

ACCADEMIA DI BELLE ARTI 'PIETRO VANNUCCI' PERUGIA

**INCONTRO CON
L'ARTISTA E LA SUA OPERA**

GIUSEPPE UNCINI

INCONTRO CON GIUSEPPE UNCINI

Sauro Cardinali

Buon giorno a tutti. Do il benvenuto a tutti e in particolare al maestro Giuseppe Uncini che ha voluto gentilmente essere oggi nostro ospite per un incontro con gli studenti promosso dalle cattedre di Pittura e Storia dell'Arte. Sarà sicuramente un incontro ricco e interessante come sempre, soprattutto se vi sarà una partecipazione attiva degli studenti. La parola al professor Bruno Corà.

Bruno Corà

Grazie, anch'io saluto il maestro Uncini che ha aderito in modo così spontaneo e generoso al nostro invito. So che non lo fa di frequente in quanto il suo rapporto con la scuola è di odio e amore, come anche per me... Giuseppe Uncini ha lasciato la scuola da molti anni e ci ritorna, in occasioni come questa o all'università, con un particolare senso di responsabilità. In quest'occasione ha ritenuto che potesse essere per voi proficuo avere un confronto con lui anche alla luce di alcune riflessioni che stamani faremo con lui, sottoponendogli quesiti e problemi che l'analisi delle sua opera dei passati giorni ci ha suggerito. Attraverso lo studio delle esperienze e delle riflessioni che sono state degli artisti e che hanno prodotto le opere e attraverso il diretto confronto con l'artista e con le sue questioni ancora in essere, con le esperienze ancora in svolgimento, è possibile crescere e capire meglio. Capire meglio quello che è successo e quello che sta succedendo oggi nell'arte. Come è stata vissuta l'esperienza artistica da un protagonista dell'arte quando era giovane come voi, voi che sarete ci auguriamo i protagonisti del domani. Penso sia molto importante per un giovane, anche se la realtà è sostanzialmente modificata e differente, capire quali difficoltà, quali problemi abbiano affrontato e quali

esperienze abbiano messo a fuoco, dal punto di vista del linguaggio, maestri come Uncini o altri, il cui nome e l'opera saranno stamattina evocati, all'esordio della loro carriera. Come già il professor Cardinali anch'io e il professor Aldo Iori v'invitiamo a riporre ogni timidezza e con gran senso anche di amicizia, partecipare attivamente all'incontro. Questo è un momento di studio e di lavoro comune durante il qual è possibile soddisfare o dare risposta a quesiti e esigenze presenti nella vostra riflessione, come è già avvenuto in aula durante la presentazione del lavoro dell'artista. Credo che, conoscendolo, il maestro Uncini si disporrà positivamente a questo dialogo e quindi auguro a tutti un buon lavoro. Come sempre in queste circostanze mi permetto di rompere il ghiaccio per primo e di introdurre questa conversazione ponendo dei quesiti che sono tutt'altro che accademici, nel senso che nel mio lavoro spesso dopo aver operato una riflessione mi capita di verificare dal vivo alcune opinioni che mi sono fatte, alcune osservazioni che posso aver compiuto. Oggi è quindi una giornata preziosa anche per me. In aula, dopo la proiezione di immagini del tuo lavoro e una riflessione storica di esso, ci siamo a lungo intrattenuti sulla fase degli esordi del lavoro, soprattutto sugli anni '56-58, quando troviamo dei lavori con le terre. L'uso di questa materia, nominata per quel che era, terra, dava già in modo eloquente il senso del rapporto che probabilmente avevi già con esperienze materologiche, usiamo questo termine, che avevano distinto l'arte informale. Vorrei proprio iniziare quest'incontro con gli anni degli esordi. Voi sapete che Uncini è originario di Fabriano, città dalla storia antica che anche è stata luogo di residenza di artisti importanti, come ben messo in evidenza dalla monografia di Giovanni Maria Accame che è preziosa perché ricostruisce i rapporti tra gli artisti. In particolare mi riferisco alla presenza dei Mannucci. Quale è stato il tuo rapporto con questo artista, che anche noi abbiamo avuto modo di incontrare proprio in questa accademia molti anni fa con gli studenti e con Eliseo Mattiacci, nel 1984. Come nasce e si sviluppa questo rapporto che genera in te il "tarlo dell'arte" o eri già determinato nel tuo cammino artistico? All'epoca già svolgevi un'attività nel campo dell'arte come giovane litografo...

Giuseppe Uncini

A Fabriano io conoscevo il fratello di Edgardo Mannucci, Vincenzo con il quale chiacchieravo e discutevo di arte. All'epoca non c'erano molte possibilità di parlare d'arte con qualcuno. Egli mi parlava sempre del fratello che stava a Roma a fare lo scultore. M'innamorai di questa figura che faceva l'arte a Roma. Poi lo incontrai e lo conobbi e fu lui a propormi di smettere il mio lavoro a Fabriano e ad andare a Roma. Ci pensai su un po' e poi, con un po' di paura, raccolsi le mie cose in una valigia e scappai da casa per andare a Roma. Era la prima volta che andavo a Roma e l'impatto fu forte. Fu proprio una gran fortuna che mi capitò: si liberava una stanza proprio dove aveva lo studio di Mannucci. Era la stanza dove aveva lavorato Burri che si era trasferito in uno studio più grande a via Margutta. Era una stanza non tanto grande, grossomodo quattro per quattro, forse anche di meno, che aveva tre pareti bianche e una completamente nera. Mi fece subito molta impressione, mi dava un senso di cupezza e tristezza, e contro quella parete nera erano ammonticchiate varie cose, delle casse, tra cui una di zinco che sembrava proprio una bara. Stetti diversi giorni lì, a gironzolare intorno a queste cose, in quell'ambiente così strano, austero e pauroso. Finché feci una gran croce nera proprio sopra la cassa che pareva una bara, e chiusi. E così iniziò la mia avventura a Roma. E questa fu anche la mia scuola perché a Roma conobbi, tramite Mannucci lo stesso Burri e molti altri. Sopra stava Gentilini e di fronte Afro. Spesso veniva Colla. Ero proprio caduto bene! Allora non me ne rendevo pianamente conto. Ecco la mia prima avventura... Nella valigia avevo poche cose, qualche pelatino e poco altro, perché allora si scappava da casa per fare cose che si dicevano strane...

Bruno Corà

M'interessa sapere quali fossero allora le tue esigenze e le tue aspirazioni giovanili più profonde e come avviene poi l'incontro con quelli che saranno i tuoi colleghi coetanei.

Giuseppe Uncini

Tutto questo avvenne intorno al 1954. Roma era, o perlomeno mi pareva che fosse, un gran centro anche se manteneva molti aspetti di provincialità; a Roma passavano gli americani e era molto eccitante per tutti noi avere questi contatti. Cominciai subito a dipingere e Mannucci mi fece subito una grande obiezione: io era abituato all'incisione e quindi a una tecnica e a un modo di pensare e di operare attraverso il dettaglio, piccolo, insistente. Mi disse di smettere di fare quelle cose e di ricominciare completamente da capo. Il che un po' mi offese pure perché mi ritenevo bravo e lui mi diceva di smettere e che non andava come dipingevo e che dovevo farlo in maniera differente. Aveva pienamente ragione. Capii la lezione dopo un po' e per reazione presi dei vecchi giornali con i quali lavorare. All'epoca tutti gli artisti, se non tutti gli italiani, erano molto, molto poveri. E Questo credo che sia stato molto importante per stimolarci ad avere una grandissima voglia di fare, di cambiare, di migliorare. Presi dei vecchi giornali quindi e li misi per terra e cominciai a pitturarci sopra con una scopa: proprio la reazione contraria a quello che facevo! Fino allora avevo pensato di essere e di voler fare il pittore. Poi questa convinzione a poco a poco mi cadde sotto le mani. In seguito sono diventato, mi dicono, scultore. Io ancora non ci credo e mi sento tra la scultura e la pittura e mi va benissimo, non c'è problema in questo.

