

Il tessitore perfetto

Mario Sartor, 2008

(Ordinario di Storia dell'arte latinoamericana all'Università di Udine)

Uso il termine “tessitore” nella sua valenza polisemica, per applicarlo a un artista scomparso ventidue anni fa, di cui resta memoria e rimpianto tra coloro che l'hanno conosciuto come amico e stimato come creatore di opere straordinarie.

Edoer Agostini era nato a San Martino di Lupari nel 1923, ed aveva consumato gran parte della sua esistenza in quel centro dell'Alta Padovana, andandosene improvvisamente e troppo presto nel 1986, poco dopo che gli era giunto l'invito alla XLII Biennale di Venezia, dedicata a “Arte e Scienza”. Per una estrema ironia della sorte, la morte lo colse poco prima che si aprisse la Mostra.

Aveva frequentato quelle che si definirebbero ora le scuole dell'obbligo, alcuni corsi di formazione, e poi si era inserito nel mondo del lavoro e si era immerso subito nel sociale, fino a quando la guerra lo aveva chiamato a fare il soldato, ed era stato presto fatto prigioniero, l'8 settembre 1943, andando a finire a Dachau e quindi a Danzica, in Polonia. Deportato in Russia, era tra i fortunati –si fa per dire- che ritornarono nel 1947, dopo tanta fame, stenti, peripezie infinite ed un viaggio tra diversi orrori. Non ne parlò mai, se non nei termini che il decoro della lingua e il pudore di esprimere l'indicibile consentono e rendono solidi solamente per coloro che sanno e vogliono capire.

Tra le cose di questo passato che si potevano raccontare, ve ne era una in particolare che si coniugava con il suo fare arte: nel lungo ritorno dalla Russia si era sfamato passando da un'isba ad un'altra facendo rapidi ritratti dei morti (un'antica consuetudine ottocentesca sopravvissuta, trasversale a molte culture, compresa la nostra) che gli venivano ripagati con cose da mangiare. Ritratti essenziali, come lo era nel suo carattere di andare al cuore delle cose, vederne gli aspetti peculiari, gli elementi significanti, i tratti individuanti.

La facilità con cui sapeva disegnare, il tratto inconscio di un acerbo fare –che non è ancora arte consapevole, ma premessa del dire cose, del definire i contorni del mondo- era rimasta virtù latente e priva di sviluppi, sino a quando, al ritorno, la vita richiedeva di chiudere un capitolo e di riformulare il percorso. Non dimenticare, ma ripianificare.

Il rinnovato impegno sociale su molti fronti, con una solidarietà che si esprimeva nel dedicarsi alla politica, al sindacato, agli sforzi umanitari, lo impegnava in un'attività economico-produttiva che avrebbe fornito lavoro a molte donne del territorio: era l'avvio di un laboratorio tessile, al quale si sarebbe dedicato con discreta fortuna durante la sua gioventù e la maturità.

Credo non sia casuale come una profonda conoscenza dell'ordito, delle trame dei tessuti, dei disegni geometrici che ritmano la stoffa, diventasse uno dei fattori determinanti per incamminarlo con progressiva scienza e coscienza verso l'arte costruttiva. Si trattava infine di riconoscere dentro la materia, in un approccio scientifico comune a partire dal costruttivismo russo nella seconda decade del XX secolo, quella miriade di possibilità combinatorie e di elementi ritmici, che bene si abbinavano anche ai valori matematici insiti nell'amata musica.

