

Piero Fogliati. Artista torinese, poco più di quarant'anni, non più giovanissimo, quindi. Ma uomo fresco di entusiasmi e di immaginazione. Parla a scatti, con gli occhi spiritati fissi sull'interlocutore. Parla fitto delle sue « macchine », dei congegni che inventa ormai da molti anni, tra mille difficoltà e incomprensioni; racconta del suo isolamento, ma anche degli amici-pochi-che lo hanno capito e aiutato, Mirella Bandini, Liliana Martano, Aldo Passoni, Franco Rosso,

L'ho conosciuto a Torino, proprio da Liliana Martano, che gli aveva allestito una mostra di « macchine » e progetti. Fui catturato, letteralmente, e per tutto il tempo che rimasi suo prigioniero Fogliati mi parlò delle opere, realizzate ed esposte in gallerie, nonché dei suoi progetti, quelli cui stava lavorando e quelli futuri. Soprattutto di questi ultimi, poiché la dimensione che egli privilegia è appunto il futuro, ciò che non è ancora, ma potrebbe e dovrebbe essere. Entriamo così nel dominio dell'utopia e delle facoltà immaginarie che la sorreggono; e si sa che l'immaginario non si appaga di ciò che è, della realtà data, ma vuole, « desidera » una realtà totalmente, continuamente diversa.

Ciò che non appaga Fogliati è l'ambiente così come ce lo ha consegnato l'odierno pensiero tecnico, dominato dal principio di prestazione: ciò che egli vuole è un altro ambiente, dove sia possibile vivere in corrispondenza e in armonia con gli elementi naturali e artificiali, ricondotti sì a una misura umana, ma a una misura in cui il termine di riferimento sia l'immaginazione non la economicità.

Non per questo egli rifiuta la tecnica; al contrario, ripone in essa tutta la sua fiducia, ma se ne serve come di uno strumento (il più efficace) per modificare la realtà secondo il dettato del desiderio. Con l'ausilio della tecnica realizza « macchine » e « congegni », il cui primo predicato è tuttavia la « inutilità »: i suoi dispositivi non servono a nulla, se con il termine servire intendiamo ancora e soltanto parlare di una funzionalità pratica, immediatamente utile. Il fatto è che Fogliati interviene nei procedimenti tecnici nel momento in cui questi stanno per essere definitivamente piegati alle richieste funzionali e li devia dal loro corso abituale, portandoli su un terreno improprio, spiazzandoli, per così dire, dal loro contesto e dai loro fini consueti. La ricerca tecnico-scientifica è intenzionata in senso estetico, o, meglio, in vista

di una modificazione estetica dell'ambiente, intendendo con il termine estetico una particolare relazione tra uomo e ambiente, sorretta da una attivazione e un arricchimento della dimensione sensoriale e fantastica. Come ha scritto Mirella Bandini, la ricerca di Fogliati « tende a ridare all'uomo urbano quell'equilibrio mentale creativo (interazione fantasia e ragione) sempre più compresse nella situazione attuale da comunicazioni codificate e rapporti alienanti, per un allargamento e rivalutazione libera, immaginativa e poetica ». Per queste ragioni, la ricerca di Fogliati, pur presentando qualche punto di connessione con le esperienze artistiche cinetiche e visuali, se ne discosta in maniera sostanziale in quanto non tende né a una formalizzazione dell'arte, con il conseguente spostamento del linguaggio artistico sul piano dei linguaggi esatti, formalizzati delle scienze, né alla proposta di nuovi modelli operativi intesi a una correzione estetica dei procedimenti produttivi. Al contrario (e mi servo ancora di una felice intuizione della Bandini), l'operazione di Fogliati, se può essere ricondotta a un tipo di progettazione socio-urbanistica, richiama piuttosto la proposta di una « Architettura dell'Aria, dinamica e immateriale » avanzata da Yves Klein sulla base di una utilizzazione « autre » della scienza. E si sa che Klein non muoveva dal mito positivisticco della scienza e della tecnica, ma da una frequentazione assidua del pensiero di Gaston Bachelard, personaggio singolare e prestigioso per aver raggiunto un perfetto equilibrio tra esattezza scientifica e sconfinamenti dell'immaginario.

Anche Fogliati compie una sorta di inventario-analisi degli elementi e dei fenomeni naturali, concentrando la propria attenzione sull'aria e sull'acqua, sulla luce e sul suono. Da questi elementi egli non si sente separato ed estraneo, anzi li avverte come presenze amiche, che devono solo essere « chiamate » a far parte dell'universo umano, ma questa volta non più per servire ai bisogni della sopravvivenza biologica, ma per concorrere, come protagonisti di un gioco, ad una animazione intenzionata dell'ambiente.

È da questa angolazione che si comprendono meglio le « macchine » e i progetti ai quali l'artista affida una possibile manipolazione estetica delle forze naturali e artificiali dell'ambiente: l'idea di un edificio per la trasformazione della luce solare in sculture di luce; la vasca in cui si formano sculture d'acqua nell'acqua; il conge-

gno per realizzare sculture d'aria nell'aria. E ancora: il dispositivo per la sonorizzazione dei venti, delle acque dei fiumi e dei laghi; la torre per il lancio di un boomerang sonoro, per la decorazione dei cieli e la colorazione della pioggia. I fumi delle ciminiere possono essere trasformati in sculture di fumo e i rumori esterni in suoni mediante un accumulatore di rumore-condensatore di eventi sonori in grado di formare un « evento unifonico estratto urbano da rumore ». La manipolazione della luce consente di creare nuovi spazi ambientali, uno « spazio monomaterico », illimitato, dove risultano radicalmente mutati i parametri consueti della nostra percezione delle forme fenomeniche, oppure fondali su cui si alternano luce bianca e luce colorata, quiete e movimento...

È possibile a questo punto allargare l'area dei riferimenti culturali e richiamare l'impiego fantastico della tecnica preconizzata dai futuristi e, in particolare, da Balla e Depero nel loro famoso manifesto della « Ricostruzione futurista dell'universo », in cui si dice, tra l'altro, di voler dare « scheletro e carne all'invisibile, all'impalpabile, all'imponderabile, all'impercettibile ». Ma credo di non forzare troppo i termini del discorso di Fogliati se dico che i suoi dispositivi e i suoi progetti sembrano animati da una sorta di pensiero « primitivo »: in sostanza, Fogliati concepisce l'universo come un insieme di eventi strettamente connessi tra loro, e, quel che più conta, in un rapporto di continuità con l'universo umano. Se questi eventi ci appaiono discontinui, se ci sembrano diversi da noi e a noi estranei, ciò dipende solo dalla nostra inerzia immaginativa, dalla nostra distrazione. E sarà proprio la tecnica, la tecnica non senza ragione accusata di allontanarci dalla natura e di rendere inabitabile l'ambiente, a fornirci gli strumenti idonei per questa convocazione degli elementi naturali e artificiali. È come se Fogliati si situasse, con tutta la esattezza richiesta dai procedimenti tecnici che egli impiega, nel punto decisivo del trapasso da una « episteme » primitiva, sorretta da una interpretazione magica, animistica, qualitativa e continua dei fenomeni naturali, a una « episteme » scientifica, sorretta da una concezione oggettiva, quantitativa e discontinua di questi stessi fenomeni. Lo scatto dell'immaginazione di Fogliati ha queste motivazioni complesse e profonde e in esse trova le garanzie della incidenza critica e operativa della propria prefigurazione utopica.

Filiberto Menna