Poi, tornando a quegli anni, incontrai a una mostra Emilio Villa che ci organizzò una mostra alla Galleria Appia Antica a Roma che era diretta da una signora di cui ora non ricordo il nome, ma in realtà la baracca la dirigeva Emilio Villa, come tante altre straordinarie baracche che c'erano a Roma in quegli anni. C'incontrammo e m'invitò alla mostra che era fatta da Manzoni, Lo Savio, Schifano e me. Lì cominciai veramente la mia avventura artistica: Esposi dei lavori fatti con le terre che mentre montavo la mostra mi parevano già superati, scaduti, insomma non mi piaceva più niente. E' facile dirlo ora ma è sempre un dramma! Perché buttare il lavoro di anni e cercare da solo una via... e poi fare cosa? Buttare è facile ma poi? E così cominciammo a parlare tra noi artisti. Eravamo stanchi, non ne potevamo più del cosiddetto Informale che ormai ci sembrava superato, e ci domandavamo l'utilità di fare ancora della pittura. Parlavamo di azzeramento, di dover azzerare tutto e partire di nuovo da zero, dalla tavola bianca. Sembra facile dirlo ma farlo non lo è per niente. Fu allora che conobbi Schifano che poi mi fece conoscere Lo Savio e a sua volta Festa e Angeli. Si formò un gruppetto e le idee cominciarono a ingranare! Almeno certe voglie, certe velleità. Parlavamo di azzeramento e ognuno di noi cominciò a fare qualcosa; dopo ci confrontavamo e parlavamo e parlavamo... questa è stata la vera scuola! Avevamo una gran voglia di fare e grosso modo ci andò bene a tutti. Smettemmo di dipingere e di pensare alla scultura e cominciammo a fare delle cose che sostituivano il quadro e la scultura intesi in modo tradizionale, in modo classico. E fu allora che io cominciai a fare delle cose con il cemento e con il ferro. Dalle terre ai cementi. Passai, e questo passaggio è più concettuale, da una materia a un materiale. Voglio dire: La terra rea quasi un naturale tramite per dipingere e invece il cemento armato mi arrestò sui contenuti. Il cemento è una materia ostica che necessita del rispetto di sue regole tecnologiche e di un suo particolare uso. Questo modo, questo aspetto m'interessò e mi soffermai a ragionare, a prestare attenzione e tutto questo e n'appresi le leggi tecniche ma anche estetiche. Era una materia con la quale trasferire un contenuto ma mi accorsi che era il contenuto stesso. Quindi da una materia a un materiale. Un materiale industriale, non canonico, non "consumato". Fui anche spaventato da quest'idea, mi misi un po' paura, tant'è vero che ci furono anche dei salti indietro perché non era tutto così liscio, tutto così bello. C'era una gran paura ma insistetti e i miei compagni fecero più o meno la stessa

strada Poi alcuni, Schifano, festa, Angeli sbarcarono nelle Pop Art invece io e Lo Savio continuammo con le nostre idee un po' più tignose, un po' più severe, poco attenti a quello che succedeva, a certe avvisaglie di alcune mode che continuano fino a oggi. Insomma, quello che si dice "i favolosi anni sessanta" secondo noi che li abbiamo vissuti non erano favolosi per niente, anzi molto ma molto faticosi. Per fare una mostra bisognava inventarsi non so cosa e avere molta fortuna. Non vi dico cosa fosse sbarcare il lunario... Non so neanche come facessi a vivere. Vendere un quadro era difficilissimo, impensabile, non esisteva proprio! Io e Schifano andavamo al negozio di materiali artistici a via del Babuino e vedevamo le tele che aveva ordinato Guttuso. Lui le ordinava a rotoli e noi non avevamo le tele e andavamo a vedere queste magnifiche tele con scritto sopra il nome di Guttuso.

Sauro Cardinali

Quasi come un goloso che sta dinanzi alla vetrina di un pasticciere...

Giuseppe Uncini

Era come andare a toccare il manto della Madonna... Vi racconto questo per darvi il senso di quegli anni che oggi si definiscono "i favolosi anni '60". Francamente no so a che cosa di favoloso si riferiscano...

Bruno Corà

Forse per le canzonette... Ti volevo interrompere in questa tua panoramica della situazione italiana di quegli anni per porti alcune questioni che ascoltandoti mi sono venute alla mente. Tu parli di azzeramento: "avevamo intenzione di azzerare tutto" dici, ma intendevate azzeramento come un non portare nulla con sé o avevate comunque qualcosa da preservare a tutti i costi? Questa è la prima questione. La seconda è questa: l'abbandono dell'impulso vitale, istintivo, che aveva caratterizzato il movimento informale, significava per voi sostituire direttamente lo slancio con il raziocinio e con un metodo di lavoro?

Giuseppe Uncini

Quando pensavamo azzeramento intendevamo un azzeramento totale, violento, proprio totale. Anche se, con il senno di poi, riguardando oggi quei lavori si vede che il passato ce lo siamo trascinati tutti dietro, chi più e chi meno, ma ci sono delle tracce. Probabilmente era inevitabile anche se non c'era quest'intenzione. Forse non eravamo così bravi, così colti, così attenti da riuscire ad azzerare tutto il passato. Oggi sappiamo che non è proprio possibile. Ma allora la voglia di farlo era sincera, di essere comunque, dico una parola grossa, "originali", cioè di riuscire a fare qualcosa che non assomigliasse a niente, ma che comunque avesse anche una sua originale riconoscibilità possibilmente immediata. Grand'ambizione certo. Per fortuna i giovani sono capaci di questo. Se all'inizio dovete stare lì a guardare troppo... io credo che forse può essere anche negativo. La cultura, parola grossa, è certamente importante, ma per un giovane artista credo che valga molto anche la capacità di avere delle immediate intuizioni e di sapere capire e riconoscere quale intuizione possa essere giusta e possa avere valore e una sua durata. I giovani hanno la capacità di essere originali, nel senso di essere in grado di non portarsi dietro troppe scorie del passato ma di riuscire ad essere decisi e assoluti nelle affermazioni, anche con il rischio di pagare di persona. Sicuramente si paga, quando si è troppo esterni all'andazzo", si pagano le scelte che si fanno. Qual era l'altro problema?

Bruno Corà

Ti chiedevo se per voi era stato importante sostituire l'interesse per l'impulso, la vitalità gestuale con un'attenzione maggiormente metodologica del lavoro. C'era quest'attitudine?

