente su un altro piano di analisi- di appartenere al mondo, al contesto dei suoi valori culturali; di entrare nel mondo, certo anche nel mondo delle merci, ma per essere altro nel mondo. Forse questa è la sua vera, ineliminabile gratuità e, per fortuna, la sua vera necessità.

Intervento di Biagio Gibilterra

No, ma l'arte crea un contatto che non è oggetto d'uso, crea qualcosa che non è vero ma che ha l'apparenza del vero.

Risposta di Toni Toniato

Ma certamente, anche se Lei mette insieme nella sua enunciazione dei concetti fra loro assai diversi, sostanzialmente contraddittori. Il fatto che l'arte sia un atto gratuito, non necessario, dipende prima di tutto dal fatto dell'essere intanto l'arte una scelta totale. Persino l'artista sceglie di essere tale. La scelta di Duchamp è in questo senso esemplare. Lei intende però dire, se sono riuscito a capire bene la sua domanda, che l'artista deve essere ispirato. Come e da chi? Evidentemente non tutti siamo artisti e quindi qualcuno deve avere delle doti che altri non hanno e questo non dipende soltanto da certe condizioni culturali e sociali. E ciò perchè abbiamo detto che l'arte è una scelta, ma l'artista sceglie o è scelto? Forse si danno ambedue le cose. In ogni caso si tratta di capire che questa scelta deve restare un atto gratuito. Anzi ogni atto dell'artista è poi una continua scelta, un immediato decidere che -niente insieme di più gratuito e di più consapevole- stabilisce sia il destino dell'artista che quello dell'opera.

Domanda di Giorgio Teardo

Una domanda che ho in testa da sempre. Che cos'è l'arte e quando un'opera si può considerare tale? **Quando** di un'opera si può dire: è un'opera d'arte. Quando?

Risposta di Toni Toniato

Credo che una simile domanda sia da sempre ineludibile ma anche senza risposte definitive. Risposte relative, sì, legate diversamente a contesti di cultura, di linguaggio, di valori. Umberto Daniele aveva posto con il suo intervento -non in termini altrettanto perentori e risolutivi- il

problema dello statuto dell'arte, cioè di quelle convenzioni entro le quali riconosciamo di volta in volta l'importanza di poter accertare tali referenze per determinati criteri di conoscenza, di specificità, di valori dell'opera in quanto opera d'arte.

D'altronde ogni definizione dell'arte potrebbe già valere, se se ne ammettesse lo statuto, quale arte di per sé, essere in sé forma d'arte. La definizione di una cosa non è ancora la cosa, l'idea non è ancora evento d'arte. E qui siamo smentiti! Gli artisti concettuali ci hanno dimostrato che l'arte è per essenza definizione dell'arte. La tautologia di questa asserzione dei concettuali si è poi arenata nella stessa definizione linguistica. Sappiamo del resto che ogni estetica ci offre una diversa definizione dell'arte. Anzi, qualcuno (ndr: intervento brevissimo e non registrato dal pubblico) prima ha fatto riferimento alla poesia come dimora dell'essere, all'essenza per Heidegger del linguaggio della poesia. L'arte, la poesia, sono soprattutto questo, ma il problema richiederebbe ben altri approfondimenti filosofici. Mi limiterò invece a notare che là dove certe estetiche hanno preteso di stabilire cosa avrebbe dovuto essere l'arte ne hanno decretata la morte.

Una morte assai diversa da quella che Hegel aveva già prospettato e che oggi molti ritengono oramai avvenuta nel circolo pervasivo dell'estetica di massa. A dispetto del grande filosofo e di altri profeti intempestivi sembra che l'arte non abbia ancora esaurite le proprie risorse, anzi essa ricompare nelle realtà più imprevedute e più imprevedibili.

Forse oggi bisognerà trovarla dove più si nasconde, dove è meno consacrata dalle mode e dall'estetismo consumistico.

(ndr: Altri brevissimi interventi, non registrati, hanno concluso il dibattito).

Flavio Bertini – Luciano Chinaglia – Paolo Dorigo OPERA A SEI MANI, 1992

Nel 1992, si creò un soldalizio che ratificava alcuni rapporti già dati, tra gli altri, da tre Pittori. Questi nell'estate, in un capannone di San Giuliano a Mestre, dipinsero una tela di 6 metri per 2, una misura da affresco, con mezzi poveri e senza gran clamore. L'esposizione, alla metà di novembre 1992, fu tuttavia un successo, con 200 persone presenti, nelle sale comunali di via Einaudi, articolata anche con una performance poetico-teatrale che fu preparata anche dai tre (Flavio Bertini, Luciano Chinaglia, Paolo Dorigo).

Il materiale che segue questo paragrafo è riferito a quest'opera, di cui Paolo, causa il carcere, ha perso le tracce.



Il lavoro fu plasmato in due tappe. La scenografica impostazione di Bertini, i limoni e la natura di Chinaglia, contro/corrente e conclusione di Dorigo.

Paolo Dorigo, NOTE SU DI UN LAVORO COLLETTIVO (testo del 1993)

L'occasione è interessante, si tratta di un buono spazio, anche se in giro si dice che è stato sempre usto male da chi lo possiede. Speriamo di invertire la tendenza. Si tratta di questo: una associazione culturale che si occupa di teatro, con un notevole background alle spalle ma con mezzi certo poveri, ottiene per alcune settimane (prima quasi quattro, poi quasi tre), gli spazi comunali di via Einaudi, a Mestre. L'incontro è innanzitutto tra l'animatore di questa associazione, Germano Nenzi, e uno storico che vive, a *Fatua* ed ai suoi margini, nell'arte e per l'arte, Enrico Comastri che, assieme a Lucian Chinaglia, è la prima persona che mi abbia trovato uno spazio dove poter lavorare. Con altri due pittori che vivono attorno a *Fatua*, questa città così viva e così morta, ma in realtà uno è un pittore-pittore (1° e 2° lavoro), che sarebbe vissuto benissimo 100 anni fa ma che vive bene e felice anche oggi, Luciano Chinaglia, e l'altro è un operaio-pittore-scenografo cui piace l'oriente, Luciano Chinaglia, e l'altro è un operaio-pittore-scenografo cui piace l'oriente, Flavio Bertini, vengo convocato anch'io, che sono informatico-pittore, e la discussione comincia. Quasi subito c'è l'onestà di cercare di evitare la solita collettiva. Si parla di elementi scenografici, il nero sui muri, ma la seta costa, e la tela anche, e soldi non ce ne sono



... allora il nero può essere di carta, ma no, no, non va bene, come la si attacca al muro, non si può forare ecc. si parla di luci, di musiche, ma si gira intorno al problema. Questa non è, non vuole essere una mostra a tema d'impegno, il tema, se c'è (e c'è), dice Enrico, è nel colore. La tesi, forse, a posteriori, ovvia, permette però d'aprire un solco ... tre pittori, tre modi diversi di dipingere, tre passioni, comunque, per il colore ... come farli convergere ... è così che nasce l'opera a sei mani. Se l'altezza della tela ci viene proposta dal mercato stesso (2 metri è la misura), la sua larghezza (6 metri, il triplo della altezza), ci offre un orizzonte sufficiente su cui lavorare assieme. Il bozzetto non deve esistere, la libertà espressiva deve essere massima, si deve lavorare con libertà di calpestare (anche fisicamente) e di sovrapporsi agli altri. Il luogo viene trovato, dopo qualche difficoltà iniziale, in uno spazio marginale, a poche centinaia di metri dallo spazio espositivo, ma con una bellissima luce, offertoci dall'amico Nicola Valenzin. L'operatività viene stabilita da Enrico, che vede giusto definendo la sequenza operativa: prima lavorerà Luciano, che avrà, accanto alla sua libertà, il compito non facile di definire alcune aree di massima per il lavoro suo e nostro; quindi verrà Flavio, per ultimo Paolo.

Agosto è iniziato da una settimana, e non è nemmeno finito che il lavoro è completato; dopo una supervisione collettiva, con qualche piccolissimo intervento, l'opera è conclusa. Sembra realizzata da un artista disinibito, capace di cantare diversi linguaggi. **Ci piace !** A questo punto la ricerca delle musiche diventa più facile, e si avvia il lavoro di preparazione della *performance*, con tanto di ballerini professionisti, cui hanno assistito, sabato 21, circa duecento persone. In questo lavoro di preparazione, cui partecipa anche Umberto Daniele, fa la sua parte anche la scelta dei brani poetici proposti e/o scritti singolarmente dai tre pittori, su cui costruire la *performance*, svolto da Enrico e Germano, con i ballerini Roberta Morassi, Stefano Pagnin, Maura Pilenzio. Il *piano della performance* viene pubblicato su queste pagine. [lo scritto doveva comparire in *Circolazione interna* n.3/4, di cui l'unica copia completa è sparita, mentre un'altra, di bozze, è rimasta tra altre carte, e la copia informatica non è richiamabile causa l'inutilizzabilità dell'unico pc su cui girava il software Ventura su cui era stato scritto]

La inaugurazione e la *performance* sono un chiaro successo, anche se i media locali, con la eccezione di Emanuele Horodniceanu (con un ampio servizio televisivo) e del compianto Mario Stefani [che non mi spiego, suicida, per come lo conosco], ci snobbano. Forse perché non era presente alcun interesse di cordata, usando una sala in genere vuota e chiusa ?

Umberto Daniele, RIFLESSI PER UN'OPERA A SEI MANI, novembre 1992

ALCUNE RIFLESSIONI IN FORMA DI ALTERNATIVA PER UN'OPERA A SEI MANI.

LONTANO - VICINO

Una poetica può essere benissimo espressa dalle motivazioni di un viaggio: da una scelta che comporta un rifiuto. Così almeno ritiene Guy de Maupassant, narratore della modernità, iniziando in modo programmatico e clamoroso la sua "Vita errante" col volgere le spalle al simbolo stesso della benjaminiana Parigi, capitale del XIX secolo: il vuoto metallico della Tour Eiffel, assoluto concettuale. Anche l'arte contemporanea sovente viaggia verso mondi vuoti, dissolvendosi in rarefazioni, in tensioni ideali per quell'estetica della sparizione letta come uno dei portati ultimi del capitalismo da Paul Virilio. L'abbandono può tuttavia venir rappresentato anche dall'allontanarsi verso la totalità, verso il troppo pieno della materia. Uno sguardo troppo vicino, una lente "a contatto" che sfoca ugualmente la visione - la annulla - per essere ormai troppo dentro.

SINGOLO - COLLETTIVO

Ecco dunque che, in un'opera realizzata collettivamente, si attua un'interpersonale discesa nella materia e nella ragione d'essere della pittura, per verificarne l'eteronomia. Esprimendo una rinnovata fiducia nelle sorti di un *furor* lontano, in un'era di algide cosmesi. Parlando con una veemenza cromatica che non si vergogna d'essere, nuovamente, passione: segno igneo di un'utopia vitale. In questo viaggio comune è interessante ritrovare le tracce di nuove convinzioni, solo apparentemente incamminate lungo direttrici diverse. Potremmo forse indicarle, se il

termine non rischiasse di celare le ragioni di compiute scelte, come forme dissimili di una medesima accettazione della complessità. Se nelle opere di Bertini ciò significa innanzitutto sfibrare l'avvolgente potere delle immagini iconiche con una forte gestualità, abbandonando certezze geometriche e barocchi contrasti di forme e strutture, per Chinaglia si tratta invece di affrontare il rischio, l'impegno per una forma compiuta, dove rimangano tuttavia latenti e filtrati (e per questo ancor più magnetici) i medesimi simboli e le stesse cromie che hanno segnato la sua fase più espressionista; per Dorigo è l'esigenza di ritrovare intatto il potere del gesto in una massa segnica lacerata ma costruttiva: l'architettura e la complessità geometrica delle prove iniziali si rinnova e torna così ad articolarsi in reti e in scambi cromatici governabili solo affettivamente.

SPAZI - MARGINI

Come nasce un'opera d'arte? Concedendo spazio. Concedendosi spazio. In tal senso, oltre che un momento fondativo è già un dialogo, all'inizio con se stessi. Il rapporto con l'altro è sempre una questione di territorio, di spazio vitale. È una schermaglia aggressiva dove tutto si gioca sull'alternanza dei luoghi, sulla ridefinizione dei confini. Si alternano perciò gli artisti camminando, danzando sulla tela-terra, a ripetere onanisticamente un gioco mitologicamente superfluo: vivendo e producendo isolati entro una emblematica separazione. La diversità viene però accolta ed annullata dalla sovrapposizione. Che, si badi, non è sinonimo di sopraffazione, di obliterazione; ma piuttosto di faticoso lavoro sui margini, di volontà di fusione e di avvicinamento all'altro. Oggi - non solo in pittura - dobbiamo assolutamente ritrovare lo spazio assente ed aperto dei margini.

