

Da: "Rennweg". Christian Ludwig Attersee, Günter Brus, Hermann Nitsch, Walter Pichler, Arnulf Rainer, a cura di Rudi Fuchs, catalogo della mostra (Rivoli-Torino, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 24 ottobre - 1 dicembre 1985), Castello di Rivoli - Comitato per l'arte in Piemonte 1985, pp. 51-53.

Hermann Nitsch

1938, nasce a Vienna il 29 agosto. 1957, progetta l'Orgien Mysterien Theater, una rappresentazione della durata di sei giorni che lo occupa ininterrottamente e in cui si concentrano tutte le sue energie. O.M. Theater è una nuova forma d'opera d'arte totale, nella quale vengono inscenati avvenimenti reali che coinvolgono tutti i cinque sensi dei partecipanti. 1960, dal confronto con sangue, carne cruda, visceri e cadaveri di animali macellati (elementi legati al suo progetto teatrale), si sviluppa la pittura di O.M. Theater. 1963-66, rappresentazioni di "azioni", a Vienna, gli attirano sanzioni giudiziarie e di polizia: nel 1963 tre giorni e due settimane di arresto, nel 1966 sei mesi con la condizionale, nel 1976 ancora sei giorni di arresto. 1971, viene acquistato il castello di Prinzendorf, nell'Austria Inferiore, per la realizzazione di O.M. Theater. 1971-81, continua rielaborazione del progetto dell'O.M. Theater, con rappresentazioni in tutto il mondo. La musica dell'O.M. Theater acquista sensibilmente d'importanza. Programmazione per il 1983 di uno spettacolo di tre giorni dell'O.M. Theater a Prinzendorf. 1984, anteprima di tre giorni e tre notti dell'Orgien Mysterien Theater a Prinzendorf.

Bibliografia: H. Nitsch, *Orgien Mysterien Theater - Orgies Mysteries Theatre*, Marz Verlag, Darmstadt 1969; *Hermann Nitsch, Orgien Mysterien Theater*, catalogo della mostra (Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven), Eindhoven 1983.

La pittura d'azione

Hermann Nitsch

Dopo la seconda guerra mondiale è nata una pittura che mirava a non rappresentare o riprodurre nulla che fosse già presente in natura. Per contro, sulla tela, nel tessuto di immagini, si attuavano processi concreti, che venivano presentati direttamente, o attraverso i loro effetti. Il colore venne concepito non più come tonalità cromatica ma come sostanza, pasta o fluido da spalmare o versare. I risultati di questi procedimenti erano condizionati dai gesti e dalla meccanica dei movimenti del braccio e della mano. Si scarabocchiava, si spalmava; sostanze, liquidi, colori venivano spruzzati, lanciati o versati sulla tela. La visibilità dell'azione era un aspetto non inessenziale di quest'arte, perché molti pittori producevano i loro lavori in stato di eccitazione (sensuale) e di estraniamento. Lo spettatore in grado di registrare positivamente il processo di creazione poteva cogliere formalmente gli aspetti stimolanti dell'opera. Il fatto di dover rendere visibili procedimenti concreti, insieme ai loro effetti, stimolava sia nell'artista sia nell'osservatore una percezione molto intensa, sicché si poteva usufruire (anche sul piano formale) di nuove suggestioni, esercitate da oggetti e