L'arte diventava in Agostini una lunga riflessione sul fare, sul percepire e vedere, sul modificare la realtà, e pertanto sul costruire: da un'illusione di naturalismo ad una costruzione sapiente, calibrata, razionale, altamente intellettuale e, a suo modo, fortemente poetica. L'antinaturalismo, come apparente approdo finale comune a tutta l'arte ottica, nasceva dalla lenticolare, anzi microscopica osservazione della materia, dalla premessa scientifica che poneva l'infinitamente piccolo come oggetto d'indagine, e vedeva nelle strutture, nelle relazioni e nelle ricorrenze una nuova prospettiva di sviluppo dell'arte e quasi un paradigma per un ottimismo sociale, per un'utopia che fino agli anni Ottanta ha accompagnato la storia occidentale. Era dunque la prospettiva di avere di fronte non solo un nuovo progetto artistico ricco di mille variabili speculative, care a tutti gli artisti costruttivisti, ma anche quella di poter contribuire al progresso civile, attraverso il progresso industriale, ingenuamente –alla luce dell'esperienze successive- lineare e illimitato. Era una stagione dell'arte

che si tingeva fortemente in alcuni di una carica ideologica, in altri di una non meno valida e forte carica umana.

Agostini aveva galileianamente –ovvero razionalmente- compreso che si trattava di una questione di metodo: andando a investigare tra le leggi della natura, ne intuiva la coincidenza con la sintassi del costruire: la creatività stava nel congegnare i lemmi non in un apparato specioso, ma in un organismo funzionante, logico, nell'ordire dunque un discorso. Come nei *Dialoghi dei massimi sistemi del mondo*, Agostini rispondeva a un ipotetico fra' Simplicio che la nuova scienza -ovvero, la nuova arte- poteva/doveva comprendere e rappresentare, con linguaggio matematico e con forme geometriche, funzioni e relazioni.

La strutturazione della conoscenza del reale non poteva tuttavia essere disgiunta dall'aspetto dinamico e creativo, le cui espansioni erano pari alla fertilità inventiva e alla capacità poetica dell'artista. Agostini non era un ingenuo studioso, e quindi guidò il suo alfabeto grafico, cromatico, plastico verso un uso personale e riconoscibile che, forte delle intuizioni spazialiste che pure contribuirono alla sua crescita, si proiettava a delineare forme e a elaborare volumi, illusioni ottiche, ambiguità cromatiche, instabilità iconiche. Umbro Apollonio lo avrebbe definito la “vibratilità di un processo ritmico”¹. Ed è dunque proprio sul campo della percezione visiva che, da artista, sposta il problema e lo risolve. La rappresentazione che ne conseguiva era il frutto del concorrere simultaneo di elaborazioni concettuali e di aspetti emozionali che guidavano ad un approdo, valutate le molteplici potenzialità creative. Era dunque questione di metodo e di sensibilità avendo colto il nocciolo di fondo: riversare nel prodotto artistico di volta in volta la ricerca dentro un campo di sperimentazione aperta.

Questo approccio da adulto ad un'arte sofisticata ed altamente intellettuale, qual'è stata l'arte costruttiva nel corso di tutto il secolo passato (e che è entrata in forza -ma non senza qualche stanca ossessione- anche nel presente), va visto come un lento ma sicuro maturare di una personalità che solo la modestia ha tenuto al di qua di una celebrità più diffusa, che rare volte è andata oltre il cerchio degli addetti ai lavori: colleghi artisti e critici d'arte.

Eppure, se si va a guardare un altro suo aspetto, ancora da grande tessitore, si scopre immediatamente che i suoi rapporti con il fare arte dei pittori e scultori dell'astrattismo, e più precisamente del costruttivismo, sono congenialmente antichi e profondi. Agostini, che presto avrebbe conosciuto gli artisti del Gruppo N di Padova e quelli del Gruppo T di Milano, ed ancora quelli argentini del GRAV (Groupe de Recherche d'Art Visuel) e quelli tedeschi del Gruppo Zero, si muoveva già sul finire degli anni Cinquanta lungo un percorso di sperimentazione costruttiva, geometrica e ritmica, che sembrava riagganciarsi ad Abstraction-création e ad Arte concreto-invención. In modo consapevole o meno, percorreva un itinerario che va dalle sperimentazioni di Mondrian a quelle di Kandinsky, lambendo –credo accidentalmente- le originali ed emarginate esperienze dell'Arte Mad  e degli altri artisti del “Manifiesto invencionista”, in Argentina. L , un Gyula Kosice ed un Carmelo Arden Quin, assieme ad altri geniali e spregiudicati artisti avevano proposto un modo nuovo e provocatorio di fare arte, rompendo non solo schemi rappresentativi ma anche inventando nuovi approcci cognitivi: il quadro si deformava da quadrangolare a poligono irregolare, per diventare un contenitore adeguato ad una disordinata materia che imponeva forme diverse.