NO CHINAGLIA PAOLO DORIGO FLAVIO BERTINI LUCIANO CHINAGLIA PAOLO DORIGO FLAVIO

ARTE - VITA

Riportando le dinamiche del vissuto entro i limiti di una tela si esce da qualsiasi gioco letterario o freddo calcolo strategico alla Laclos per ritrovare il magmatico, asintattico straniamento poetico di Alberti o l'ossessione bruciante di Lorca. Se i poli simbolici di una semantica postimpressionista - il blu, buio notturno di morte opposto al rosso, luce solare e vitale - aprono la riflessione sull'intrigante presenza di una non necessaria diagonale, un' esplosione iconica riafferma invece perentoriamente una vibrante centralità anticlassica, che annulla nel presente la memoria e l'oblio; sintesi bruciante, riassunta nei passaggi gestuali, nei brani di colore a corpo dal respiro materico.

L'architettura del dipinto dunque si modifica nella prassi operativa, che la sfrangia fino a ribaltarla: in termini politici la struttura diviene la risultanza di un'etica. Entro una tela sufficientemente ampia da annullare ogni sguardo intimo ma non così vasta da voler porsi come monumento, si sperimentano come in un modello di laboratorio diverse teorie evoluzionistiche.

Una forma che si crea e' un progetto che si elabora: allorché pone in atto una trasformazione del mondo e' dunque, sempre, un'opera collettiva.

Umberto Daniele

Performers

Roberta MORASSI
Stefano PAGNIN
Maura PILENZIO

Coordinamento

Enrico COMASTRI
Germano NENZI

AVIO BERTINI LUCIANO CHINAGLIA PAOLO DORIGO

Saper osare con spatola e pennello

Documentazione

PIANO DELLA PERFORMANCE E TESTI DELLE POESIE

21 novembre 2007 sviluppato da Enrico Comastri e Germano Nenzi
RIFLESSI PER UN'OPERA A SEI MANI

La parola all'inizio è importante. Via via si sfuma fino ad un soffio.

Minuti — —-> 0 — —> 5

Attori: fuori scena

Luci (bianco, ambra, azzurro): *spente, luce solo attorno all'ingresso*. TONO-CARATTERE

Musica: *sottofondo* (Vangelis)

STUPORE

Commento: i percorsi degli attori sono individualizzati (uno alla volta).

Poesia: MIMO 1 (Maura Pilenzio): LUCE-COLORE-ROTONDITA'

Ad oriente il nero tacchino fa la ruota

La candida alba sono i lembi della sua splendida coda

Dall'alba ragazzi accorrono verso di noi

Portano gialle scarpe di raggi di sole

Danzano su rivi di raggi di sole

Indossano camice di giallo

Danzano sopra di noi le fanciulle dell'alba i fianchi delle montagne divengono verdi le
cime delle montagne divengono gialle

E adesso sopra di noi sulle montagne è l'alba.

(*"Canto dell'alba"*, Mescalero Apache)

Attori: L'attore 1 si porta verso il punto X. La luce segue il percorso dell'attore.

Poesia: MIMO2 (Roberta Morassi): INTIMITA'-DOLCEZZA-DISCORSIVITA'

Ti ho sempre amata,

Anche quando non ti ho posseduta.

Ogni tuo respiro mi placava solo per un attimo.

Il tuo profumo

*Tra le mille e mille facce
Intestardite
Sorridenti
Ebeti
Calde
Stupite
Amorfe
Grige facce.
Ma è bello riscoprirlo
Tra le rughe scavate
Del contadino,
nella carezza timida di una giovane
Innamorata,
Nel sudore del minatore,
Nella stanchezza fiera dell'operaio,
Nel sorriso delle vecchiette,
Nelle lacrime dei bambini.
Anche lì tu sei,
Profumo di lacrime
Gusto di sangue,
Rumore di torrente,
Tatto d'amore.
("Tu", Paolo Dorigo)*

Attori: L'attore 2 si porta verso il punto X. La luce segue il percorso dell'attore.
Poesia: MIMO3 (Stefano Pagnin): MODERNISMO-VELOCITA'SCATTANTE-FRESCO
La luce non è che un mazzolino di fiori più sottili
Un ronzio di mosche d'oro e verdi il cielo
Senza questo *pardessus* parigino si potrebbe ballare
In questo enigma universale che piglia per un almanacco
E passa / e passa con la tranquillità dei giovenchi / (...)
L'aria d'anilina mi bagna come una camicia tuffata nel turchinetto
Vedo tutto

Saper osare con spatola e pennello

Il baccalà che sperimenta il Nirvana fiorito di pomodori nelle zangole azzurre
L'ombra delle grondaie abbassate sugli occhi glauchi delle persiane
Le ombre degli uomini che si sprofondano
Nella terra trasparente (...)
Ma non si può che seguire in silenzio, la freschezza delle ore.
(*"Mattina"*, A.Soffici)

Attori: L'attore 3 si porta verso il punto X. La luce segue il percorso dell'attore.

Minuti — — —> 5 --> 6

Commento: c'è l'incontro e le difficoltà-confusione; problematiche del contatto. CONVULSIONE.

Musica: MOEBIUS (Begengrungen), Plank, Pich-control.

Attori: convulsione a tre nell'INCONTRO. (Caos di polveri colorate, con luci ecc. — n.b. solo minimo per problemi logistici).

Luci: solo nel gruppo. Variate a sprazzi.

Poesia: solo parole-suoni (registrati) colore.

Ambulaban en la casa del càctus luminoso,
Los pintores, estatuas sin pies,
Ellos que entraban y salían de los azules
De tinte de palo, de los achiotes sangrantes,
De las divinas pùrpuras robadas a los crustàceos
De la Mar del Sur, de los negros untuosos,
De los blancos calizos, de los ocre de barro,
Los amarillos, pòlen o polvo de oro,
Los verdes de esmeraldas molidas,
Las tierras sanhuìneas.
(*"Occulti artigianati"*, M.A.Asturias)

Comme un pouls qui mertèle les ténèbres,
Lorsque l'on regarde en face
Le vertigineux regard pale de la mort
Les vrits s'avacent
Les barbares, terribles, cruautés del'amour,
C'est la poésie des pauvres, la poésie nécessaire
Comme un pain pour chaque aurore
Comme l'air que nos poumons veulent à chaque seconde.

L'acqua sembra un miracoloso fiore verde
Dai mille petali liquidi di canali
Che sostengono la corona di rugiada gelata della città.

P

a

l

i

Araldici

Fusi d'arcobaleno.

Gondole molli e profonde

Come divani sugli elastici freschi dell'acqua.

(*"Proiezioni di città italiane"*, Corrado Govoni)

Minuti — — —> 6 —-> 10

SAGA NEL PUNTO X

Testo un po' meno importante, solo terzine o meno (voci alterate).

Commento: Lavoro di coordinazione di conquista del colore e dell'opera pittorica – recupero dell'individualità con l'esperienza del gruppo.

Musica: di nuovo (con passaggio sfumato e sottofondo) Vangelis.

Attori: si collocano davanti all'opera aiutati nell'operazione di SCAMBIO da materiali tipo corde colorate, cerchi e bastoni.

Luci: le luci sottolineano con l'illuminazione parziale e varia della tela questo rapporto SCAMBIEVOLE.

Saper osare con spatola e pennello

Poesia: testo poetico (registrato) che sublima la concretezza dell'incontro e dello scambio.

Conocemos el pulso de las lluvias flagelantes
En el dibujo calendàrico y la caligrafia colorida,
Policrome, de símbolos y advinaciones astrológicas.

Nous touchons au fond de l'ombre
Et respirant, je chante.
Chante et chante, et chantat au delà de me peine,
De mes peines personnelles, j'avance, j'avance.

Il girasole piega ad occidente
E già precipita il giorno nel suo
Occhio in rovina e l'aria dell'estate
S'addensa e già curva le foglie e il fumo
Dei cantieri.

Minuti — — —> 10 —-> 15

DAVANTI ALLA TELA — Ricomposizione, scambio. Voce più flebile.

Commento: finale dove scompaiono gli attori ed emerge l'opera.

Musica: finale pioggia.

Attori: gli attori si annullano sul punto in fondo, assieme.

Luci: solo la tela è illuminata. La sala è completamente al buio.

Poesia: Sussurri di frammenti (registrati) con le tre voci che si intersecano in un corale afflato (effetto eco ...).

Te, infinita superfice, campo seminato

Dove il pennello miete, affastella ed impasta.

(Rafael Alberti)

Avanti che l'iguana della sera gonfiasse le nubi e cercasse la notte

(...)

La notte mi avvolge
Come una tela nera ricoperta di fili d'oro
(Paolo Dorigo)

Per lustrare i sogni, unguenti
Che si custodiscono nel vaso delle essenze
E fra colore, luci ed ombre passa
Da mar splendente a tempo annuvolato
E il tempo colore di pioggia e di ferro è passato sulle pietre
Piove senza rumore sul prato del mare
Ombre riaccese sopra l'erba così verde
La memoria risale dalla morte
Non ho più ricordi
Ogni giorno è nostro
Non voglio ricordare
La vita è senza fine
Sulla terra sapori
E colori nel cielo
(...)

Saper osare con spatola e pennello

LUIGI SERRAVALLI

(Alto Adige, 12 febbraio 1993)

Espone a Rovereto Paolo Dorigo, pittore e teorico veneziano

Il caos ordinato

di LUIGI SERRAVALLI

Paolo Dorigo, nato a Venezia nel 1959, ha scelto il mestiere del pittore insieme a quello di uomo di cultura. Pittura come necessità e non come ricerca di sola bellezza, pensiero come lotta per la conquista di una ragione di vivere.

Così si è guardato intorno nella sua Venezia per raggiungere poi una qualche terraferma, come sembra giusto per ogni giovane artista e pensatore. Adesso, a 34 anni, espone alla galleria delle «Due Spine» di Rovereto, anche se noi ricordiamo precedenti incontri.

Venezia per un giovane può voler dire Santomaso, Guidi, Vedova, oltre una miriade di pittori lagunari con tanti meriti. Può voler anche dire Tancredi, Parmeggiani e De Luigi il Vecchio come

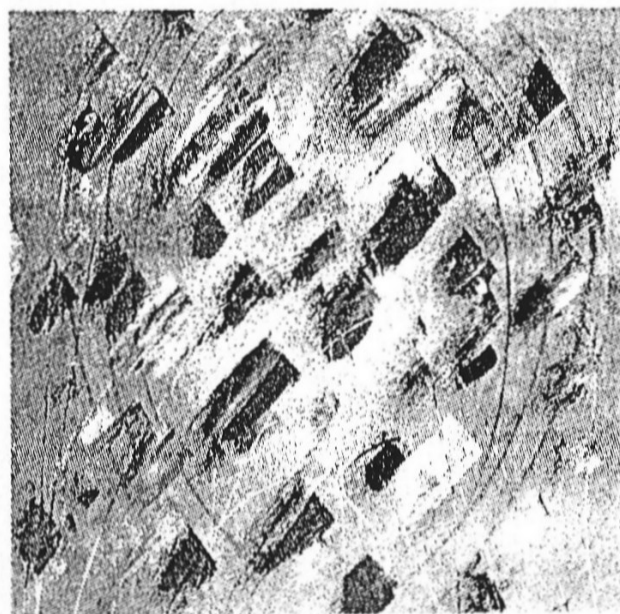
pure Pizzinato. Cioè una costellazione assai ricca che può bastare per una partenza e un raggiungimento se si pensa poi alla serie di pulsioni che si aggiungono di Biennale in Biennale. Insomma un microcosmo.

Ma, nelle sue due nature di pittore e di estetologo, Dorigo è pieno di interrogazioni che trasmette in scritti teoretici. Intorno al suo modo di fare dell'arte, fra l'altro egli scrive: «High tec, e... Kraska». Hig tec in inglese sta per «alta tecnologia» mentre «kraska», in russo, indica: «colore materia». Quindi un'arte che si dibatte fra computer e frattali da una parte e dall'altra fra materia e colore. Elementi base della struttura comunicativa nella pittura sui quali si possono comporre infinite divagazioni.

Un giovane artista lotta per rispondere a questi que-

siti, distaccarsi dai 'rivali', conquistarsi un posto preciso, ma può anche, dal punto di vista esistenziale, di questi tempi, andare incontro ad accadimenti che, da una parte, possono fortemente raffrenare, disturbare il cammino dell'arte, ma dall'altra rappresentano anche coscientizzazioni, chiarimenti interiori, scoperte di nuovi rapporti che indicano la strada per una maturità preziosa.

Così i quadri di Dorigo, alle «Due spine», ci fanno venire in mente una forza sopra naturale che riuscisse a dare un ordine alle foglie spazzate dal vento, alle onde del mare, ad improvvise colate di colori, ad un «clinamen» lucreziano dove il molteplice, la babele degli atomi, riesce a configurarsi negli aspetti del circostante che tutti conosciamo. Cioè, in Dorigo, una grande libertà nel disordine



Paolo Dorigo, «Contro/corrente II/88»

e un grosso ordine nel caos. Il che sembra del tutto adeguato alla nostra epoca così ossimorica.