procedimenti diversi. Il proposito era di rendere attiva, efficace, e manifesta una gamma particolare nello spettro delle percezioni sensibili. Venne messa così al servizio dell'arte una sensibilità percettiva elementare. E questa attenzione alle sensazioni elementari era paradossalmente la conseguenza di un modo di sentire e capire più sensibile, più profondo, più vasto, più sottile e più consapevole. Una comprensione sensibile e approfondita dell'ambiente porta automaticamente ad un ampliamento della coscienza. L'arte informale consentì di utilizzare e di rendere formalmente coscienti i valori della sensibilità che stanno sulla soglia della coscienza. Solo attraverso l'informale l'uomo ha maturato la capacità di assimilare consapevolmente una parte dei dati sensoriali prima subliminali e raggiungibili solo attraverso i canali associativi: nel sogno, nel ricordo, nella poesia e nel mito. L'intensità delle impressioni sensibili contenute nelle immagini verbali, e cioè stimulate dalla parola, è una componente importante della poesia (della lirica). Attraverso la forma vengono elevati alla coscienza valori sensoriali subliminali, e viene resa accessibile una registrazione supplementare. Questa registrazione supplementare di percezioni, in origine esclusivamente subliminali, è diventata evento estetico, forma. È nata un'arte che mira a coinvolgere direttamente strati psicologici più profondi, per i quali funziona da megafono. Le rimosioni si trasformano in arte. A questa tendenza, comparsa quasi contemporaneamente in tutto il mondo (naturalmente con sfumature diversissime) è collegata l'idea del tachismo. Oggi che ci collochiamo a una certa distanza dal tachismo quale sviluppo di tutto l'informale e ci confrontiamo con le sue conseguenze, interpretandole diversamente, oggi che cominciamo a guardare panoramicamente tutto il processo, possiamo constatare come i pittori di questa tendenza abbiano in comune soprattutto il tratto, pudicamente rinnegato, della discesa «nella sfera animale». Li accomuna un vivace interesse alla propria sensualità e istintività, alla realtà interiore. Tutti fanno inconsciamente affiorare questi aspetti rendendoli formalmente consci. Mentre i primi prodotti tachistico-informali inserivano ancora l'irruzione della sensualità repressa negli schemi compositivi della vecchia pittura, più tardi questa tradizionale prigione formale venne sempre più frequentemente spezzata e messa da parte, mentre diventò essenziale l'eccitazione sensuale, che registra automaticamente se stessa, come un sismografo. Il piacere per l'evento concreto e dinamicamente distruttivo, a poco a poco assunse un'importanza fondamentale. Le immagini venivano lacerate e distrutte. Si voleva far saltare il formato del quadro. Le conseguenze del principio tachista si sono rese manifeste una dopo l'altra. Ogni atto produttore di immagini rivela la tendenza a concludersi nell'ebbrezza del concreto, della realtà. L'interesse intimo, forse del tutto ignoto del tachismo sta nell'aspetto dinamico-dionisiaco, in sfoghi capaci di coinvolgere strati fisici profondi e di portarli alla coscienza. L'eccitazione, il ribollire del piacere, la liberazione dalle inibizioni, l'estasi, lo scioglimento di blocchi psichici profondi devono affiorare e farsi rappresentare. La tendenza ad un'arte che offra comunicazioni drammatico-espressive è una tendenza profondamente tachista. La pittura d'azione richiese un certo tempo per imporsi e alla fine si aprì uno spazio nell'azione teatrale, nell'evento drammatico. Alla tendenza informale ha fatto seguito una sorta di vocazione al teatro, nel quale si è inserita e ha trovato (e trova) la sua efficacia fondamentale sotto nuove e mutate premesse e attraverso la vasta gamma espressiva dello happening e soprattutto della pittura d'azione.

Io ho avvertito una certa consonanza col tachismo, che allora si era già lasciato alle spalle il periodo della sua fioritura, proprio mentre stavo lavorando ad un progetto teatrale in cui la realtà si fondeva con le strutture formali. Fui in grado immediatamente di capire il significato di questo movimento e delle sue conseguenze, perché coincidevano con le scoperte che io stesso avevo fatto partendo dal linguaggio, e perché venivano incontro a esigenze espressive dinamico-drammatiche. Cercai allora di esercitare in modo intensivo e analitico l'atto del versare, dello spruzzare e dello spalmare liquidi. Da questa pratica si sviluppò la pittura dell'O.M. Theater, una pittura d'azione che grazie alla pretesa di impadronirsi di un certo intervallo temporale mediante processi produttivi parzialmente estatici

aveva una funzione drammatica (versavo esclusivamente colore rosso su superfici verticali e su superfici orizzontali). Consideravo questa pittura, nella quale venivano coinvolti anche gli spettatori, come un evento ludico interno al mio teatro, che si esprimeva in esibizioni simili a litanie.