Giuseppe Uncini

Beh, penso che in ognuno di noi ci sia stata un'attitudine comune anche se ognuno ha scelto una propria via e un proprio materiale. Insisto ancora sulla questione del materiale perché erano proprio queste scelte, queste intuizioni, che portavano di conseguenza a elaborare inevitabilmente una propria disciplina. Per esempio io quando lavoro parto da un embrione di progetto, non posso iniziare di getto a lavorare, è un fare che neanche mi appartiene; apparteneva informale, alla sua riflessione sul gesto, sul vuoto. Bellissimo, e certo una grande scuola per noi, ancora oggi. Il mio materiale non permette una libertà gestuale perché ha un tempo che non è quello dell'immediatezza. Io organizzo il mio lavoro e poi faccio la gettata di cemento e poi devo aspettare almeno quarantotto ore che il cemento faccia presa. E sono ore di sofferenza. Ho rotto tanti lavori per la smania di vederli prima del tempo. Poi il lavoro è pronto e allora lo vedo... E' un lavoro di testa. L'intuizione immediata c'è ma passa attraverso un tempo diverso, come nel lavoro di Lo Savio o di Castellani dove inevitabilmente la disciplina è insita nel contenuto del lavoro. Quando si lavora e si fatica, non si fatica e basta, il cervello non smette e va al prossimo lavoro...

Bruno Corà

Nella monografia di Accame c'è proprio un passo che mi sembra pertinente a quello che hai detto ora. Scrive: "Uncini è riuscito a separare la costruttività dalla costruzione" e questo si riallaccia alla distinzione operata da Uncini tra materia e materiale. <La costruttività dalla costruzione... lo statu di cementi, infatti, risiede nella loro separatezza> scrive Accame. Questo potrebbe meritare una riflessione più ampia. Questo procedimento, quest'attitudine a dare peso alla costruttività, tanto che, lo dici tu stesso, era difficile giungere a constatare le cose prima che esse fossero giunte alla loro compiutezza. Porre attenzione alla costruttività piuttosto che all'oggetto finito, al risultato che verrà bene se il metodo è stato corretto...Significa isolarlo forse anche come organismo da un contesto, sembra affermare Accame.

Giuseppe Uncini

Questo è un argomento molto difficile per me da affrontare... Io ho separato costruttività dal Costruttivismo storico, puntando molto di più sulla mia capacità individuale. Poi strada facendo uno scopre meglio come si è fatti, insomma che animale sei; questa cosa è molto importante e io sono andato con lo sguardo indietro. Fin da quando ero bambino io disegnavo e scarabocchiavo, però la cosa che più facevo con passione e frequenza era costruirmi i giocattoli. Non ne ho mai avuti di regalati. I miei genitori non mi hanno mai comprato un giocattolo, neanche all'Epifania: mie li facevo io da solo. Man mano che è passato il tempo ho scoperto che la mia vera attitudine, la mia mania, era quella di leggere il mondo interno delle cose e di volerlo tradurre, la volontà di tradurre un pensiero con le mani. Io devo vederlo questo pensiero, e mie lo faccio, mie lo costruisco: è un gran desiderio quotidiano di fare, di costruire, di pensare nel mentre costruisco e viceversa. Naturalmente mi sono sempre interessati la disciplina storica dell'architettura, la costruzione storica che passa attraverso i libri ecc. ecc. Però io vado molto di più ai gesti primari dell'uomo: m'interessa molto la verticale, l'orizzontale, la diagonale, tutti quei fatti che oggi definiremmo "poveri", ma che così non sono. Tutti i congegni primari che servono a fare un embrione di costruzione, perché questa si regga, che abbia una legge propria. Cioè il desiderio dell'uomo di costruirsi la propria tana, la propria dimora, il proprio ambiente. Quindi anche l'osservazione del paesaggio è dedicata a quello. M'interessa il costruttore contadino che precede il fare architettura. Lo squadrare il campo è un'esigenza primaria dell'uomo che lo faceva con l'aratro. Oggi ci sono le macchine ed è anche per questo che il paesaggio sta cambiando. Ma la macchina sostanzialmente ripete quello che l'uomo pensa. L'aratura del campo è già frutto di un pensiero e di un calcolo ingegneristico,

perché nulla è fatto a caso. Il contadino deve tenere conto dell'inclinazione del terreno, della posizione rispetto al sole, della sua grandezza e della natura della terra. E quindi ogni campo ha la sua forma e dentro ci sono delle leggi, straordinarie e inevitabili, che determinano anche un'estetica; e, se ci vogliamo proprio allargare, possiamo affermare che c'è dentro anche una propria poesia in questa regola. Quindi nel tracciare una diagonale si segna il percorso più breve tra due vertici e nel farlo non si fa una geometria da architetto o da ingegnere, ma si fa una geometria più legata alle esigenze primarie dell'uomo. L'architettura, una disciplina ampia che può contenere molte cose, dalla pittura alla scultura, viene dopo; a me interessa tutto quello che c'è prima. Sono chiaro?

Bruno Corà

Ti sei espresso benissimo individuando il campo nel quale ti sei mosso all'inizio. La mostra dell'Appia Antica è stata seguita da altre esperienze come la mostra alla galleria La Salita, intitolata se ben ricordo, *Roma '60*, nella quale Restany vi definiva cinque pittori. Nonostante i tuoi cementi avessero già fatto la loro apparizione, eri considerato ancora un pittore...

Giuseppe Uncini

Sì, perché erano ancora sul muro.

Bruno Corà

ma prima c'è anche un episodio che già aveva configurato questo gruppo di artisti, una mostra organizzata da Villa a via del Cancellone a Bologna, che galleria era?

Giuseppe Uncini

Non ricordo bene perché non potei andare di persona. Era la galleria di un artista bolognese quasi cieco di cui ora mi sfugge il nome. Andarono i miei amici e poi la mostra fu portata da Restany a Roma, con gli stessi cinque pittori che poi pittori sono rimasti: Franco Angeli, Tano Festa e Mario Schifano. Lo Savio era duro definirlo pittore... e anch'io mi collocavo diversamente: anzi il nostro orgoglio era di non definirci né pittori né scultori. facevamo le cose per l'arte, parole grosse...

Bruno Corà

Ieri abbiamo osservato un lavoro che è datato '61, dopo questa serie di mostre che dal '58 al '60 sono per voi una palestra nella quale mettere a punto il lavoro: *Il traliccio*. Quest'opera ci ha molto incuriositi in quanto, occupandoci quest'anno del problema dello spazio dell'opera, abbiamo notato come essa avesse un organismo tripartito che le permetteva di autosostentarsi nello spazio. Mostrava il suo corpo attraverso il cemento ma mostrava anche le sue vertebre perché le altre due parti erano realizzate in tondino di ferro. Riflettevamo ieri come quest'opera ci facesse pensare che in essa fosse nata in te l'esigenza di liberazione totale dai tradizionali supporti. La novità, questa diversità costruttiva si annunciava con forza. E' così o no?

Giuseppe Uncini

Sì, quel lavoro è datato '60-61. Io non pensavo mai di fare veramente la scultura e invece, nella tridimensionalità, nello spazio, inevitabilmente è scultura. Poi, strada facendo, mi sono accorto che non c'è nessuna differenza tra una cosa che sta al muro e una cosa che sta in tridimensionalità perché concettualmente quello che sta al muro è la tridimensionalità e viceversa... Lo spazio probabilmente è la mia vera materia, cioè non il cemento. Lo spazio è inevitabile, anche se non lo si vuol pensare è lì che esiste. Ci siamo dentro, attorno, sopra e sotto, è finito e infinito. Fintanto che siamo con i piedi su questa terra, così come la concepiamo, dobbiamo fare i conti con questo spazio. Poi ognuno se lo cucina come vuole, ma lo spazio, con la luce e l'ombra, è inevitabile. La bidimensionalità, la tridimensionalità,

Tano festa mi chiamava “il poeta della strada della 5° dimensione”. Parliamo tanto di questo spazio, è inevitabile, però è una cosa concreta, vera, come il cemento, come il colore; dallo spazio non si sfugge e quindi dobbiamo fare in modo che sia nostro, per le nostre esigenze. Non sono uno scultore in senso accademico, nel senso che certo m’interessa la dimensione, lo spazio, il girarci intorno, tutte quelle storie... mi sembrano inevitabili, qual è il problema allora? Lo spazio deve essere come il nostro materiale, deve coincidere con quello che noi manipoliamo, questo è importante.