L'ansia di vita dell'artista si manifesta in questo fluire turbinoso, queste ondate successive di frattali segnici che vanno nelle diverse direzioni della tela occupandola e sconvolgendola in una specie di disordine cosmico.

Si avvertono il senso del tempo, la cronicità, lo spazio-tempo, l'essere e il divenire eracliteo in proposte mobilissime che però rendono come impressioni ferme. La forza vincente del nostro pensiero organizzatore di fronte al turbinoso universo che, non si sa fin quando, dovrà continuare a concederci la sua ospitalità.

BIOGRAFIA DI LUIGI SERRAVALLI



“Nacque a Bologna all’inizio del secolo scorso. Si laureò in filosofia dopo essersi appassionato a questa materia grazie al suo professore di liceo, Galvano Della Volpe, che gli insegnò anche un modo aperto, curioso e mai sazio di guardare al mondo e gli trasmise l’interesse per l’arte e per il cinema. Malato d’asma, negli anni Cinquanta si trasferì in mezzo all’aria buona dei monti del Trentino Alto-Adige. Divenne questo il suo punto fisso tra gli innumerevoli viaggi che freneticamente lo portavano ovunque, lui, che aveva ereditato lo spirito nomade dalla madre, giostraia di Dusseldorf. Fu a Merano, dove viveva, che portò **Jackson Pollock**, **Max Ernst** e **Renato Guttuso** e che conobbe **Edzra Pound**. E fu amico anche di Peggy Guggenheim, di Quasimodo, di Ungaretti e di Hemingway. Ma Serravalli non fu un intellettuale legato a un momento storico, non fu mai un nostalgico che portava avanti il baluardo dei bei tempi andati. Se non smise mai di muoversi, non smise per un istante neanche di pensare, aperto a tutto quello che era nuovo. Non perse mai un’edizione del *Festival di Cannes* o della *Biennale di Venezia*, dove era conosciuto e si sentiva sempre a suo agio. La sua passione per il cinema lo legò anche alla videoarte, che seguì con fresca attenzione fin nei più recenti sviluppi. Negli anni Novanta entrò a far parte del comitato scientifico del Mart, il Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto. Quest’ultimo tra meno di un mese aprirà la nuova prestigiosa sede di Rovereto anche grazie a lui, e oltre che per la sua presenza istituzionale, soprattutto per la cultura che ha letteralmente portato in Trentino. Tutto quello che conosceva e che vedeva fuori trovava infatti forma e forza nelle sue recensioni e nei suoi testi critici. Continuò fino alla fine anche a scrivere, con la sua macchina, velocemente, le dita ormai magre, ma ancora svelte come i pensieri. Per questo non si tirò indietro quando qualche mese fa la redazione di “*Work. Art in progress*”, rivista della Galleria Civica di Arte Contemporanea di Trento, gli chiese di collaborare: lui mandò le sue pagine dattiloscritte e corrette a penna, pulsanti di tutta la vitalità che ancora si muoveva in quel corpo non più capace di portarlo lontano. Proprio in questi ultimi mesi ci ha lasciato anche *Superotto*, una sorta di libro d’artista impreziosito dalle stampe del suo amico Lome e dedicato ai suoi ottant’otto anni, che ora appare quasi come un saluto, ironico proprio come sapeva essere sempre lui.”

Mariella Rossi (tratto da Exibart in internet, mercoledì 20 novembre 2002)

LE OPERE DI PAOLO DORIGO ALLA «DUE SPINE»



Paolo Dorigo fra Remo Forchini (a sinistra) e il critico d'arte Mario Cossali

L'Adige 9-2-1993
cronaca Rovereto

Paolo Dorigo, giovane artista veneziano,⁹ espone le sue opere alla Galleria «Le due Spine».

Acquisito all'arte da quasi un decennio, il pittore si colloca nel solco della tradizione astratto-informale e riprende una ricerca che ha già avuto importanti approdi, come ad esempio nelle opere di Tancredi. Dorigo ne tenta uno sviluppo innestando elementi coloristico-tonali sulla sua precedente pittura, informata di geometrizzazioni e divisioni razionalizzanti dello spazio.

Uomo di cultura e buone letture, Paolo Dorigo non rimane insensibile alle «lezioni» della «Farbenlehre» di Goethe e trova lì la sua chiave e la sintesi della sua ansia di comunicare con la legge della scienza e quella della fantasia.

Le tele di P. Dorigo esprimono uno sforzo che non è mai banale ma che, comunque, vuole essere diretto. Spazio, cromatismo e segno concorrono in uguale misura alla definizione di canoni pittorico-espressivi che si pongono volutamente come dinamici e quindi transitori, quasi da essere bruciati da sviluppi successivi ed obiettivi che sembrano essere incombenti. E' l'atteggiamento di colui che vive il suo tempo ed avverte che la velocità dei cambiamenti in questo scorcio di fine secolo è tale da rendere effimeri gli strumenti di interpretazione e di intervento che, validi fino all'oggi, divengono obsoleti già domani.

R. M.

Alto Adige, 14 febbraio 1993

Mostre

Vortice di Dorigo

Paolo Dorigo riempie di imperiose ventate di colore gli antichi spazi della Galleria «Le due spine». Ha portato da Venezia a Rovereto una nutrita serie di lavori che documentano in modo efficace e vivace il periodo più recente della sua produzione pittorica. Subito si è presi attraverso lo sguardo in un giro vorticoso e veloce immaginando davanti ai quadri dell'artista veneziano trame di paesaggio ed echi di intense stagioni. Memorie e ritmi del mare, del cielo, dei fiori e delle foglie, ma anche dei muri e delle case sembrano premere nel colore per prendere consistenza e figura. Nello stesso tempo questo colore ad olio, amorevolmente mescolato con la sabbia, rappresenta nella sua trascendente informalità una ridda di suggestioni e di emozioni tutte psicologiche, interiori, che sembrano rifiutare, con paura di intrigo, ogni riscontro di luogo e di situazione concreta. Paolo Dorigo ha affrontato questa duplicità, simbolo anche

della sua fretta e della sua incertezza, rarefacendo negli ultimi tempi la sua accesa trama coloristica, quasi immergendosi cocciutamente in una sorta di bagno purificatore. Il suo disegno infatti appare sempre più meditato, essenziale (pur senza rimpiangere le informatiche geometrie degli inizi!), tutto teso, con ansia, ad inseguire il miraggio della concentrazione, della sintesi espressiva si anel gesto che nella campitura.

In ogni caso mai egli sfugge, per fortuna, alle magiche trappole del colore, che di volta in volta fa da sfondo narrativo, da personaggio, da maschera e da imbuto spirituale. Ci troviamo di fronte una pittura consapevole dei propri mezzi e che in virtù di ciò non nasconde i suoi «debiti» linguistici e culturali.

Mario Cossali
Paolo Dorigo espone
«Contro/Corrente» alla
galleria «Le due spine» in
via S. Maria 57 fino al 19
febbraio.

Nonostante l'ampio successo di critica e di pubblico, la localizzazione della galleria e la sua importanza nella città di Rovereto, la personale si chiude economicamente in perdita per Paolo, che non vende alcuna opera. Solo economicamente, tuttavia, perché la critica ed il dibattito svoltosi in conferenza, gli offrono degli spunti che purtroppo gli eventi successivi di quell'anno non gli permetteranno di realizzare. Tuttavia ne abbiamo un esempio nel quadro «Le due croci», premonitrice opera di un solo mese precedente all'arresto. *Le due croci* possono essere i due amori di Paolo di quel tempo, rapporti ostacolati e combattuti, oppure i due fronti su cui viveva, il lavoro e la critica militante.

La disgrazia del potere già pesava sull'artista che «non aveva smesso».

CONFERENZA DURANTE LA PERSONALE
ALLA GALLERIA LE DUE SPINE,
ROVERETO,
febbraio 1993



Nella foto, Toni Toniato, Mario Cossali, Umberto Daniele, e Paolo Dorigo; sullo sfondo, la prima opera
ove il ciclo *contro/corrente* si fa figurativo, *Campo Do Pozzi*, del 1991, cm.120x200

Saper osare con spatola e pennello



Paolo Dorigo, *Contro/corrente*, IIa serie n.56, cm 70x50, 1991



Paolo Dorigo, *Le due croci*, settembre 1993, olio e tecnica mista su 6 tele incernierate insieme da cm.70x50, per complessivi 140x150 cm, attualmente si trova a Venezia presso il fratello

PAOLO DORIGO
CRITICA ED AUTOCRITICA DEL NARCISISMO
dal pre-print del quaderno “Circolazione interna”, n.3, 1993

UMBERTO DANIELE

dal pre-print del quaderno “Circolazione interna”, n.3, 1993

CHI HA PAURA DI PAOLO DORIGO ARTISTA ? CHI LO VUOLE “BRIGATISTA” ?



Paolo Dorigo, Uscire dalla terra, olio su tela, 1988

Prima e dopo l'inizio dell'ultima carcerazione di Paolo (23-10-1993 / 13-3-2006), sono state sabotate sistematicamente molte sue attività, a Venezia (Fatua). All'inizio Paolo faceva derivare determinate situazioni dalle invidie e miserie che in città sono folte come alghe, provocate anche dalla vis polemica del padre, che sin dalla sua adolescenza sono pesate sulla sua vita e scelte, il che, oltre che ingiusto, è stato anche pesante, e forse un giorno meriterà una spiegazione aggiuntiva alla sterminata documentazione reperibile nei siti gestiti da Paolo, circa la tortura che subisce, da “libero cittadino” come da prigioniero politico. La cosa ridicola è che anche persone di indubbio gusto e stile ironizzano sulle cose sottratte a Paolo ed alla sua vita. Evidentemente non conoscono le tecniche di M.K.Ultra ? Sempreché non riguardassero anche la vita di Vladimiro. E anche su questo Paolo ha i suoi dubbi, ragionevolmente fondati su altre stranezze oggettive.

La sfortuna e alcuni lutti si sono aggiunti al tutto. Ma ciò che è più dispiaciuto a Paolo è stata la sparizione della registrazione audio e la distruzione (in casa) di gran parte del VHS dell'unica registrazione esistente della conferenza sul pre-print del Quaderno "Circolazione interna" n.3 (che non venne mai diffuso, e le cui bozze ho recuperato), uscito nel febbraio 1993, tenutasi a Rovereto -TN- nella sala pubblica della Galleria Le Due Spine, alla presenza di Toni Toniato, Umberto Daniele, Mario Cossali, presenti Francesco Cocco, Remo Forchini, ed altri (il vernissage di quella mostra personale vide la partecipazione di 200 persone).

Quel quaderno, o meglio la sua parte pre-pubblicata per quell'occasione, portava due contributi che, assieme all'opera artistica di Paolo, furono oggetto della conferenza, di cui qui pubblichiamo una immagine. Un contributo, che assai squallidamente un pubblico ministero di provincia assai poco corretto che fu tra i responsabili maggiori dello smacco all'Italia in sede Europea (sentenza CEDU 9.9.1998), il quale fece passare sui media locali dell'autunno 1993 come "testo terroristico", portava il titolo "Critica ed autocritica del narcisismo", ed era un ironico attacco a tutto un modo di concepire la vita e l'arte, scritto da Paolo. L'altro, l'ultimo contributo di Umberto Daniele al lavoro di Paolo (percorsi diversi), portava il titolo "Per poter credere ancora ad un qualche ruolo dell'immagine).

I due testi sono qui inclusi.

Anche successivamente, si è notato che chi tortura radioricetrasmisivamente invasivamente Paolo, ha molto fastidio ed odio dell'arte e della commercializzazione dell'arte di Paolo. Peccato per loro, perché i danni all'attività artistica di Paolo non saranno altro che aggravanti processuali quando l'attentato alla sua vita, che prosegue senza sosta da anni ed anni, verrà alla luce a livello penale, ben oltre quanto già è noto al Paese

Una ennesima dimostrazione delle stranezze che ricorrono a sabotare l'immagine di Paolo pittore ed artista, è in una duplicità repressiva ripetuta a decenni di distanza: nell'ottobre 1993 in uno dei servizi sul suo arresto, il "giornalista" Giorgio Cecchetti, informatissimo in realtà su ciò che faceva Paolo sin dal 1977, ed intimo della Procura veneziana, asseriva sulla "Nuova Venezia" che Paolo aveva "anche" fatto UNA esposizione ! Ancora, il 7 giugno 2007, in occasione di un servizio su Radio Onda Rossa, una pagina

“Arte” di www.paolodorigo.org, veniva pubblicizzata nella trasmissione, ma con un accrocchio tecnico nel frattempo il mega-Server di Aruba, danneggiato da un asserito ritardato pagamento di ben 27 euro, gli chiudeva al pubblico lo stesso sito !