È curioso come un artista irregolare quale Agostini, che non ha frequentato n  accademie n  scuole di architettura, senta cos  forte il fascino dell'arte costruttiva, si impadronisca della strumentazione e riveli una cos  profonda capacit  speculativa intorno alle forme e ai ritmi, svelando straordinarie capacit  di orchestrazione euritmica, non priva di qualche voluta dissonanza. Si trattava comunque –come fu per tutti gli artisti che si dedicarono all'arte ottica e cinetica tra gli anni Sessanta e gli Ottanta- non solamente di elaborare sapienti effetti cromatici, ma anche di operare con la pazienza infinita di un artigiano su materiali diversi, dalla carta al legno, alla ceramica, al plexiglass, al pvc,

¹ U. Apollonio, in *Arte e didattica*, catalogo dell'esposizione, Palazzo Agostinelli, Bassano del Grappa, Assessorato alla Cultura/Museo Civico, 1987, p. 24.

per giungere agli effetti ottici da trompe-l'oeil che costituiscono solo l'aspetto più appariscente, e forse il più geniale, di un fare che implica di fatto un sofisticatissimo calcolo ed una finissima sensibilità per le forme astratte. Le illusioni ottiche portano l'osservatore a perdersi dentro le profondità, a tentare di scoprire dove portano le trame sovrapposte, a inseguire l'addensarsi dell'ombra e l'emergere della luce, in un gioco che è sapiente dominio formale, ricerca e studio che sottendono razionalità e sensibilità per il vibrare della luce. Era una coniugazione forte dell'opera di Max Bill e Maldonado da una parte e di Vasarély e Capogrossi dall'altra. Compiendo però un altro passo che, nel dialettico rapporto con tanti artisti compagni di viaggio e ammiratori-ammirati oltre che interlocutori (dal Gruppo N al GRAV, in modo speciale), lo conduceva a tridimensionare le forme geometriche con un sottile cesello pittorico e plastico, non disdegnando di farsi paziente artigiano.

Con una produzione valutabile intorno alle duecento opere: pitture, quadri in rilievo, ceramiche, colonne, stampe, che si distribuisce in circa trent'anni di attività matura, Agostini ha segnato il campo dell'astrazione geometrica in modo magistrale.

La sua originalità di approdi, dopo percorsi attenti alla contemporaneità intesa come stimolo e come parametro di misura, si sostanziava dunque non solo nell'abilità impareggiabile della tessitura, ma anche in quel rincorrersi e sovrapporsi di forme geometriche che spesso tendono a leggere e quasi trinate solidificazioni. Anche lui, come El Lissitzky amava dire degli artisti nuovi, si era trasformato in "costruttore di un nuovo universo di oggetti". La ricerca di metodo rigoroso, la padronanza tecnica ed un'indubbia abilità concorrevano a fare dell'artigiano-artista e del filosofo delle forme anche un creatore che sistematicamente si rapportava con un problema e ne proponeva una o più soluzioni.

La modularità compositiva imponeva un rigore geometrico alle sue personali rappresentazioni, ed egli la distillava da una scientifica analisi della stessa realtà, con una padronanza del mestiere che genera stupore soprattutto perché non cade mai in stanca ripetizione o mero gioco intellettuale, come si è verificato in più di un artista della sua stessa generazione che ha protratto la produzione ma ha perduto in creazione.