Davide Della Ventura

Volevo domandarle se questa volontà di lavorare con lo spazio è condizionata dal luogo, e quindi dallo spazio nel quale si lavora o dove deve essere collocata l’opera.

Giuseppe Uncini

Certamente c’è una condizione a priori poi il lavoro può essere condizionato da molte richieste che a volte ti stimolano per superare, per liberarti, sono a volte delle prove.

Aldo Iori

Nell’osservazione dei lavori della fine degli anni Cinquanta, non solo nel tuo lavoro ma anche in quello di altri artisti, notavamo un passaggio tra la bidimensionalità che si potrebbe definire pittorica, e la tridimensionalità più scultorea. Anche riallacciandomi alla domanda di Della Ventura vorrei sapere da te se allora avevi questa preoccupazione. Il lavoro nasceva secondo un ragionamento interno sul proprio spazio, su un’idea concettuale di spazio, interno alla propria metodologia o già vera l’intenzione di relazionare lo spazio con il luogo, in un “fare in situ”?

Giuseppe Uncini

No, sicuramente lo spazio è sempre quello mio. Sono sempre così egoista (*risate*) che penso solo al mio lavoro in quel momento e basta. E’ vero. Il lavoro poi si cala qua o là, in tante occasioni più o meno felici, ma lo spazio è sempre quello mio e condiziona il mio lavoro. Non faccio il lavoro, come si dice, per la società, non ci credo, forse qualcuno che lo fa, fa bene a farlo.

Bruno Corà

Poco fa parlando hai evocato con forza questo aspetto della costruttività come attitudine del lavoro e poi hai parlato della diagonale, della verticale, di elementi di una primarietà. Anche rispetto ad alcune riflessioni che abbiamo compiuto quest’anno su esperienze del minimalismo, dobbiamo evocare il lavoro di Lo Savio, forse anche Castellani, e Mario Schifano soprattutto nella serie di lavori, i *Monocromi*, del ‘59-’60. Voi tre avreste, a mio avviso, dischiuso un interesse verso questa primarietà, verso questa elementarità degli elementi da porre in gioco. Possiamo definirla una posizione “minimalista ante litteram”, perché poi il minimalismo americano data di qualche anno più tardi. Voi all’inizio degli anni Sessanta avete già quest’interesse alla primarietà. Potresti per favore chiarirci quali erano le differenze profonde, che poi si sarebbero dichiarate e rese palesi, tra la vostra esperienza “proto-minimalista” e il minimalismo statunitense?

Giuseppe Uncini

Sai, oggi ci chiamiamo anche noi minimalisti...ma la verità è che questa etichetta viene dagli Stati Uniti e tutte le cose dell’impero americano sono poi condizionanti. Noi facevamo già del minimalismo senza saperlo, perché adoperavamo delle materie prima di tutto molto semplici, industriali. Non siamo mai andati a comprare i colori al negozio di artistica, non c’erano i soldi e forse questo, senza retorica, è stata una fortuna. Era una condizione, una realtà, e quindi abbiamo badato più alla struttura mettendo in luce i tempi e i modi del

lavoro, con la struttura allo scoperto; si vede come è fatto! Tutto questo non ha un'esigenza estetica ma un contenuto profondo e basta. Il nostro minimalismo era quasi nel cuore del problema, era nell'intimo. Il minimalismo americano è una specie di scatola vuota, un'esigenza estetica del gigantismo e del materiale. Non si sa perché quella cosa è di ferro o di legno o di cartone. E' importante è dare un volume semplice, elementare, estetizzante e forse per questo sconcertante. E' un'operazione opposta a quella che facevamo noi e che io tuttora faccio. Lo Savio non c'è più ma Castellani continua nel suo lavoro. Se si gira il quadro, se così ancora lo possiamo chiamare, se si gira il telaio si scopre come è fatto!

Sauro Cardinali

Si scopre la storia del lavoro.

Giuseppe Uncini

Sì, la storia e il procedimento che inevitabilmente è fatto con le mani. Ne ho ragionato spesso anche con lui, la stessa operazione oggi potrebbe essere fatta in un attimo da un computer ma non avrebbe, non dico l'impronta dell'artista, ma quell'imperfezione della mano, che è tutto, che ti riporta all'artista che la mattina si alza e pensa di fare quella cosa. Indipendentemente da tutto il mondo che gira intorno. Altrimenti è solo un prodotto consumabile buttato sulla società e non il frutto di un atteggiamento, di un pensiero, di un intimo mentale di un uomo-artista.

Bruno Corà

Io continuo. Nei primi anni sessanta alcuni artisti vengono a mancare: Manzoni, Lo Savio... e si rompe questa prima aggregazione artistica. Il tuo lavoro negli anni '61-'63 si sviluppa su di una strada, su di un percorso che ti porta a determinati incroci, a incrociare il lavoro di altri artisti, mi riferisco a Carrino, Santoro, Frascà, Biggi, Pace che fondano il famoso Gruppo Uno. Il gruppo in quegli anni ha avuto un particolare rilievo in quanto, mentre si esaminavano le questioni che riguardavano l'Informale, guardava avanti si confrontava dal punto di vista linguistico con questioni che erano già apparse sulla scena artistica. Voglio dire il discorso della Bauhaus o altre forma di impegno dell'artista sull'elaborazione della qualità, eccetera. Questo aveva incuriosito uno studioso come Giulio Carlo Argan il quale si dedicò, in modo unico forse in tutto l'arco della sua attività, costantemente alle esperienze di questo gruppo. Quale fu il senso di questo incontro con i nuovi colleghi e il senso di questo dibattito tra arte e critica in quegli anni?

Giuseppe Uncini

In un certo senso ci eravamo sbarazzati dell'Informale, lo dico in maniera brutale ma simpatica, e siamo andati avanti con il gruppo dei cinque di Roma. Però esattamente nel '61 Mario schifano, Tano festa e franco Angeli sbarcano all'improvviso nella Pop Art. Io l'ho sentito quasi come un tradimento improvviso. Con Mario Schifano e Francesco Lo Savio ci vedevamo quasi quotidianamente e naturalmente disperatamente. Parlavamo tanto e era il periodo del "minestrone in due" (*risate*) e Mario faceva i monocromi e io i cementi. Anzi ci fu un periodo nel quale Mario, poco ufficialmente, faceva anche lui i cementi con dentro delle lamiera di ferro. o facevo l'inverso: le lamiera di ferro spaccate con del cemento. C'era una simbiosi, uno scambio continuo, anche troppo... quotidiano, amichevole. Poi improvviso Mario fa una mostra alla galleria di un'americana. Io andai alla mostra e vidi le prime opere figurative di Mario Schifano. Per me fu un tradimento, improvviso, feroce, una pugnalata. Naturalmente lui era libero di fare ciò che voleva ma questo segnò un taglio. In seguito abbiamo fatto tante mostre insieme e le nostre opere sono state esposte vicine, ma noi non ci siamo più incontrati. Da allora quindi le nostre strade cominciano a separarsi e ognuno dell'iniziale gruppo de cinque scelse la propria