In generale poi, mentre nella Storia dell’Arte era ovvio e usuale che un Artista arrestato ricevesse aiuti economici e morali da altri artisti, nel caso di questa quarta detenzione di Paolo, solo Armando Pizzinato si è dato da fare, tra gli Artisti che Paolo conosceva e frequentava. Mentre alcuni amici ed estimatori pure hanno fatto la loro parte per alcuni minimi aspetti. Ma certo non la compagine degli “Artisti militanti” che alla prima occasione si erano ritagliati il proprio spazio.

Paolo, essendo militante politico, non doveva essere Artista, una volta arrestato.

E se lo era, occorreva non lo fosse per la grande pubblica opinione.

Se non fosse stato militante politico, poteva invece anche esserlo.

Fatto salvo Fanfani, questa regola è abbastanza ferrea in questo paese.

E, per demistificare i non “creduloni”; citiamo l’amico Francalanci, che in occasione della denuncia del furto del libretto universitario di Urbino e di altre cose da casa, non appena tornato dai domiciliari, diceva “se fosse vero, avremmo già vinto, essendo loro così fragili da fare una cosa del genere di così poca importanza”. All’amico Francalanci sfuggono due cose. Primo che nella mistificazione contro i rivoluzionari si utilizzano appunto spesso “prove” confezionate anche con oggetti altrove rubati (l’amico Berlanda ricorda il pm Caselli imputarlo di Br per avere avuto un suo libro, preso chissà da chi, in una delle prime basi Br a Torino). Secondo che nei casi di controllo mentale con MK Ultra e simili il furto degli oggetti fa parte del complesso di attacco alla personalità del soggetto.

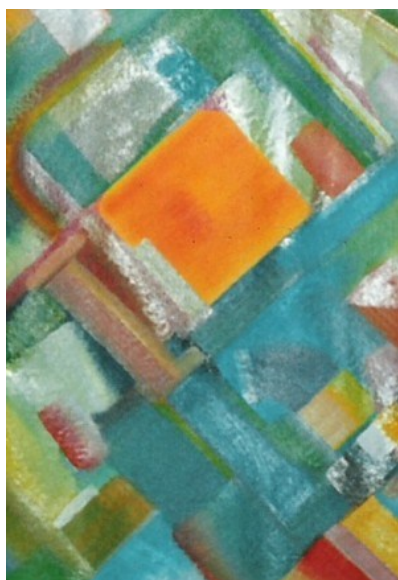
Un’arte che non riconosce ciò che i nemici dell’Umanità compiono contro un loro collega, o è un’arte corporativa che nega riconoscimenti ai migliori, oppure non è un’arte.

A Voi la scelta. E ripetiamo: a chi fa paura Paolo Dorigo pittore ?

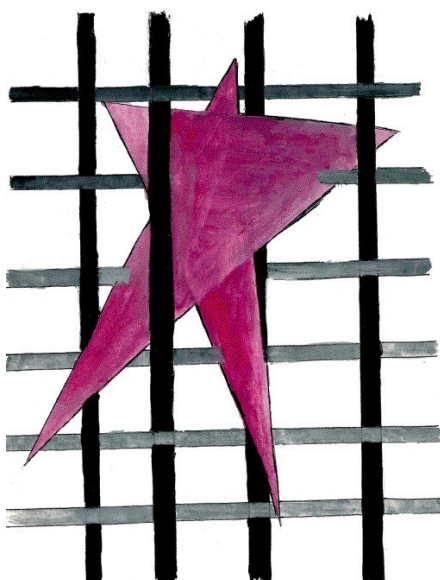
IL RAPPORTO TRA PAOLO E ARMANDO PIZZINATO: DOCUMENTI

Saper osare con spatola e pennello

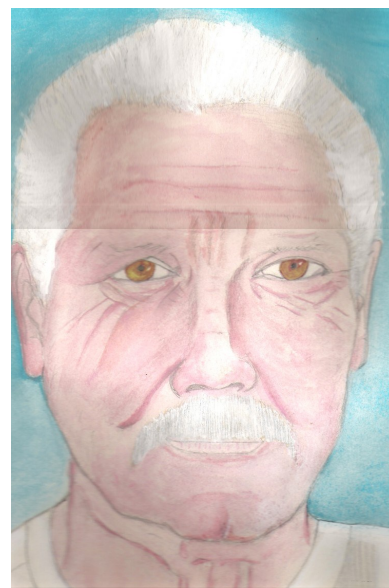
LA PITTURA DI PAOLO DORIGO DURANTE LA PRIGIONIA PIU' LUNGA (1993-2006)



1998, olio
una città di colori



1996, acquerello
la solidarietà è un'arma



2004, tempera e matita
un altro innocente

Saper osare con spatola e pennello

LA PRODUZIONE POETICA DI PAOLO DORIGO

Saper osare con spatola e pennello

TESTI CRITICI PER LE ESPOSIZIONI DEL 2005

Nel 2005 si sono tenute quattro esposizioni di Paolo, una nell'ambito del Red Block Camp, in Sicilia, una a Mira in uno spazio espositivo comunale, una a Venezia ed una a Milano, al Centro sociale occupato autogestito "Garibaldi" di Milano. Precedentemente Paolo ha esposto in detenzione in varie città europee e non (Saarbruchen, Sud Africa, Stati Uniti) nell'ambito dell'International Expositing of 125 Political Prisonniers, e di altre iniziative di solidarietà ai prigionieri politici (Bruxelles, Madrid, Istanbul), oltre che al Centro occupato autogestito Transiti 28 di Milano (tra il 2000 e il 2004).

Dopo di che ha dichiarato nel suo sito che "per molto tempo adesso non esporrò più". Anche per una sua mostra programmata presso la Fondazione Bevilacqua La Masa (palazzo Tito) a Venezia, ha poi deciso insieme alla Fondazione di rimandare a data da destinarsi, proprio mentre l'attività che più gli preme, nell'Associazione Vittime armi elettroniche-mentali, si è fatta frenetica, come lo scontro senza esclusione di colpi in atto con le cosche mafiose che lo torturano.

Nell'ambito delle esposizioni del 2005. Sono stati diffusi questi quattro testi critici, uno dei quali (Motiv-azione) scritto da Paolo.

Saper osare con spatola e pennello

**Paolo
Dorigo**
alle sue 9a e 10a personale

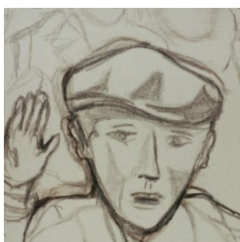
ARTE
COME BISOGNO
DI LIBERTA'



COMUNE DI MIRA -(VENEZIA)-
chiesetta di VILLA DEI LEONI
30 SETTEMBRE-10 OTTOBRE 2005
ore 10-12 e 17-20 fest. 10-12 e 14-20
presentano **MARIO COSSALI**
E.L.FRANCALANCI



BISTROT DE VENISE 041-5236651
VENEZIA CALLE DEI FABBRI
13 OTTOBRE-3 NOVEMBRE 2005
presenta **E.HORODNICEANU**



L'INIZIATIVA SINISERUS CE NELLA
CAMPAGNA AGAINST THE
BRAIN CONTROL TORTURE

si ringrazia l'Assessorato alla
Cultura del Comune di Mira
per la concessione dello spazio
espositivo

LIBERO  ACCESSO

www.paolodorigo.org/arte.htm
paolodorigo@alice.it 334-3657064

PAOLO DORIGO, 2005

MOTIV-AZIONE ALL'ARTE E DEBITI CULTURALI

DALLA RICERCA DELLA BELLEZZA ALLA NECESSITA'DELLA FANTASIA COME FORMA DI RESISTENZA IN CARCERE E "FUORI"

Per l'esposizione organizzata dal Soccorso Rosso Proletario per l'esposizione per il 3°Red Block Camp, Sicilia, luglio 2005

Quando iniziai a dipingere, dopo una pausa di vent'anni (da bimbo avevo del talento, vinsi un premio regionale, in seconda elementare), stavo in carcere, ero detenuto per la montatura contro il Coordinamento Regionale Veneto-Friuli contro la repressione e il Bollettino, ordita da un noto uomo dei ros di Dalla Chiesa, ora noto come imputato di gravi abusi e reati di narcotraffico, ganzer. Non avevo pensato a dipingere da operaio in una tipografia industriale piena zeppa di cataloghi d'arte, né per la presenza nella casa paterna di libri d'ogni genere, moltissimi dei quali di pittura, scultura, storia dell'arte, mosaici, affreschi ecc., coi quali avevo socializzato da bimbo.

Ero in una piccola cella con bocca di lupo e fioca luce da 25 w, cesso alla turca e poche ore di aria al giorno, censura fattami direttamente da un persecutore inquisitoriale tra i più noti, capace addirittura di imputare Arafat per le armi avute dalle Br, dopo le confessioni di alcuni detenuti fattisi collaborazionisti. Mi sequestrava persino le riviste, i Bollettini che riebbi dopo 8 mesi dal Tribunale della "libertà", segno del potere che dovevano tornare indietro. Avevano fatto un mare di arresti per delle attività di solidarietà, accusando compagni e compagne di essere il "braccio legale" delle Br, mentre è noto che le Br erano una organizzazione che praticava l'unità dei due aspetti, propaganda e combattimento, che la caratterizzavano. Inoltre, noi non ci interessavamo della stampa borghese, di ciò che diceva, se non sul piano legale, per creare delle contraddizioni laddove possibile. Mentre le Br hanno incentrato molto sull'uso della stampa borghese, sull'imporre la pubblicazione dei comunicati, ecc., favorendo poi in definitiva il nemico, in quanto si era data importanza ai giornali, ma questo fu un errore di tutta la lotta armata. In ogni caso, nessun brigatista fece comunicati sulla nostra innocenza, però fummo assolti lo stesso tutti quanti. Dipinsi visi che urlavano, mani, pugni chiusi, sbarre, dipinge-

vo poche cose ad acquerello. In questa esposizione vi sono un paio di quei disegni. Il più bello di quei disegni sparì sequestrato senza notifica, non si sa dove.

Uscii un anno dopo in decorrenza, e quando ebbi un mini in affitto per me, che lavoravo sui computer ed ero spesso in giro, e il poco tempo che avevo era per la politica, e raramente per i tornei di scacchi, feci qualche piccolo disegno, qualche piccola tela, ma molto di rado. L'interesse era meno, mi chiedevo perché "adesso", mi interessassi all'arte. Qualche volta ero andato a vedere la Biennale con la mia compagna, che decise di scegliersi un'altra strada dopo 7 anni di rapporto basato sull'amore e sulla lotta politica, ma in generale non avevo dato all'arte molta importanza, anche perché da piccolo avevo avuto la possibilità di vedere dei musei, delle chiese bizantine, e di conoscere qualche artista, con mio padre.

Venni riarrestato nel settembre 1987, era la terza volta, e questa volta poteva essere una storia lunga. Cercai di organizzare una fuga, andò male. Mi ritrovai a Belluno, il più lugubre carcere del Veneto, costruito dagli austriaci, con muri spessi oltre un metro, doppie sbarre e rete alle finestre, molto alte, un freddo gelido boia, e la necessità di tenere le finestre aperte per il sovraffollamento. Iniziai a dipingere delle tempere geometrizzate, studiavo le figure elementari ed i passaggi di colore, le gradazioni, mi lessi Klee e Kandinsky, ma senza riproduzioni a colori, libri in bianco e nero fotocopiati. Lo facevo inizialmente per "staccare" dalla gente che avevo in cella, tra i quali si salvava solo un ragazzo del posto. Con la scusa di sottrarlo all'influenza dell'ambiente, ottenni per me e per lui una cella più piccola, a piano terra, con meno luce, ma senza certa gente. Lì finché stetti con lui dipinsi dei ritratti, di una ragazza che amavo, di parenti e bimbi di detenuti. Qualche volta disegnai anche all'aria, a matita, dei ritratti. Disegnare mi aiutava a mantenere la creatività e la fantasia, doti essenziali in ogni rivoluzionario di professione (**e forse è per carpire questa fantasia, che mi torturano con il controllo mentale**). Studiai nel frattempo un po', Brecht, i Grundrisse, ricevevo qualche testata proletaria ed operaia, scrivevo ai miei compagni e ad una compagna delle Br prigioniera che poi sposai, ad una mia cugina con cui avevo un rapporto sentimentale e che mi veniva a trovare ogni tanto quando poteva, facevo quel che potevo, in quel carcere ero l'unico compagno, ma in certe occasioni ho fatto del bene per la comunità, come quando creai le condizioni per buttar fuori un pedofilo grande e grosso di cui un po' tutti avevano un po' di paura fisicamente. Iniziai a dipingere più seriamente dopo che il mio compagno di cella fu scarcerato, e restai solo in cella, - a parte per due giorni nel giugno 1988 quando mi mise-

ro in cella un confidente o almeno così credetti, glielo feci capire che non mi piaceva, e tornai solo - iniziavo a studiare bene pesi e valori dei colori delle campiture che rappresentavo, le composizioni di allora erano anche molto complesse, ma artigianale il compasso, artigianali le tecniche. A questa pratica fui spinto anche perché le uniche "geometrie" che vivevamo erano i rettangoli delle celle, dei passeggi, e le circonferenze delle "colonne" ove stavano, esternamente alla struttura portante, i cessi. Inoltre, dopo l'uccisione di un consulente del primo ministro da parte di un'organizzazione diversa da quella per cui ero carcerato, nell'aprile 1988, mi fu imposto, ad eccezione dell'aria dei passeggi e delle docce, di restare sempre da solo, anche a colloquio. Protestai, ma il magistrato di sorveglianza obiettò alla mia denuncia che non c'erano prove che volessero "studiare" e non solo registrare, ciò che dicevo a colloquio. **Quell'intuizione di qualcosa di strano, fu forse giusta.** E fa ricordato che il terrificante tappo che faceva il direttore era quello che nel 2000 faceva il Provveditore in Piemonte. Uno molto aggressivo, uno che mi minacciò, appena arrivato, di farmi sparare con pallottole *dum dum* dal muro di cinta, se ci avessi provato. A proposito di quell'intuizione, una volta, infatti, una guardia, prendendo in consegna delle tempere che dovevo dar fuori, senza nemmeno guardarle, mi disse, mentre mi accompagnava a colloquio: "lei ha molta fantasia". Ci restai, ma non dissi nulla, non parlavo mai con le guardie, se non rarissimamente. Cominciai a discutere un po' delle cose che dipingevo, per lettera, con parenti ed amici di Venezia. A un compagno mandai un ritrattino da una foto, del suo bimbo, che per secondo nome porta ancora quello di nascita di Lenin.