L'arte con il tempo si era fatta una componente dominante della sua vita, fino a soppiantare ogni altra attività. Lo occupò moltissimo come organizzatore e ispiratore di esposizioni, cui spesso ha partecipato come artista. In particolare ha saputo tessere quella trama di rapporti per cui ancora è ricordato tra i tanti artisti che lo hanno stimato, che gli ha consentito di riunire insieme gli argentini Julio Le Parc, Hugo De Marco, Horacio García Rossi, inoltre **i francesi Yvaral, Joël Stein e François Morellet e lo spagnolo Francisco Sobrino**, i padovani Alberto Biasi, Manfredo Massironi, i tedeschi di Düsseldorf Heinz Mack, Otto Piene, Günter Uecker; e che lo ha portato a dialogare con Bruno Munari e Max Bill, Jesús Rafael Soto e Carlos Cruz Díez. Ed è proprio questa prospettiva internazionale e intercontinentale, europea e latinoamericana, la più interessante proiezione della sua opera organizzativa, che appare ora come un segno evidente di una curiosità intrinseca forte e disinibita. Ciò contraddice l'apparente dimensione locale dell'uomo che per congiunture esistenziali mai sarebbe uscito fuori dai confini europei, ma si sarebbe fatto conoscere ed apprezzare anche in America, come dimostra l'interesse dei collezionisti nei suoi confronti.

L'attività organizzativa e di relazione di Agostini fece sì che per molti anni il suo paese d'origine diventasse un centro tutt'altro che periferico di cultura e di arte, di dibattiti e di esposizioni. Questa culminò tra 1981 e 1984 nella creazione a San Martino di Lupari di un museo di arte contemporanea rigorosamente astratta, costruttivista, ottica, cinetica, che costituisce non solo una delle molte sorprese della provincia italiana, ma anche uno dei pochi esempi (credo tuttavia l'unico per quelle date) di collezione condotta con razionalità e determinazione, potenzialmente capace di costituire –qualora ve ne fosse stata anche una volontà politica- un vero polo culturale. Realizzata con opere donate da artisti di fama internazionale, raccoglie lavori di Agostini, Biasi, Bonalumi, Bill, Casula, Chiggiò, De Marco, Facchin, Finzi, García Rossi, Landi, Le Parc, Marcolli, Massironi, Morellet, Pianezzola, Presta, Scarpa, Sobrino, Soto, Stein, Tasca, Varisco, Vasarely, Yvaral e

Zavagno, senza contare un cospicuo numero di altri artisti italiani e stranieri. Era un monumento involontario a se stesso, ed un dono senza prezzo al suo territorio.

Emerge dunque in Agostini un altro aspetto del “tessitore perfetto”, che assume la valenza dell’uomo di cultura appassionato e consapevole, determinato e generoso, pronto a sfide che, viste dal versante della provincia, tenacemente protesa in questi decenni verso una disordinata espansione economica, ma ambigua quanto a proiezioni culturali, non potevano che apparire ai più avventate e forse prive di equilibrio. Ma queste sfide, viste nel più ampio panorama internazionale dell’arte, appaiono quasi come una profetica anticipazione di un rapportarsi sempre più attuale dell’uomo moderno con le forme del vivere, dell’abitare, del produrre.

E le forme di Agostini poco hanno a che vedere con quelle immagini che, prive di afflato creativo e solo frutto di elaborazioni dei complessi sistemi operativi dei nostri computer, sono diventate usuali, invadenti e banali.

Nel 1986, anno della sua morte, l’artista aveva scritto: “Credo che una dichiarazione di principio, circa il modo di essere artista contemporaneo, riguardi, prima di ogni altra cosa, il modo di essere uomo. Nel mio caso, mi ritengo «uomo del mio tempo» e, quindi, nei tentativi di produrre arte contemporanea voglio essere «artista del mio tempo» con tutte le implicazioni che ciò comporta”.² Era, ancor più che un testamento spirituale, se visto nella prospettiva della sua vita che stava per giungere al termine, un sintetico e veritiero modo di considerare tutta la sua vicenda esistenziale.

² E. Agostini, in *Arte e Didattica*, cit., p. 24.