strada. Io continuai nel mio lavoro, con Lo Savio che poi si sposò e andò via e ci vedemmo meno frequentemente. mi sentii molto isolato. Feci un giorno un incontro proprio per strada, perché allora ci si incontrava per strada, Roma era piccola e era inevitabile incontrarsi. Spesso mi si chiede: “ma come facevate a scambiarsi le idee?” Era molto difficile non scambiarsele, ci si incontrava inevitabilmente nel triangolo piazza di Spagna, piazza del Popolo e via di Ripetta. Incontrai altri artisti, Carrino, Santoro..., con i quali cominciai a discutere e frequentare gli studi. Fu quasi un’esigenza sociale, un’esigenza di cambiare clima, di cambiare testa. Non più l’artista maledetto, arrabbiato, dentro il suo studio. Cerca di vedere, di trovare una società diversa. E quindi pensammo di fare un gruppo. E lì per lì non ci credeva neanche Argan né la stessa Bucarelli. Tutti, Argan, Bucarelli, Ponente, scrivono che alla prima mostra non ci volevamo presentare come gruppo. Invece quello era un nostro intento e poi abbiamo realmente fatto. Il primo passo fu quello di cambiare vestito: non più l’artista maledetto e isolato ma trovare un modo più sociale, più scambievole, più democratico, ma anche più semplice, per vivere. Tutti nostri lavori avevano l’ambizione di avere un linguaggio più semplice, più strutturale e meno enfatico. La Pop Art in quel momento cominciava a soffocare tutto! Diventava tutto Pop Art! Noi giovani volevamo opporci a quella cosa e questa è una delle ragioni più vere del Gruppo Uno che sono arrivate fino al ‘67. Poi sparì, si sciolse come del resto tutti i gruppi di allora.

Bruno Corà

Grazie, questo è un chiarimento importante. In questi anni il tuo lavoro diviene, per così dire, più rarefatto, nascono i *Ferro-cementi* e le *Strutture-spazio*. Sono due cicli di lavori che preludono questa esperienza quasi di smaterializzazione del lavoro, di incorporeità che annuncia le cosiddette *Ombre*. La considerazione dell’ombra come incorporeità, come smaterializzazione nasce da una tua ulteriore necessità di portare nell’opera un maggiore senso di spazialità, ancora più integrale, ancora più complessa o nasce da un’intuizione schietta, poetica?

Giuseppe Uncini

ma, domanda dura....(*ride*). Forse sia l’uno che l’altro.

Bruno Corà

Beh, te la sei cavata... (*risate*)

Giuseppe Uncini

L’uno e l’altro perché ricordo che nel periodo della fine del Gruppo Uno, quando io ho abbandonato il cemento perché stava diventando un’ossessione e cercavo di liberare quasi da me stesso, iniziai uno studio più grammaticale, più sistematico delle strutture dello spazio. Naturalmente usavo il tondino di ferro e lo sistemavo nello spazio partendo da una grammatica elementare. Volumi quali il cubo, la sfera, una geometria elementare insomma. Un periodo nel quale studiavo molto, scrivevo e ero anche triste perché abbandonare un gruppo di amici, di compagni di strada non è indolore e nella vita un po’ si paga tutto. Fino a quando mi sedetti e pensai che bisognava ricominciare da capo. Lo spazio, la materia, cosa faccio? Una sera a piazza Navona stavo ammirando uno dei miracoli che ogni tanto a Roma appaiono (traffico permettendo) ed era così bella ma anche così dolcemente aggressiva e mi accorsi che ciò era dovuto non tanto alle singole cose ma insieme. Non la singola fontana o la chiesa o palazzi o all’architettura composta anche di case un po’ squallidine. Colsi lo spazio nel suo insieme, questo grande spazio e mi accorsi che il vuoto era più importante del pieno, cioè del costruito e dell’architettura. Comincia a fare delle considerazioni sul vuoto. Di notte anche le luci influiscono e quindi mi trovai a considerare le ombre. Per un pittore, a parte bizantini, è naturale pensare alle ombre. In scultura si pensa di più alla luce, Michelangelo scolpiva con la luce... Diventò

per me un'ossessione e rincorrevo l'ombra domandandomi della sua natura facendo speculazioni su questo tema e mi accorsi che considerando l'ombra al pari del corpo che la produce, cambia tutto il paesaggio! Visivo e mentale. La vediamo sempre ma non la pensiamo mai. Ci lavorai molti anni costruendo l'ombra de corpi, erano molto semplici, cubi, parallelepipedi, piramidi. ciò che mi interessava era far scoprire un nuovo paesaggio, una nuova visione dello spazio costruendo anche l'ombra. Poi portando via anche lo stesso corpo che aveva generato l'ombra, restava solo l'ombra. In realtà ne vennero fuori delle figure interessanti proprio dal punto di vista visivo. Cos'era? Una scultura astratta e misteriosa che non si capiva da che cosa venisse perché veniva sicuramente da qualcosa ma non si intuiva cosa. Questo era un altro aspetto che mi incuriosiva e che tuttora mi interessa. Cambia la visione e si vede il paesaggio in altro modo. Quando non c'è l'ombra non c'è la luce e allora si va a dormire e buonanotte! Voglio dire: si deve considerare che l'ombra ci appartiene come i nostri spazi, i nostri corpi e ne crea un altro...

Bruno Corà

mi è venuta in mente una cosa. Nella tua idea plastica del corpo l'ombra sostituisce il corpo che l'ha generata; questo sparisce. E' una sostituzione. Quest'operazione sostitutiva mi richiama alla mente il lavoro di un'artista americano, uno scultore, Bruce Nauman che negli anni seguenti a questa tua esperienza realizza dei volumi che hanno attinenza con il discorso che stiamo facendo. Realizzava dei volumi dello spazio che sta tra le cose, tra le sedie, come dire che dava corpo agli intervalli, agli interspazi tra le cose. E' un'altra faccia del problema che tu avevi individuato.

Sauro Cardinali

Il problema si dilata maggiormente, e questo significa che è un problema ancora attivo, con lavori di Rachel Whiteread che realizza sculture che evidenziano l'interno delle stanze o il sotto di un tavolo.

Aldo Iori

Anche nel lavoro di Garutti, che è stato qui proprio l'anno scorso, è lo spazio che sta "tra" le cose quotidiane che è l'oggetto dell'osservazione.

Bruno Corà

Sì certo, molti artisti dopo hanno preso in considerazione questa incorporeità, questa inesistenza, dando corpo plastico a qualcosa che non l'ha mai avuto. Quest'esperienza dell'ombra di Uncini è particolarmente interessante perché dischiude un campo d'indagine e precede in modo assoluto le opere di Nauman, Garutti, Whiteread e di molti altri. Tutto questo certamente sottolinea il fatto che è un campo ancora da esercitare.