Quando uscii, per ultimo nella mia istruttoria veneta confluita nel processo all'*Unione* di Roma, andando ai domiciliari ad istruttoria conclusa, e proprio in quel periodo le Br furono sbaragliate, riflettendoci, pensai che occorreva ripartire da zero, ora che si era sgretolato il mito che il pentitismo fosse finito con Savasta, e che quindi l'organizzazione che guidava la lotta armata non era più in grado di assolvere i compiti che si era assunta di fronte al proletariato. Non ritenni quindi di essere in colpa, all'epoca che la pensavo ancora molto simile a loro, se mi dedicavo un po' all'arte, e quindi strinsi rapporti e lavorai molto, in circa un anno o poco meno di domiciliari, tant'è che nella mia corrispondenza con Alberta, era interessata anche all'arte, e così anche compagni ed avvocati, come Attilio, che venivano a trovarmi, ne erano contenti. Non mi sentivo in contraddizione, perché disegnavo o dipingevo solo ritratti, o astrazione, perché dietro l'astrazione mi muovevo in uno spazio ideologico che si può intendere con "materialismo ed empirocritici-

smo” di Lenin, e con l’avanguardia sovietica artistica degli anni ’20 (El Lisitsky e Rodcenko, di cui lessi i testi). Però quando Stefano, un compagno di Venezia che dipingeva e lavorava da grafico, mi propose di partecipare, appena liberato, ad una mostra “Con l’Intifadah”, assieme ad altri giovani artisti anche della Palestina e Libano, mi impegnai in una grande tela di 2 metri, in juta, che lui stesso mi regalò, che rappresentava un villaggio palestinese in fiamme, la bandiera palestinese impugnata, un mitra, il deserto, fatto stesso dipingendo con gialli, terre di siena, ombre, e sabbia. Riprese la vita di fuori, e potei dipingere ed impegnarmi alternativamente politicamente oltre che nel lavoro, tra gli studenti (pantera del 90) e gli occupanti di un centro sociale a Venezia, tra le mostre che andavo a vedere e quelle cui partecipavo, le conferenze artistiche, le mostre artistiche collettive politiche che poi organizzai (90 e 91), contro la guerra in Iraq e per la Palestina libera dal giogo sionista, contro l’EX-PO veneziana che avrebbe distrutto ancor più di cento anni di invasioni barbariche, quel poco di tessuto sociale che esisteva ancora nella mia città, così come potei dar corso a varie ricerche artistiche. Ma era un fare che non poteva avere successo: non avevo cambiato campo.

E nel mondo artistico, è la più spietata tra le borghesie, con qualche eccezione intellettuale che si ritaglia qualche spazio di indipendenza relativa, ad imporre chi deve avere fortuna e chi no.

In quel periodo, grazie ad una serie di conoscenze che avvenivano a chi frequentava mostre ed inaugurazioni di altri pittori, non sempre fortunate né positive, conobbi una attrice teatrale passata in disgrazia dopo che non era andata più a genio ad un ministro spocchioso e pulcioso (almeno così lo dipingevano le caricature) della mia città, molto potente. Ovviamente le divenni amico, anche perché era molto bella. E qualche volta, io che vivevo a piano terra a Venezia, e che non avevo una vita affettiva regolare essendomi sposato una compagna già carcerata da una decina d’anni e condannata all’ergastolo, ci andavo insieme, sin da prima di conoscere Clara, che poi mi aiutò molto nel mio produrre artistico, e non solo in questo ovviamente. Sicché grazie a questa attrice conobbi Armando, un compagno artista nato nel 1910, che durante la guerra aveva la responsabilità della stampa clandestina dell’Unità, e che si era ritirato dalla militanza politica dopo che togliatti e trombadori avevano tradito il Realismo, quel movimento artistico che aveva dato forma e immagine alle lotte sociali, alla Resistenza, alla Liberazione dal nazifascismo. Armando avrei potuto cono-

scerlo anche attraverso un regista di teatro che aveva lavorato con Basaglia al superamento dei manicomi a Trieste, e infatti successivamente ci trovammo alcune volte insieme. Armando era molto interessato non solo alle iniziative che promuovevo, e a cui aderì un paio di volte con dei quadri in esposizione, uno dei quali mi regalò, ma anche alla ricerca artistica ed alla qualità dei lavori che facevo. Vedemmo delle mostre insieme, anche fuori Venezia, e ogni tanto lo andavo a trovare. Dette continuità e motivi aggiuntivi alla mia ricerca artistica. Mi fece capire che essere pittori non corrisponde ad essere borghesi, lui che ancora pagava l'affitto ad 80 anni, nonostante la celebrità, e tantomeno a livello ideologico, ch  anzi, la pittura oggi era divenuta una cosa molto rivoluzionaria, specie se non prettamente figurativa, proprio perch  era passata di moda. E che ai valori ed alle forme della forza dinamica, che si possono esprimere in una tela, si pu  dare un taglio tutt'altro che futurista od ingenuo, che si pu  attrarre domande e spingere le persone a porsi delle domande anche solo con un quadro che non dice nulla solo a chi non ha potuto educare anche in questo senso la propria intelligenza. Idee che condividevo, a cui mi ero avvicinato durante la carcerazione bellunese.

Fu con lui che discussi per la prima volta del ciclo di dipinti "Memoria" (1992), - uno dei quali, rappresentante la fraternit  finanche nella morte, di due prigionieri di Auschwitz,   in questa esposizione - tele che nascevano dal "ricordo" dei lager (ove era stato uno zio partigiano) e della guerra di Bosnia con i suoi campi sbattuti in televisione; di quella guerra mediatizzata volevo evidenziare l'inutilit  e la follia dei conflitti interetnici VOLUTI dall'imperialismo occidentale, il senso della morte, il significato comune a tutti gli uomini, della morte dei prigionieri, per questo lavorai molto sull'espressione, sui costati, sulla terra, per rendere la plasticit  e comune natura di ogni corpo devastato dalle condizioni inumane di detenzione. Qualcosa cambi , di nuovo come da ragazzino ai tempi del Cile, in me, dipingendo quelle tele partecipai di pi  intimamente e socialmente - come uno schiaffo all'estetica purulenta dei *fifi* dei ricchi -, ma non la esposi che il 25 aprile. Si apriva una contraddizione "di mercato" tra il mio dipingere realismo ("E' successo qualcosa", disse Armando) e la necessit  di "essere" presente, con le proprie "opere" che comunque erano esteticamente fondate. La crisi economica si iniziava a sentire, anche per dei piccoli produttori di software gestionale, che era il lavoro che avevo ripreso dopo la detenzione, e l'interesse per quella vita a Venezia, sciamava. La guerra imperialista incombeva, ed il resto   storia.

Armando poi venne a trovarmi in carcere a Padova, nel '94, cap  che sarebbe stata lunga

e non interferì con le mie scelte. Ma mi spinse a non abbandonare la matita ed i colori. Cosa che non sempre ho potuto fare, nella trincea di questa detenzione durissima, ma che quando ho potuto rispettare, ne ho tratto aiuto e stimolo, soprattutto senso di un campo proprio, ove il potere non poteva entrare a che fare. Non c'è nulla da perquisire, in una tela dipinta !

Nel 2001-2002-2003 produssi dei murales componibili, dopo che un nazista di comandante sardo mi aveva fatto ridipingere un murales fatto in cella ricopiando una cartolina dei compagni spagnoli in cui da un tronco reciso spunta un germoglio di fronte al sole; all'epoca mi trovavo, ancora al centro di una lotta ideologica sotterranea ma nemmeno troppo, interna al carcere, che durava da quando tra i prigionieri Br si era espressa una posizione ortodossa ignara della situazione concreta della lotta di classe e di ciò che comportava nella vita delle masse questo, e di ciò che questo rappresentava sul piano di quella che loro chiamavano "fase della ricostruzione". In quel periodo la lotta feroce dello Stato per farmi recedere dalla militanza, divenne tortura esplicita, umiliazioni, diliegio, violenza, lavaggio del cervello; ciononostante mai ho cessato, in carcere, di essere promotore di lotte, raccolte firme, denunce, proteste, e di essere verso l'esterno orientato come baricentro all'internità al proletariato ed al movimento comunista, e questo nonostante l'etichetta élitariissima sul piano giuridico di "partecipe - organizzatore" delle Br-pcc.

Armando avrei dovuto vederlo a Opera, quando produssi un cd rom su di lui, che invio con questo testo ai compagni perché sia consultabile. Invece a Opera ci furono repressione e abbattimento del lavoro che avevo messo in piedi. Era autorizzato a venire a Biella, ma non poté. Mi morì nell'aprile 2004 ed è il mio cruccio più grande, non aver potuto rivederlo in vita.

L'Armando che ricordo non è solo l'elegante pittore anziano che discetta *solo e sempre* di Leoncillo o di qualche giovane promessa di sesso nobile che aveva conosciuto, e, con rabbia ed amarezza, di trombadori, ma in particolare del compagno anziano e dubbioso che sorride e mi dice dei "cento fiori" e del poema "Lenin" di Majakowskji, della stampa clandestina dell'"Unità" nella guerra, delle emozioni della carcerazione e dell'isolamento che patì, degli affreschi di Parma, sicuro stimolo per la futura professione di architetto della figlia, che all'epoca bimba, assisteva con la madre, alla stesura di questi manifesti della lotta di classe e della fatica del Lavoro, Unico Creatore. Di un compagno che non si immischia per come le cose sono andate, che c'è stato, e che non ci sarà nel ciclo nuovo,

ma che nel suo lascito porta con sé delle motivazioni anti-revisioniste che sono sia pur ingenuamente poste, alla base della maturazione che il nuovo quadro rivoluzionario ha avuto dagli anni sessanta in poi.

Avrei voluto andare ai suoi funerali anche se in manette, ma al solito lo seppi tardi. Non smise mai di scrivermi e di rappresentarmi che il dipingere mio non era un vezzo ed era necessario a me ed al mio benessere, anche se detenuto. A Biella avrei voluto essere insieme ai compagni spagnoli, gli unici prigionieri in Europa in questi ultimi decenni che abbiano praticato il lavoro comunitario ed artistico, soprattutto nel carcere di Soria negli anni '80, prima della morte in solidarietà con i compagni tedeschi, e contro la dispersione, di Martin Sevillano. Armando era un pittore famoso, da anziano, ma non era più celebrato dal potere culturale (basilamente economico), se non in quell'ambito locale veneto e friulano che sia pur per sopravvivenza di ceto, dà ogni tanto voce ai senza-voce emersi dall'anonimato proletario, forse anche solo per difendere il proprio orticello. In realtà era un militante comunista non più in attività, non revisionista, troppo vecchio per partecipare ai nostri anni settanta, ma non per darci qualcosa con le sue tele, che abbiamo visto anche noi proletari e non solo i borghesi fannulloni, e con le sue parole (basti ricordare le "puntine" polemiche delle sue parole nelle interviste dei tre lunghi servizi di RAI-3 Regione nel 1981, anno critico, in cui lui non pronunciò mai la parola "terrorismo" che sarebbe stata utile forse a guadagnarsi qualche nuovo collezionista. In precedenza, gli USA lo mollarono quando lui si qualificò in maniera continuista con la ideologia comunista, all'inizio degli anni '50, e smisero di comperare sue tele. L'URSS lo mollò molto più tardi, quando, come mi disse lui, "Wojtila è riuscito a buttar giù quel poco di socialismo che era rimasto". Armando era molto amico di Bepi, uno storico dell'arte veneziano, socialista di sinistra, che odiava la deriva del psi degli anni '80, e che aveva fatto pure lui il partigiano a Venezia. Fu Bepi a dirmi, io pensavo che scherzasse, 16 anni fa, di volermi presentare ad una mostra d'arte, che io non immaginavo ancora di poter fare. Non fece a tempo, ma in quell'anno di domiciliari mi dette molti preziosi consigli e spunti di riflessione. Lui chiamava la mia "arte povera" ed io nella mia ignoranza specifica, non volevo avere a che fare con correnti un po' esibizioniste un po' élitarie, che a Milano ed altrove negli anni '60 soprattutto avevano iniziato ad esprimersi. Più tardi, quando oramai era morto, capii che la mia era proprio "arte povera". Oggi un mio quadro è anche in una fondazione a nome di questo *insigne* storico, ma per me lui rimane solo Bepi, un settantenne morto di cuore in una società *infame*, che girava Venezia con una

Saper osare con spatola e pennello

sciarpa colorata di quelle che si vedono a volte portate da ragazze di pelle scura o da giovani *rasta*. Un uomo che pensava sottilmente all'intelligenza, che amava l'intelligenza, e che non amava il potere. Oggi che uomini così un po' alla volta non ce n'è più nel nostro paese, la borghesia ha fatto il suo tempo.

Occorre spazzarla via. Se serve, anche con l'espressione artistica, ricca di idee e non solo di sentimenti.

Per questi ed altri motivi ho avuto molti stimoli a dipingere e anche per questo ho meglio che potevo resistito e resisto al "trattamento" inumano ed infame che la borghesia continua a riservarmi con il "controllo mentale a distanza".

Ma non possono fermare né la rivoluzione, né l'arte. Non è insomma l'arte, come dice un certo Gimpel, ad essere feccia, ma l'arte borghese, la sua ideologia, il suo mercato. Per questo occorrerebbe che nel proletariato ci fosse più interesse per l'arte. Per riprendercela tutta, in ogni campo, anche nella pittura.

Paolo Dorigo, militante comunista prigioniero marxista-leninista-maoista
luglio 2005



Lo sfregio, olio su tela, 100x100, olio e pastello, opera venduta ad un lavoratore durante l'esposizione, il ricavato è stato devoluto interamente da Paolo, all'epoca agli arresti domiciliari, al SRP

ERNESTO L. FRANCALANCI

La pittura s-confinata di Paolo Dorigo

L'ordine carcerario si scontra con il caotico pulsare delle vite confinate. Impossibile conciliazione tra la forma dell'architettura e la forma del desiderio.

La macchina segregatrice proietta pieghe ad angolo vivo sui corpi: è l'orrore dell'angolo retto, presente in tutti i particolari dell'architettura penitenziaria. Anche le ombre sono a scacchi, vi si impedisce ogni curva, ogni *devianza*, ogni arte infatti vi sembra preclusa. La pianta dell'edificio, la cella, la finestra; il soffitto, il letto, il tavolino; il foglio, lo specchio, le sbarre; il corridoio, la porta, lo spioncino. Tutto è in-quadrato. In questa geometrica dimensione Paolo inizia a dipingere geometriche forme: il carcere è quello di Venezia (1985) e poi quello di Belluno (1988). La ricerca proseguirà, poi, dal settembre dell'88 al luglio dell'89 agli arresti domiciliari; la prima mostra, nell'ottobre '89, è tutta "geometrica". Tiene un diario critico della sua ricerca. Pensa che tali forme, debitorie della cultura astratta di matrice soprattutto costruttivista, lo liberino dall'apparente facilità dell'informale, di cui ha avuto maniera di esercitare le sue prime conoscenze in ambiente veneziano, soprattutto attraverso la magistrale lezione di Mazziariol (la colta pittura "spazialistica" di de Luigi, così come, d'altro canto, l'irruenza espressiva di Vedova) e dalla felicità narrativa del figurativo (la continua vicinanza affettuosa di Pizzinato).

La fuga dal realismo - stile con cui Paolo, per altro, si esercita in alcune opere marcatamente figurative ed espressionistiche - non rappresenta affatto una fuga dalla realtà, è bensì corsa verso l'al di là del reale, verso l'oltrepassamento del puro ri-vedere, verso il luogo invisibile che ci libera dal contingente, dall'obbligo di riconoscersi in un forzato qui ed ora.

Paolo si rinchiude nella geometria. Manifesta un desiderio di fuga dalla libertà espressiva, *imprigionando* la pittura in un sistema d'ordine. Imprigionato, imprigiona l'arte nel poter essere: nel dover essere icona del possibile e dell'utopia, del luogo che nulla ha a che fare con qualsiasi immediata riconoscibilità. Tradisce la fredda geometria carceraria con la calda geometria del colore e del ritmo. Il ritmo di questa pittura si scontra con la

sofferenza del quotidiano misurare lo spazio di segregazione e il ripetitivo tempo delle giornate. Altro numero, altro spazio, altra misura. Altro spirito. In questo *spirito* predomina la figura palese o nascosta della diagonale: esattamente quella caduta obliqua delle forze e dell'energia, che permette l'infinito rinnovarsi della vita e delle forme (solo lo scontro obliquo degli atomi determina, affermava Eraclito, la variabilità eterna di tutto ciò che è: da qui, come sappiamo, lo scontro tra Mondrian e Van Doesburg, artisti a cui Paolo guarda con attenzione).

Paolo tende a produrre icone *modernamente* astratte. Sterile risultato sarebbe pensare le opere geometrico astratte di Paolo soltanto come ricerche sul colore e sulla forma, anche se proprio a questo tema ("Forma-colore") intitola la sua prima mostra.

La geometria pittorica di Paolo ha altre motivazioni, da cercarsi, secondo me, in un'adesione concettuale all'astrazione costruttivista dell'arte dei primi decenni del secolo passato. Il risultato è, per l'appunto, la produzione di icone astratte volutamente inattuali. Ecco, dunque, il precipitare di questa pittura d'ordine, nel pieno del postmoderno, nell'*inattualità* della modernità e, poi, in quale modernità!

Ripensiamo a quali testi possono ancora aiutarci a ricordare il significato del concetto culturale di modernità (e che, direttamente o indirettamente, possano essere stati nel bagaglio ideologico di Paolo): in primis, Habermas, secondo cui una definizione corretta di modernità poteva darsi solo a partire dall'ipotesi di Max Weber di un preciso nesso di identità tra i concetti di modernità e di "razionalismo occidentale" (tesi che riprende l'assunto hegeliano di un'intima relazione tra modernità e razionalismo: Weber definiva infatti *razionale* il processo di *disincantamento* per via del quale in Europa la cultura "profana" sarebbe scaturita dal disfacimento irreversibile dell'immagine religiosa del mondo).

Nell'interpretazione sviluppata, a sua volta, da Adorno, nella sua *Ästhetische Theorie*, la caratteristica estetica della modernità sarebbe stata determinata dalla sua stessa costrizione alla sovversione del senso e della forma. Non scriveva infatti Adorno che *i segni dello sfacelo sono il sigillo di autenticità dell'arte moderna?* Di quell'arte, quindi, che non può non farsi che *critica del presente* (in ciò, soprattutto, la sua inconciliabilità con l'arte post-moderna).

In fin dei conti l'utopia politica di Paolo non è forse basata sull'ipotesi di una perdurante razionalità illuministica (il "pensiero in costante progresso", come la definivano, nella loro *Dialettica dell'illuminismo*, Horkheimer e Adorno), capace di sconfiggere la comples-

sità e le contraddizioni della storia e della politica mediante una logica estremizzante, che non concede spazio alla mediazione e che crede nella possibilità di cambiare il mondo mettendo a nudo un suo supposto ed eterno principio razionalistico?

Per tutto ciò la ricerca estetica di Paolo vuole esser una scelta ideale di campo, una scelta stilistica e morale nello stesso tempo, realizzando delle icone astratto-geometriche, quali s'erano viste solo nel momento storico delle avanguardie artistiche. Un ritorno nella modernità, dunque, nel pieno del tempo postmoderno.

Ma quest'astrazione non può non rispondere anch'essa al tragico paradosso che già allora, nei primi decenni del secolo scorso, significava una scelta di fuga dal mondo nella ricerca illusoria di una più profonda realtà e d'una più immediata verità in esso riposte.

È la caduta dei grandi racconti, religione, scienza, morale, a far sì che si distolga lo sguardo dalle cose esteriori e lo si rivolga verso se stessi: questa affermazione così attuale non è tuttavia pronunciata nel tempo disilluso dei nostri giorni, ma nella stagione inaugurale dell'avanguardia, e precisamente da colui che sarà il massimo teorizzatore della componente spirituale dell'arte, Wassily Kandinskij.

Quanto più è spaventoso questo mondo, come oggi - scriverà nei suoi diari Paul Klee, solo pochi anni dopo -, tanto più astratta è l'arte.

La grande, complessa e contraddittoria "invenzione" dell'astrattismo si coniuga così, già dal suo esordio, con la coscienza della fine di un'epoca storica e con l'entrata in crisi di ogni fondante racconto religioso, scientifico e morale.

Acquista pertanto particolare rilevanza la precorritrice affermazione di Worringer, il quale in *Astrazione ed empatia*, del 1908, aveva già dichiarato che la scelta dell'astrazione nell'arte non poteva essere determinata che dalla perdita "storica" del mondo.

È dunque su queste premesse che esordia quella che potremmo definire come la tragedia spirituale" dell'astrattismo, vale a dire il tentativo di mettere in forma, sia pure con differenti soluzioni formali, da Kandinskij a Klee, da Mondrian a Malevic, la tensione tra l'irrapresentabile luogo dello spirito e la resistente persistenza della realtà materiale: il contenuto religioso dell'arte del passato si traduce in loro nell'irrisolvibile relazione tra la metafisica e la fisica, tra ciò che sta oltre il reale e ciò che sta dentro la tenace resistenza del visibile.

Vera finalità dell'astrattismo è quella di dare figura allo scontro tra il rappresentabile e l'irrapresentabile, tra il dicibile e l'indicibile.

Un progetto così complesso e spiritualmente coinvolgente non poteva essere sostenuto

che cercando di fondere insieme estetica ed etica, atto artistico e modello di vita.

Grave sarebbe, quindi, pensare al lavoro artistico di Paolo, che a quelle esperienze fa riferimento, come ad un'*evasione*. La sua ricerca, che consta di un numero elevato di opere, è sintomaticamente *inarrestabile* e tanto più trascorre il tempo della detenzione tanto più queste opere scandiscono il tempo dell'impegno.

Scriva Paolo nel 1991, interrogandosi sul progetto di giungere ad una nuova figurazione" attraverso la scomposizione dell'immagine:

"diventa importante rendere, attraverso l'incontro/scontro dialettico tra i colori, la necessità di costruire oltre la forma, di edificare attraverso il superamento (ecco perché la direzionalità trasversale, verso l'alto) dello stato delle cose presenti, di lavorare alla distruzione delle umane certezze".

Il passaggio all'ultima produzione pittorica di Paolo coincide con la fine di questo periodo di carcerazione e con la ripresa della vita *libera*. Il periodo più recente di Paolo, nuovamente imprigionato, presenta opere che, caratterizzate da una sorta di intreccio di larghe pennellate policrome, testimoniano il superamento di ogni rigidità costruttiva, quasi che la geometria si sia ammorbidita ed elasticizzata. In tali opere i colori sono amalgamati tra loro e stesi, modulo per modulo, in scansioni ritmiche.

La geometria appare ora non più confinata in figure centrali, ma diffusa su tutto il campo pittorico, a costituire la trama generale, il ritmo dei moduli, la cadenza misurata del gesto. Nessuno sfondo incompiuto, ma solo il pieno, denso, intrecciarsi dei colori. Tutto lo spazio è dipinto: il vuoto è bandito, l'orrore del nulla è esorcizzato.

Il vuoto morale del carcere produce magmi roventi di desiderio.

Colori controllati, ma, tuttavia, selvaggi, *fauve*, con un effetto musicalmente barocco.

Icona misurata, eppure informale, impura, vulcanica.

Qui il tempo è signore: nella durata e nel *timing*. Pretende una percezione lunga, non disattenta. Invoca uno sguardo contemplante e non frettoloso. Richiede un esperimento del tempo come *continuum*, come esistenziale, come fenomenico. Un tempocolore, che qualcuno potrebbe definire "veneziano", naturalistico e tonale, che traspare dall'amalgama sempre cangiante e urlante dei pigmenti.