Giuseppe Uncini

Scoprire l'ombra portava anche a considerare lo spazio che intercorre tra le cose, tra un corpo e un altro, che è il vuoto. o ho la mania di costruire e l'ho pensato e l'ho costruito e mi sono accorto che anche se è una cosa estremamente conosciuta è sempre uno spazio misterioso, no? Cambia sempre e veramente il paesaggio; ho fatto gli interspazi con dei piani paralleli e indagavo cosa succedeva. mi domandavo cosa succedesse se noi potessimo fare un calco di dove siamo tutti quanti e traslare il negativo di questo spazio in un altro paesaggio, in un altro luogo che vive questo spazio. E chiaro?

Bruno Corà

Sì, e mi fa pensare che questa riflessione da peso all'antinomia: come dire, presenza e assenza, luce e ombra. L'esercizio di questa antinomia è altrettanto fecondo che l'esercizio sul pieno. Si tratta dell'esercizio sul vuoto, sull'assenza.

Aldo Iori

Mi interessa questo problema della smaterializzazione. Nel tuo lavoro si nota una progressiva smaterializzazione del materiale. Dai primi cementi alle ombre, ai recenti volumi. La materia non ha più il suo peso e c'è quasi, il termine è brutto, scusami, ma per capirci, una sorta di "messa in scena" di un volume e di un materiale. Anche nei primi cementi essi celavano una struttura cava. In quegli stessi anni sessanta, dopo i tuoi lavori però, anche Pino Pascali espose *Un metro cubo di terra* che in realtà non era pieno ma la terra era solo all'esterno, una sorta di finta scultura. Questa è una questione che ha incuriosito anche gli studenti e di cui si è discusso davanti alle tue opere esposte alla Rocca Paolina. Le grosse superfici di cemento svelavano le reti, la struttura che le reggeva... Forse qui si è abituati ancora alla materia informale di Burri.

Giuseppe Uncini

Bellissima domanda. Quando mi sono trovato a dover costruire queste ombre mi sono anche molto spaventato per il fatto di dover adoperare il cemento in altro modo. Però il cemento doveva esserci perché per me è l'indicazione del fatto stesso del costruire, come la pietra nel Medio Evo. Quindi all'inizio ho mantenuto il cemento per indicare quei volumi che si potevano anche tradurre in metallo. Il cemento era un'indicazione di volontà umana a costruire. I volumi quindi apparivano, anzi rivelavano anche un'artificiosità, che se ci pensate bene appartiene a tutte le opere d'arte. Tutte le opere sono un po' artificiali: il bronzo all'interno è cavo. L'opera d'arte è artificiosa nel suo corpo, nel suo farsi stesso. Quanti affreschi, quanti quadri meravigliosi non sono niente se non colore dato a pennello! Eppure c'è tutto un mondo oltre e l'artificiosità dà grande valore all'operazione artistica. Ecco perché ho accettato di svuotarlo di farlo diventare effettivamente "scenografico", un po' falso, ma questo è meraviglioso! Non è un aspetto negativo ma anzi la rivelazione di un pensiero che si inventa una tecnologia per raggiungere una cosa, un modo di essere, di presentarsi del lavoro.

Sauro Cardinali

Queste dichiarazioni penso facciano chiarezza e piazza pulita di una serie di equivoci che potevamo avere incrociato precedentemente. Prima parlando di azzeramento si è usata la parola minimalismo. L'ombra, la messa in scena, l'artificiosità introducono un termine di altra natura che è il restituire poeticità a tutta quest'operazione. Che cosa pensi a proposito della poeticità dell'opera?

Giuseppe Uncini

La poeticità... sono parole grosse, anche un artista ha il suo pudore... o non parlo mai di poesia. L'artificiosità, la meraviglia di inventarsi tutto! Non solo la forma, l'immagine, ma anche le tecniche e tutto quello che prima non esisteva... e che adesso esiste! Ci vorrebbe un poeta...

Sauro Cardinali

C'erano dei termini che potevano spostare il discorso verso una "freddezza".

Giuseppe Uncini

No, un altro equivoco sulla freddezza o non freddezza. La cosa geometrica dovrebbe essere fredda e quella non geometrica invece no. Dipende da come le cose sono fatte. La matematica non è mai la geometria presa solo come tale, è scelta per ragioni umane, di economia. Certamente un quadrato è più "economico" di una figura che non lo è.

Sauro Cardinali

Ci sono anche ragioni storiche però.

Giuseppe Uncini

Figuriamoci! Gli antichi ci hanno insegnato tutto questo: in un viaggio in Egitto ho scoperto un altro mondo, un altro paesaggio. Il mondo è ricco e complesso. In Egitto chi pestava l'ombra del faraone veniva sgozzato perché era come se pestasse il faraone stesso! insomma qui veramente ci vorrebbe un poeta! (*risate*).

Bruno Corà

Entrambi, Uncini e Cardinali, avete richiamato qui nell'aula, attraverso l'evocazione dell'artificiosità. e attraverso l'evocazione poetica il fantasma di quel termine, oggi abusato ma sul quale è necessario fare una riflessione, che è la virtualità. Vogliamo fare un po' di chiarezza tra la macchinetta che ci si mette in testa e che ci fa vedere ciò che non c'è e la creazione?

Giuseppe Uncini

Questo è un aspetto che veramente mi spaventa e siamo tutti costretti a pensare a questo perché sarà, se non lo è già, un nuovo modo di vivere la vita. Mi spaventa pensare a un futuro nel quale l'uomo vivrà in uno spazio virtuale, con una tattilità virtuale, con un baciarsi virtuale. Sono spaventato: staremo a vedere.

Bruno Corà

Forse passerà velocemente.

Giuseppe Uncini

Le tecnologie sono cose veloci ma persistenti, forse più di alcune teorie. Le tecnologie sono sottovalutate perché si dice: tecnologia uguale ingegnere e teoria uguale genio. Alcune tecnologie sono veramente indispensabili: nella medicina, nei materiali plastici. Poi c'è la filosofia della scienza che ha un percorso parallelo all'arte....

Aldo Iori

Comunque può essere riduttivo porre delle divisioni così nette tra teoria e tecnologia, tra scienza e arte. Nella storia è un continuo interscambio tra le discipline e l'arte ne approfitta per ampliare i suoi campi d'intervento e d'interesse. Il problema è che la virtualità tecnologica applicata a un vastissimo settore della vita, cinema, pubblicità, divertimento e anche arte, si sostituisce a una virtualità tecnica al servizio dell'arte e dell'opera che ha nel frattempo perso la sua centralità e spesso la capacità anche di meravigliare l'osservatore. Nel tuo caso hai fatto tua la tecnologia del cemento trasformandola da fatto strutturale a fatto estetico...

Giuseppe Uncini

Come no! Certamente.

Bruno Corà

Ritorniamo direttamente a parlare del lavoro di Uncini: la mia domanda riguarda i recenti cosiddetti *Spazi-cemento*. Secondo me essi segnano un tuo ritorno in modo vistoso al disegno, al tracciare la forma attraverso il disegno che si libera in linee e, in alcuni casi, nel colore. Questa libertà nuovamente liberata, nel senso che ogni volta è necessario ri-liberarsi, è ricca di queste due vistose valenze: colore e disegno. Ce ne puoi parlare?