Le caratteristiche stilistiche e formali della pittura di Paolo (da lui stesso, per gran parte di esse definite "controcorrente", ma con un riferimento ideologico, più che artistico) trovano in qualche modo corrispondenza con le scelte politiche da lui fatte, le quali si misurano nella disperata ricerca di una soggettività che appartiene, in un certo senso, al-

la logica di un *minority report*, di un rapporto di minoranza, quella forma del politico, che pone il dito sulla contraddizione stessa della democrazia come espressione quantitativa delle maggioranze.

Nell'attuale società-spettacolo l'arte può ancora tentare di ostacolare il progetto diffusivo dell'estetica, scontrandosi con la bellezza generalizzata, opponendosi alla comunicazione e chiudendosi nell'enigma. Solo così all'arte sarebbe possibile sopravvivere alla sua stessa s-definizione, assumendosi il compito di un recupero della *differenza*, vale a dire di quella critica dissenziente che è capace di contrastare il *fall down* atomico delle immagini *estetiche*. La caparbia insistenza dell'artista a dipingere — in un'epoca che non richiede più il tempo lento dello sguardo meditativo, analitico, interpretativo dell'arte moderna, ma il veloce sguardo del consumo — ci pone di fronte ad un paradosso: il mondo contro cui dipingere non è più il mondo della realtà, ma quello del "deserto del Reale", già tutto risolto in immagine.

In questo mondo-immagine, ogni individuo si specchia. Il soggetto, a cui le avanguardie artistiche rivendicavano un ruolo irrinunciabile, si trasforma, nella postmodernità, nella personalità narcisistica dei neoconservatori, centrata sul rispecchiamento continuo tra forma estetica delle merci e apparenza esistenziale del consumo, non più esercitato sull'utile e il necessario.

È il mondo *irreale* di questa estetica diffusa, come manifestazione estrema della perdita del *valore*, che evidentemente è nel mirino politico e ideologico di Paolo. Non si spiegherebbe altrimenti una scelta di campo così anacronistica, così ancora *manuale*, così totalmente esistenziale, come questo dipingere con caparbia misura la policroma tela, tenendo conto che stiamo parlando di un informatico, di un uomo, che, per professione, faceva il programmatore e con grande successo, avendo realizzato dei sistemi di notevole rilevanza tecnologica.

È questo mondo *irreale* (rispetto ai veri bisogni dell'umanità), tutto trasformato in immagine, vale a dire in forme di apparenza, dunque, che va contrastato e a cui va contrapposto un linguaggio di forme volutamente *incomunicanti*. Di forme che parlano di un mondo sempre e comunque inventato, autoreferenziale, anarchico.

Cominciamo a capire meglio, dunque, il significato della pittura di Paolo: una specie di dimostrazione di come un pensiero forte possa essere espresso da uno strumento, in fin dei conti, debole, come è quello di un dipinto, in cui, alla fine, non è più dote essenziale l'intrinseca bellezza formale. Poiché, infatti, il fine ideale è quello di realizzare una pittu-

ra come *forma di resistenza*, il risultato estetico si evidenzia soprattutto nella ridondanza esplosiva e calda di una gestualità energetica dispendiosa, caratterizzata da ritmo e scansione, ripetizione e modularità, casualità ed incidente, occasione e gratuità, lucidità e lucidità.

E, soprattutto, non venga mai dimenticato, una pittura che, nutrendosi di tempo, consuma il tempo stesso, il tempo, sofferente e interminabile, che è davvero infinito momento presente dei momenti presenti, e passati e futuri rinchiusi nella cella così come nel confine del dipinto.

Arte *versus* comunicazione, dunque, negli intenti di Paolo: questo, in effetti, il vero segreto dell'arte, la quale non si pone mai il fine di comunicare, bensì quello di interrogare. Siamo noi gli interrogati dall'arte: essa, eterna sfinge, chiede al viandante, che momentaneamente si ferma davanti ad essa, di riflettere, di fermare il tempo automatico della sua esistenza. Non più automa, ma di nuovo soggetto, lo spettatore assiste, ad ogni nuova opera, al manifestarsi dell'enigma. *Et quid amabo nisi quod aenigma est*, scriveva, in un famoso autoritratto de Chirico, sulla cornice del quadro, nel luogo di soglia stabilito dalla stessa pittura.

La pittura stabilisce il confine tra il suo luogo e lo spazio dell'esistenza, realizza un confronto tra il paradiso artificiale della sua *figura* e la dura realtà del quotidiano, costruisce la prova della *differenza*, visibile, immediata e cruciale con la vita. Qui s'impone un rovesciamento dell'assunto wittgensteiniano per il quale "seria è la vita, allegra è l'arte": seria è l'arte, implacabile segnale di un pensiero oppositivo continuo critico e implacabile sulla vita, che trascorre troppo *disattenta*.

Il ritorno all'astratto ha questa giustificazione. Il suo tempo percettivo è faticoso, lento, presuppone un concetto di durata: di durata esistenziale, fenomenologica. Dunque un richiamo alla modernità, ad un tempo lento e misurato, che contraddice *simultaneità* e *simul-azione*, le caratteristiche intrinseche della nostra postmodernità.

Non dunque, come esprime la radice stessa di *simul-*, "nello stesso tempo" e "al posto di": ma "ora, in questo momento" e "nient'altro che questo soggetto". In questa nostra storia, in questo nostro luogo, in cui tutti siamo imprigionati, l'arte, resistendo alla sua sparizione, diventa il simbolo stesso della libertà.

Nella cella della prigione la finestra inquadra la libertà. Tra tutte le opere che ne fanno *figura*, una in modo particolare mi viene alla mente: *Room for St. John of Cross* (Stanza per san Giovanni della Croce, 1983) dell'artista americano Bill Viola. Un cubo, costruito al

centro di una più grande stanza immersa nel buio, ha una piccola finestra su un lato. Affacciandosi ad essa, si può vederne l'interno, illuminato: le pareti bianche, un tavolino di legno, una brocca di metallo, un bicchiere, un piccolo monitor. Il monitor trasmette l'immagine a colori di una montagna innevata. Dietro il cubicolo (l'infima cella nella quale Giovanni della Croce era stato tenuto prigioniero dalla Chiesa e nella quale egli comporrà la maggior parte delle sue poesie), sulla parete di fondo della stanza, compare realistica, come fosse vista al di là di una vetrata, l'immagine della stessa montagna, ma quest'immagine è in bianco e nero. Bianca o nera – vuol dirci Bill Viola – è la realtà, è la triste banalità quotidiana, che solo l'arte e la poesia possono colorare, dandovi senso. Solo l'arte e la poesia sono capaci di trasfigurare il mondo e lenire la malattia mortale dell'esistenza.

Ernesto L. Francalanci

19 dicembre 2004

Testo presentato all'esposizione personale di Mira (30-9-2005 / 10-10-2005)



_____, olio su tela, 1998, dipinto in carcere,
collezione dell'artista

Saper osare con spatola e pennello



Secondo di due acquerelli dipinti nella sezione punitiva di isolamento del carcere di Santa Maria Maggiore a Venezia nel 1985. Il primo è scomparso nelle maglie dell'inquisitoria censura (in maniera del tutto illegale, essendo poi stato Paolo assolto).

MARIO COSSALI

PER CAPIRE LE “VISIONI” DI Paolo Dorigo

E' una vecchia storia quella della ricerca dell'assoluto nell'arte, nel duplice e pur tuttavia strettamente intrecciato senso, della ricerca della verità, della luce che ci manca e nel senso dell' absolutum, di ciò che non è condizionato, che è libero, sciolto, appunto, da condizionamenti e nel caso dell'arte pittorica libero da riferimenti iconici o ancor più da riferimenti formali in qualche modo riconoscibili. Si sono ripetute sotto questo segno le più diverse esperienze creative e francamente sembrerebbe già tutto detto e già tutto visto, se insistessimo pervicacemente nel ragionamento di partenza, ma se invece partiamo dalla concreta Erlebniss del pittore, dalla sua capacità rappresentativa, dall'unicità del suo linguaggio, ci accorgiamo che il viaggio dell'arte non ha mai fine, che l'arte, come Dio, non muore, anche se si traveste con infiniti travestimenti e ci viene incontro nei momenti più inaspettati, sorprendendoci nella nostra apatia, concettuale ancor prima che sentimentale.

Paolo Dorigo sorprende innanzitutto per la sua coerenza compositiva, per l'ostinata e calda tensione verso forme che comprendono e non escludono, verso forme, che rappresentano sia l'interno che l'esterno e dicendo questo mi riferisco sia alla soggettività psicologica, sia alla fisicità nella sua doppia accezione biologica e meccanica.

Sappiamo che ogni arte e dunque anche la pittura vince per così dire la sua scommessa pascaliana quando riesce a costruire una visione, nella quale entrano gli elementi più diversi e imprevedibili della realtà, in particolare i buchi neri, le angosce, le domande senza risposta, le gioie inarrivabili nella ripetizione.

Le visioni di Paolo Dorigo ci immergono in una strana e seducente liquidità che ci permette di entrare in sintonia con il mondo o forse meglio con quei brani più nascosti e meno decifrabili con i soliti occhi e con normali, pur raffinati ed approfonditi, criteri interpretativi, del lungo racconto del mondo, quello che è parte di noi e che allo stesso tempo si svolge al di là dei nostri orizzonti di dominio fisico, affettivo e conoscitivo.

Insomma la liquidità coloratissima di Paolo Dorigo ci copre, ci avvolge, quasi ci nasconde

ma paradossalmente ci permette di vedere ciò che normalmente non riusciamo a vedere, spesso nemmeno a sospettare.

A questo punto del ragionamento pare evidente l'inutilità di interrogarsi sul preteso astrattismo di questa pittura; non mi pare che si ponga nella scia delle aspirazioni metafisiche, rosminianamente collegate all'idea dell'essere, teorizzate con lucidità da Carlo Belli nel suo *Kn* di settanta anni fa; mi pare piuttosto che le geometrie non euclidee di Paolo Dorigo, le sue reti e i suoi tappeti volanti appartengano proprio ad un altro regno, abitato dalle passioni e dai turbamenti:

Ancora una volta però dobbiamo capirci, evitare pregiudizi e fraintendimenti: se si parla di emozioni e di passion de l'ame non si deve pensare bandito da esse nella pittura il rigore formale e l'amore paziente della e per la costruzione.

La pittura di Paolo Dorigo secondo me è questo, né action painting, né metafisica geometria; ma un tentativo affascinante di contenere l'esperienza vitale dentro un cerchio che in certo qual modo la "salvi" e la ispezioni, spingendo al massimo grado le possibilità interpretative.

Mario Cossali

giugno 2005

Testo presentato all'esposizione personale di MIRA (30-9-2005 / 10-10-2005)



Paolo Dorigo, *Gondola*, 1991, olio su tela, 120x40, collezione dell'artista

EMANUELE HORODNICEANU

Thursday, 13 October , 2005 – BISTROT DE VENISE – Venezia

PERSONAL EXHIBITION OF PAOLO DORIGO

Born in Venice in 1959. He works in the field of IT and started painting in 1985 while held in preventive custody, one of several periods when he was held without being sentenced, for political offences against the State. With an interest in the works of Soviet avant-garde, futurist, cubist and abstract artists, he began a study that he named "Forma/Colore". Between the end of the 1980s and the early 1990s, he created the series "Colore/vivo", "Pensieri e pensierini", and "Contro/corrente". During that time, he exhibited in various cities around Italy and his works were put on permanent display at the Fenice Arts Gallery. Critics who have discussed his work include Giuseppe Mazzariol, Toni Toniato, Umberto Daniele, Giorgio Segato and Nicola Valenzin. Arrested once more in 1993 for political reasons, during his long period in custody he approached figurative painting with drawings, portraits and large realist murals pieced together on large sheets of paper. Since 2002 he has reported of being tortured with mind control techniques. In 2005, he obtained house arrest for health reasons, after more than twelve years in prison.

He currently lives and works at Mira (VE).

Exhibition curated by Emanuele Horodniceanu

The works will remain on show until 2 November 2005



IUAV occupata, cortile centrale, Venezia, febbraio 1990, mostra collettiva NO EXPO organizzata da Paolo Dorigo, nella foto Emanuele Horodniceanu, critico e giornalista militante, intervista il sindaco Casellati, che ha appena portato un assegno simbolico di 100.000 lire per sostenere la battaglia iniziata dai giovani artisti e dagli studenti in occupazione contro uno dei più gravi attentati alla vita di Venezia ad opera del gigantismo cultural-economico che esploderà di lì a poco con “Tangentopoli” e che è pochi anni dopo riapparso prepotentemente nel nostro Paese.