Giuseppe Uncini

Sì, tu hai colto un aspetto particolare del mio lavoro. Ho qualche dubbio, ma lo faccio. Il mio costruire parte sempre dal disegno e credo che ciò sia la chiave del nostro pensiero. Nella nostra cultura, nella nostra storia, penso che il disegno sia il nostro linguaggio, il nostro modo di memorizzare le cose, di costruire. Ritengo sia molto difficile pensare senza il disegno. In questi miei ultimi lavori voglio proprio sottolineare la volontà a costruire, a fare semplicemente. Indicare nuovamente quali sono i modi primari del costruire del mettere in piedi, del fare. In verità noi costruiamo l'immagine, costruiamo il nostro pensiero. Qualsiasi segno su di un foglio è uno strumento, un linguaggio per individuare il nostro pensiero. Io quindi adopero molto il disegno. In questi lavori inoltre ho ripreso l'uso del cemento sulla cassaforma. A proposito di freddezza e non freddezza, uso la cassaforma perché essa, il legno, richiama inesorabilmente un'idea di natura: l'albero! La tecnologia è realmente così fredda, anonima, fastidiosa anche, come il cemento che spesso viene usato dall'uomo così male... ma nel lavoro trattiene, trasporta in sé ancora una traccia della natura, della terra, dell'albero. A questo io sento di dover contrapporre qualcosa di estremamente opposto, cioè il colore. Un colore che non ha corpo, non ha materia né peso.

E' qualcosa che sta oltre la siepe, uno spazio che c'è là, non lo so, è un'indicazione di contrappunto alla matericità e alla tecnologia del cemento e del ferro. Infatti è una luce colorata che è dietro quell'affare là, chissà che c'è dietro? E' una libertà che mi concedo e non so quanto durerà, ma insomma, vado avanti.

Aldo Iori

Rispetto proprio a questi tuoi ultimi lavori nei quali compare il colore, hai mai pensato al Purismo? Penso ai lavori di Le Corbusier, non solo pittorici naturalmente, ma al suo modo di accostare il colore alla parete in cemento e di trattare le superfici cromatiche. Nella tua idea di costruire c'è anche un riferimento a esempi di modalità costruttive che per esempio appartengono al Razionalismo o al Purismo? Nel trattare un'ombra e una superficie colorata pensi a una superficie architettonica con le sue bucaure e i suoi volumi cromatici?

Giuseppe Uncini

Mah, non ci ho francamente mai pensato, ma forse è così. Per me un buco non è un buco nero ma un buco colorato, è un toccare con mano una materia e contemporaneamente una non-materia. Sono affascinato da quest'idea e poi il nostro nonno Leopardi ci diceva che oltre la siepe...

Bruno Corà

C'è l'infinito.

Giuseppe Uncini

Beh, a parlare di poesia e di Leopardi in realtà mi vergogno un po'...

Bruno Corà

Allora non ne parliamo. Signori, noi qui abbiamo, per così dire, apparecchiato e adesso si tratta di vedere se voi avete appetito...

Giuseppe Uncini

Beh, è proprio l'ora giusta... *(risate)*

Franco Cicerchia

Prima lei ha parlato di una rottura nei confronti dell'Informale e di un avvicinamento a questo materiale, il cemento armato, che ha delle proprie caratteristiche costruttive ed è

rapportato a un pensiero costruttivo. Quello che le domando è se lei ritiene importante avere anche un rapporto diretto, fisico, con il materiale. Oppure il rapporto è solo mentale? Il lavoro può essere eseguito da altri?

Giuseppe Uncini

Sì, ti rispondo subito perché per me questa è una domanda ferocemente sicura. Guai a non pensare alla presenza diretta e fattiva dell'artista! Guai a demandare! Questo naturalmente vale per me, perché ci sono validi esempi di opere fatte per telefono e stanno pure in piedi. Per me tutto deve essere fatto con le mani da me e spesso da solo. Nel lavoro c'è anche un'avventura fisica dentro. Non posso concepire un pensiero serio se non passa per le mani. Quindi devo costruirlo con tutte le regole che ci sono dentro. Non ci sono leggi per dire come fare: io faccio così e qualcun altro può fare altrimenti, può fare quello che vuole basta che lo faccia sul serio. Deve essere veramente cosciente di chi è lui e di che cosa sta facendo. E possibilmente, e questa è la cosa più dura, fare qualcosa che sia un'idea originale. Altrimenti si fanno altre cose, non la scultura.

Bruno Corà

Come vedete non c'è più neanche la speranza per uno studente di fare l'assistente a un maestro, vogliono fare tutto da soli... (*risate*)

Giuseppe Uncini

Questo non è vero. Ci ho provato molte volte a farmi aiutare da un giovane, da un assistente, per provare, per disperazione. L'esperienza è molto triste. Forse nelle città piccole è diverso, ma a Roma resistono al massimo una settimana: quando vedono che il lavoro è duro se ne vanno e non li rivedi più. Forse questo perché a scuola a volte gli mettono in testa l'idea dell'artista, del poeta sognatore. E' molto pericoloso. Credo nella scuola che insegni anche le tecniche, i trucchi, a sporcarsi le mani, a entrare nei materiali. Mentre lavori con un materiale e parti con un'idea, è il materiale stesso che ti frega e ti fa scattare un'altra cosa, devi combattere e questo è il bello! Forse la scuola può essere valida per questo, tutto il resto un po' meno. Poi il lavoro è una libera avventura.

Daria Squitieri

Prima ha parlato della costruzione del pensiero e del lavoro. Io le domando se è possibile costruire un pensiero senza prima decostruirlo? Il pensiero che costruisce è sempre lo stesso, iniziale, o continua a costruirsi da solo, nel lavoro? Come si può costruire un pensiero senza prima decostruirlo?

Giuseppe Uncini

Cosa intendi per costruire?

Daria Squitieri

Per tradurre in immagine un pensiero lo devo prima scomporre, non lo posso costruire direttamente. Lo devo analizzare, scomporre, per poter poi lavorare. Questo è quello che succede a me...

Giuseppe Uncini

Qui ti rispondo proprio come un professore amico: costruire significa, in qualche modo, disegnare, disegnare, disegnare, montagne di disegni. Disegni che si contrappongono e nei quali c'è la decostruzione, il dubbio che serve per mettere alla prova la costruzione. Montagne di disegni con dentro un sacco di dubbi, di incertezze e anche di stupidità. Perché il confine, in un'arte così minimale, tra il valore e la stupidità è veramente minimo. Una diagonale, un quadrato, possono essere la più grossa fesseria che si possa pensare.

Poi dipende da che cosa si fa con questo quadrato... Decostruire è insito nella coscienza del costruire. Guai a essere sicuri e a non aver dubbi! Il dubbio ti permette di verificare, analizzare, decostruire, anche se è doloroso, ma funziona.

Nicola Marciano

Volevo sapere se quando parla di ombra fa riferimento all'idea di ombra come ce ne parla Bergson.

Giuseppe Uncini

Mah, sai... l'ombra è qualcosa di fisico, di reale e oggettivo e su di esse si possano innescare o sovrapporre altri contenuti. Capisco che l'ombra possa essere letta con una coscienza diversa e più poetica, con un altro linguaggio e si possa giungere a quello che intendi tu. Per me l'ombra è una e ha una presenza fisica come il corpo che la produce. Quindi è un fenomeno percettivo per tutti, molto materiale. La poeticità sta forse nel poterlo toccare con mano e poi sentire che dietro questa laicità, questo contatto fisico c'è qualcos'altro. Non ci sto troppo a rifletterci, ma so che esiste...

Antonia Cassarà

Volevo ulteriori chiarimenti anch'io sull'ombra. Prima parlava dell'ombra antica, del faraone, di concetti anche religiosi, trascendentali. Penso che nel suo lavoro questo non vi sia. Come diceva prima l'ombra è considerata soprattutto sotto l'aspetto materiale. Non so se ho capito bene.