Saper osare con spatola e pennello

OPERE

Saper osare con spatola e pennello

Saper osare con spatola e pennello

Saper osare con spatola e pennello

APPARATI E FONTI

Saper osare con spatola e pennello

L'INCOMPRESIONE DEL MONDO CULTURALE
ALLA NECESSITA'
DELLA AUTO-PRODUZIONE
ARTISTICA MATERIALE
E LA NECESSITÀ DEI CANTORI DEL CAPITALISMO
DI TRASFORMARE L'ARTE IN MODELLI VIRTUALI

Saper osare con spatola e pennello

L'ANTAGONISMO TOTALE DI PAOLO DORIGO
NEI CONFRONTI DEL SUPREMATISMO SOCIALE
DELLA BORGHESIA FALSAMENTE ILLUMINATA DI
OGGIGIORNO,
PER LA SUA NATURA IMPERIALISTA E FEUDALE,
ED IL SUO RIFIUTO DEI MODELLI SOCIALI
BASATI SULLA SIMULAZIONE
E SULLA VIRTUALITA'

Saper osare con spatola e pennello

NOTA BIBLIOGRAFICA ARTISTICA CURRICULUM ARTISTICO ESPOSITIVO

Paolo Dorigo, nato nel 1959 a Venezia,
cittadino di Mira, espone dal 1989

Pagina web artistica: <http://www.paolodorigo.org/Arte.html> Inizia a dipingere nel 1985, durante un periodo di carcerazione preventiva tra i diversi che lo vedono detenuto, senza condanna, per reati politici contro la "personalità dello stato".

Nel suo apprendistato autodidattico, esegue numerosi ritratti, paesaggi ed opere simboliche, copie da opere di grandi maestri (Van Gogh, Klee, Moholy Nagi, Macke).

Nel 1988, nuovamente detenuto, getta le basi di una ricerca che egli stesso chiamerà "Forma/Colore". Studia l'opera e la teoria del colore da Goethe a Otto Runge, da Klee a Kandinskij, a Rodd, e si interessa all'attività dell'avanguardia sovietica del primo dopoguerra, del cubismo e del futurismo, nonché, a numerosi grandi maestri di questo secolo, da Albers a Max Bill, da Mondrian alla Arp, Bacci, Birolli, De Luigi, Chighine ...

Approfondendo la sua ricerca sul colore, percorre esperienze pittoriche di astrattismo non geometrico, quali le serie "Colore/vivo", "Pensieri e pensierini", dal settembre 1990 la serie "Contro/corrente". Opera con materiali e tecniche disparate ma ricorrenti, prediligendo olio, terre e ossidi, stucchi, smalti.

Nel 1993, riarrestato per motivi politici per la 4° volta nella sua esistenza, continua con disegni e ritratti, e tra il 1997 e 1998 con una quindicina di tele di nuova ideazione, oltre che con qualche incursione nel figurativo.

Tra il 2001 e il 2003 realizza vari murali componibili su grandi fogli di carta, in carcere, di natura realista – politicamente aggressiva.

Dal 2002 denuncia di essere torturato con sistemi di controllo mentale e limita fortemente e per questo, da allora, la sua produzione, perorando che cessi questo trattamento e che venga alla luce la verità su queste tecniche di condizionamento e tortura del pensiero. Nel 2005 ottiene la detenzione domiciliare per motivi di salute. Attualmente vive e lavora a Mira (VE).

- Mostra collettiva con l'Intifada, Venezia, 1989 (con Al Bara, Beani, Fiorin, Ramadan)

- Mostra personale "Forma/Colore 1988/1989", vernissage partecipato da oltre 200 persone, ove espone 22 opere scelte da Giuseppe Mazzariol alla galleria "Fenice Arts", Venezia, 1989; testi in catalogo di Caterina De Luigi e Mario Cossali. "Colore come respiro", di Giulio Ghirardi, "La Nuova Venezia",
25.10.1989. "Next Arte e Cultura", n.15, sett.-nov.1989
- Mostra collettiva NO EXPO, nel Chiostro interno dell'Istituto universitario di Architettura, Venezia, durante l'occupazione studentesca, marzo 1990 (40 artisti)
- esposizione permanente al "Bar Astoria" di Marghera, dal marzo 1990 al giugno 1991.
- Mostra personale, galleria "Arte 13", Venezia, 1a Mostra mercato d'Arte contemporanea, Padova, settembre 1990, abbinato a Luciano Chinaglia.
- Cartella di 4 diverse stampe litografiche a tiratura limitata (30,30,15,8 copie), Arte 13 Editrice, Venezia, settembre 1990; testo di Giulio Ghirardi.
- 75a Mostra Collettiva dell'Opera Bevilacqua la Masa, Venezia, 1990, ove espongo 4 opere e ottengo una segnalazione dalla Commissione giudicatrice, presente Pizzinato che sperava in un premio.
- galleria La Danza degli Specchi, Inzago-MI-, opere in esposizione novembre 1990-ottobre 1991.
- 2a Mostra Collettiva con l'Intifada, gennaio 1991, ex Cantieri navali della Giudecca, Venezia (20 artisti, compreso Armando Pizzinato)
- 2° Incontro con i giovani, Galleria Alexandra, Rovigo, aprile maggio 1991, con Gianfranco Baratti ed altri. "Il colore dei giovani", Sergio Garbato, "Il Resto del Carlino", 1.5.1991.
- Mostra Collettiva con l'Intifada, giugno 1991, palazzo Toaldi-Capra, Schio-VI. (20 artisti)
- Mostra Collettiva con l'Intifada, giugno 1991, centro sociale "Clinammen" Rovereto-TN- (20 artisti).
- Libro di autoproduzione "Circolazione interna/n.1/ottobre 1991/High tec ... o kraska ?", con scritti di Ernesto L.Francalanci, Giorgio Segato, Umberto Daniele, Elena Furini, Giovanni Volpe, Clara Clerici, Giselle Sini, Paolo Dorigo.
- Mostra personale "Contro/corrente", galleria "Fenice Arts", 2a Mostra mercato d'Arte contemporanea, Padova, 17-21 ottobre 1991, abbinato a Jean Pattou.
- Mostra personale "Contro/corrente", galleria "Fenice Arts", Venezia, 17-31 ottobre 1991, abbinato a Sergio Tedoldi.
- Mostra personale "Contro/corrente", galleria "Fenice Arts", 4a Art Box, Castello dei Pio, Carpi-MO-, abbinato a Sergio Tedoldi e Jean Pattou.
- In permanenza dal dicembre 1991 alla chiusura -novembre 1992- alla "Fenice Arts" di Venezia
- marzo-aprile 1992, "Mail art", collettiva, Vittorio Veneto TV, curata da Umberto Daniele.
- aprile 1992, conferenza "Circolarità dell'arte", Conferenza all'Ateneo Veneto, con il Prof.Toni Toniato e Nicola Valenzin, di presentazione quaderno "Circolazione interna" n.2, High Tec ... o Kraska ?

- 25 aprile 1992, "Memoria", opere su Auschwitz, "Fenice arts" di Venezia
- marzo-giugno 1992, fondatore dell'Associazione Giovani Artisti Veneti, che svolge iniziative culturali dirette ad ottenere spazi e visibilità all'arte dei giovani e che conquista 4 seggi su 4 riservati agli artisti nella Commissione giudicante della Bevilacqua la Masa, ottenendo una esposizione fuori concorso al Padiglione Italia della Biennale.
- novembre-dicembre 1992, Galleria comunale Einaudi, Mestre, "Opera a 6 mani", con Luciano Chinaglia e Flavio Bertini, critica di Umberto Daniele, performances al vernissage con lettura di poesie, musica e danze, vernissage partecipato da oltre 200 persone. Servizio televisivo su Tele Venezia, di Emanuele Horodniceanu. Breve critica di Mario Stefani sul Gazzettino.
- febbraio 1993, personale alla Galleria Le due spine di Rovereto, e conferenza dibattito nell'ambito della esposizione, con il Prof. Toni Toniato, Umberto Daniele, Mario Cossali.
- 1996-1997 Political Prisoners for Mumia Abu-Jamal, Germania, Spagna, Sud Africa, USA, esposizione collettiva di 125 prigionieri politici degli USA ed Europa, espongono e dono due opere del ciclo "Memoria".
- 1998 Espone un'opera a Bruxelles all'interno delle iniziative della Giornata Internazionale del Rivoluzionario Prigioniero.
- 1999 cdrom di sua realizzazione con William Pano, all'interno del lavoro di un gruppo di detenuti, autogestito, nel carcere di Opera (MI), "Arte prigioniera", con le opere artistiche ed artigianali dei detenuti di Opera di quel periodo, e "Armando Pizzinato – La vita e le opere", ricordato da Armando in occasione del suo 90° compleanno a Venezia nella pubblicazione presentata alla Querini in 7 ottobre 2000.
- 2001-2003 partecipazione con murales componibili dipinti su carta, ad esposizioni in manifestazioni di solidarietà ai prigionieri rivoluzionari, a Milano, Biella, Istanbul, Madrid, curate da Afapp Italia e da Tayad Turchia.
- 2002-2004 alcune esposizioni di murales componibili su carta, organizzate a Milano dal COA Transiti 28.
- luglio 2005, esposizione personale al 4° campeggio nazionale Red Block in Sicilia vicino a Messina, . Altre iniziative espositive analoghe, organizzate dal Soccorso Rosso Proletario.
- 30-9-2005 / 10-10-2005, esposizione personale alla chiesetta sconsacrata di Villa dei Leoni, Mira, presentato da Ernesto L. Francalanci e Mario Cossali.
- 13-10-2005 / 3-11-2005, esposizione personale al locale veneziano Bistrot de Venise, presentato da Emanuele Horodniceanu.
- ottobre 2005 - presso il Centro Sociale Occupato Autogestito Garibaldi di Milano, esposizione organizzata da Soccorso Rosso Proletario, con intervento telefonico in diretta ai compagni presenti. Da quel periodo in poi, subito dopo la fondazione della AVae-m, rifiutando la convivenza impossibile tra condizione di tortura mentale e condizione di libera creatività artistica, ha sospeso l'attività

Saper osare con spatola e pennello

pittorica, mantenendo quella di contatti nel merito artistico, e vendendo alcune opere.

Il padre, morto il 1 luglio 2006, lo ha pregato di portare pazienza, che per giungere alla fine di questo tormento occorre maturino determinate condizioni.

Sue opere in collezioni private e pubbliche (tra le quali la Fondazione Giuseppe Mazzariol interna alla Biblioteca Querini di Venezia) in numerose città del centro-nord Italia e all'estero.

Hanno scritto oppure sono intervenuti in conferenze sull'arte di Paolo Dorigo: Giuseppe Mazzariol, Luigi Serravalli, E.L.Francalanci, Toni Toniato, Umberto Daniele, Giorgio Segato, Sergio Garbato, Mario Cossali, Caterina De Luigi, Remo Forchini, Giulio Ghirardi, ed altri-e.

Nell'ambito dei suoi studi sui mezzi di tortura tecnologica e di controllo mentale, si è iscritto per alcuni anni alla facoltà di Psicologia clinica dell'Università di Urbino. Irifiuta la nozione di "neuroscienze" applicata alla psicologia, e rifiuta ogni valore scientifico alla "psichiatria", essendo a suo parere incompatibili i sistemi di violenza con la scienza.

In precedenza si è iscritto per alcuni anni alle facoltà di Lingue e letteratura orientali studiando il russo e l'arabo. Conosce inglese, francese e spagnolo. Non ha mai inteso ragioni: non ha mai dato un esame universitario, e la maturità la ha conseguita in carcere avendo interrotto gli studi durante la sua militanza politica studentesca. Ha lavorato a giornali militanti e nel campo editoriale e grafico, sin da ragazzo.

Come ha notato Francalanci (1991), i tre aspetti pubblici di Paolo (artista, militante, professionista dell'informazione) non sono mai stati tre comparti stagni e si sono integrati man mano l'un l'altro. Oltre tutto Paolo non ha più lavorato alle dipendenze di chicchessia sin dal 1983 (24 anni). Qualcuno sostiene che, inconsciamente, si è messo in testa sin da piccino di far la concorrenza a Frantz Kafka.

Attualmente porta avanti la piccola editrice "Lavoro Liberato".

NOTA
sui Collezionisti e sui prezzi delle Opere

NOTA
sull'ambiente formativo e sulla attività giovanile di Paolo come apprendista grafico e tipografo

Paolo militante, radiocronista, giornalista, traduttore, generatore di idee e comunicazione non invasiva

Scritti di Paolo sull'arte,
dal sito <http://www.paolodorigo.org/Arte.html>

Progetto per uno spettacolo teatrale sui sistemi di tortura tecnologica e controllo mentale *48 ore di 2 torturati*, Paolo Dorigo, 30 giugno 2006, scritto in presenza del padre nelle sue ultime ore di vita

L'impedimento all'arte condizione della quale è la solitudine, e la scelta di questo libro