Giuseppe Uncini

Ho capito male anch'io, perché il faraone la considerava cosa sua, sua carne, con una sua fisicità, una sua presenza. Io ho un po' il timore a parlare dell'ombra perché c'è sempre un lato misterioso che rimane celato, che va oltre le mie intenzioni. Io voglio fare la scultura e toccare l'ombra. E lo faccio con rispetto e timore. Quando io sono stato in Egitto l'ombra l'avevo già pestata... Ci sono cose misteriose e molto belle sull'ombra, nella letteratura, nella filosofia come nell'arte. Basta pensare, lo citavamo prima, alla scultura di luce, e quindi di ombra, di Michelangelo. Ma anche alla scultura di Bernini e poi di Medardo Rosso. In pittura forse abbiamo più esempi perché il problema è stato studiato di più, con più attenzione. Pensiamo a Caravaggio, no? Ma anche a De Chirico nel quale è piena di mistero... Ma anche molti, molti altri.

Chris Saliba

Osservando il suo lavoro mi ponevo una questione. Come entrano in gioco due elementi che io vedo presenti nel lavoro: da una parte la struttura geometrizzante che si riferisce a un pensiero razionale e dall'altra un'estrema sensibilità nella scelta delle forme, dei materiali, dei colori...

Giuseppe Uncini

Domanda molto semplice e ingenua apparentemente ma che in realtà è molto complessa. Quando progetto un lavoro non lo definisco mai completamente. Se così posso dire, mi lascio nel progetto; mi lascio dei margini che poi risolverò nel corso del lavoro. Le esigenze tecniche dei tempi, dei modi, dei ferri del cemento sono essi stessi che mi suggeriscono il compiuto. Tutto il resto, come un'emozionalità, entra anche nel pensiero razionale. Penso che usiamo nel fare un istinto, è misterioso come avviene, ma è importante. Una domanda simile non è affatto semplice.

Aldo Iori

Volevo chiarire un fraintendimento con il quale spesso ci troviamo a dover fare i conti nelle discussioni in aula con gli studenti. Tu diverse volte hai pronunciato la parola "originalità". Oggi nella corsa tecnologica e nel consumo esagerato di novità, in tutti i campi dell'immagine e della vita, non solo nella cultura e nell'arte, pare che si debba essere a tutti i costi "originali". Nella lezione che l'arte del passato ci dà riscopriamo che anche l'originalità ha sempre radici profonde e che spesso non è altro che lo scatto contemporaneo di un pensiero antico. Ti chiederei di chiarire questo aspetto dell'originalità rispetto all'esigenza del nuovo a tutti i costi.

Giuseppe Uncini

Altra domanda apparentemente semplice. Io credo alla volontà di tentare l'avventura dell'originalità, specialmente quando si è giovani, quando si è più liberi di tentare strade diverse. Ma poi penso anche una cosa: che più si è originali, nuovi, più si è antichi, più ci si portano dentro tutte le esperienze passate. Non esiste un uomo con un pensiero che non tenga conto inevitabilmente, seriamente, di quello che è stato. Più si è veri, nudi, più arriviamo alle origini dei nostri nonni, dei nostri avi. Vediamo in Burri dove c'è una costruzione rinascimentale, perfetta, meravigliosa con un'originalità però nel linguaggio, nel concepire la pittura. Il suo scopo era di fare pittura con nuove materie. Io a questo mi sono in qualche modo sottratto. Ho lasciato il materiale così com'è, perché mi sembrava altrimenti ingannevole. Il mio cemento armato significa cemento armato, il materiale coincide perfettamente con il contenuto. Il contenuto di Burri non era di fare il sacco, era quello di fare pittura, quindi è un'altra cosa...

Sauro Cardinali

E' sicuramente iconico.

Giuseppe Uncini

Sì, anche iconico. Tutto quello che ha fatto ha avuto risultati splendidi. Ricordo un aneddoto che vi voglio raccontare che riguarda la nascita dei sacchi che sono nati quasi in collaborazione con il poeta Emilio Villa. Una sera ricordo che si era a studio di Burri. Si era un po' ubriachi perché le notti romane favoriscono... e poi non c'era la televisione e quindi era importante incontrarsi, discutere, chiacchierare, mangiare e ubriacarsi e poi andare a dormire verso le tre o le quattro. Nello studio di Burri c'erano queste tele di sacco, cucite dalla portiera, che era un'analfabeta e che non sapeva quasi cucire, che dovevano servire come supporti per i quadri di Burri. Ricordo che Burri era sempre un po' tormentato, si lamentava, e nella discussione Villa diceva: < Non devi stare a rompere i ... devi lasciare stare questa pittura, lascia stare, devi lasciarla...> Non è che Burri fece subito i sacchi, ma forse gli mancava un ultimo gradino per non tormentarsi più e cambiare qualcosa. Io semplifico però è venuto fuori così, si è liberato. Villa diceva: <Stai sempre a piangere sulla pittura... la pittura, ma vaffanculo!>. Era il tempo dei catrami e metteva le stoffe colorate. Poi ha messo solo il sacco cucito e basta, con qualche strappo qui o là. La grandezza è quella lì. Sono momenti di coraggio che tagliano la storia e che ti riportano a storie più antiche, più profonde dell'umanità, ai primordi...

Bruno Corà

Se non ci sono altre domande vorrei concludere questo incontro...

Giuseppe Uncini

Sì perché sennò poi diviene una noia. Io non sono bravo a parlare. Passo le giornate intere in studio e non parlo con nessuno. Poi Bruno è riuscito a stanarmi e a portarmi qui...

Bruno Corà

Tu hai lo studio a Roma ma so anche che hai uno studio in Umbria, qui a Trevi e vorrei strapparti la promessa di poterci una volta aprirci lo studio, perché penso che anche agli studenti sia aumentata la voglia di vedere i lavori dal vero e forse a volte è necessario un parlare direttamente accanto o sul lavoro.

Giuseppe Uncini

Certamente. Non sono tanto in Umbria quanto vorrei, la città ti strozza e ti soffoca. Qui ci sto molto volentieri perché ho lo spazio per fare lavori grandi, per stare tranquillo e poi, ed è una delle ragioni per cui ho scelto quel posto, dalle finestre vedo Assisi e lì c'è mio padre, mio nonno... e questo mi conforta molto....

Aldo Iori

Grazie molto.

Giuseppe Uncini

Grazie a voi.

(applausi)

Nota.: La trascrizione è realizzata sulla registrazione fonica dell'incontro pubblico avvenuto il 1 giugno 1998 organizzato dalla cattedra di Storia dell'Arte (prof. Bruno Corà e prof. Aldo Iori) in collaborazione con la cattedra di Pittura I (Prof. Sauro Cardinali e prof. Aldo Grazi) dell'Accademia di Belle Arti 'Pietro Vannucci' di Perugia. La trascrizione della registrazione è stata effettuata da Cecilia Ricci e la redazione è a cura di Aldo Iori. Si ringrazia il personale dell'Accademia di Belle Arti 'Pietro Vannucci' e tutti coloro di cui non è stato possibile trascrivere l'intervento per problemi tecnici. Un ringraziamento agli studenti Davide Della Ventura, Antonia Cassarà, Franco Cicerchia, Nicola Marciano, Chris Saliba, Daria Squitieri, e naturalmente un ringraziamento particolare all'artista Giuseppe Uncini.