Produzione creativa e identità

Riflessioni sulla genesi e l'evoluzione

a cura di ***Luciano Marucci***

Questa nuova indagine, incentrata sulla genesi e le dinamiche del processo creativo, si propone di individuare i fattori esterni che possono favorire l'espressione personale, non soltanto nel campo artistico, e contribuire alla definizione delle identità dei protagonisti dell'attuale scena culturale. L'operazione – connessa all'inchiesta tuttora in corso sulle contaminazioni linguistiche e l'interazione disciplinare – tende ad approfondire come possa essere stimolato l'immaginario in senso formale e concettuale, attraverso una prassi che, sebbene provenga dalla storia e sia stata legittimata nel contemporaneo in vari momenti, spesso, ancora oggi viene tenuta nascosta. Probabilmente non si considera che, in genere, un'utile azione predatoria avviene fin dal periodo della prima formazione per trarre stimoli utili allo sviluppo della ricerca soggettiva e che la modalità può arricchire la produzione rendendola più significativa, attuale e competitiva. In altre parole, si vogliono esplorare i luoghi reali e virtuali del fenomeno per provocare una riflessione più attenta su come nasce l'ispirazione di un'opera originale o l'ideazione di un progetto inedito e come vengono metabolizzati certi elementi del passato o del presente.
Allo scopo, oltre ai diretti interessati, sono coinvolte personalità rappresentative di settori diversi.
Alla maggior parte degli intervistati sono state rivolte le seguenti domande, ad altri anche quesiti riferiti alla loro specifica attività:

1. *Le influenze derivanti dalle esperienze esterne per la formazione delle opere o dell'identità degli autori devono rimanere segrete?*
2. *La conoscenza dei lavori altrui del presente o del passato, gli eventi fieristici e i format espositivi possono incentivare la creatività?*
3. *La multimedialità aiuta l'invenzione artistica?*
4. *La capacità dell'artista di cogliere altrove gli elementi utili alla definizione della propria poetica è già un atto creativo?*
5. *Le tecnologie digitali possono aprire vie operative più sperimentali?*
6. *Gli algoritmi offrono alla ricerca artistica altre opportunità per ottenere risultati imprevedibili?*
7. *L'opera autogenerativa è veramente autonoma?*
8. *Il Web può omologare l'ispirazione?*
9. *Oggi nell'arte visiva italiana è individuabile una sua identità?*
10. *L'internazionalismo linguistico riduce l'espressione individuale?*
11. *I leader e le tendenze polarizzanti frenano la liberà espressiva?*
12. *La storia e le memorie possono condizionare anche la ricerca propositiva?*
13. *La committenza e le tematiche sono vincolanti o consentono di rappresentare visioni altre?*
14. *Come valuta le mostre che mettono a confronto anche le opere di epoche diverse?*

Renato Barilli, *critico d'arte e critico letterario, curatore indipendente*

Luciano Marucci: Con la sua molteplice attività intellettuale pensa di avere accelerato l'evoluzione della situazione artistica del contemporaneo e stimolato la ricerca individuale di determinati operatori visuali? In caso positivo, in quali aree e in che modo?
Renato Barilli: Non sono indovino, quindi non pretendo di

Copertina del libro di Renato Barilli, Marietti Editore, 2019



prevedere dove va l'arte, ma di cogliere prontamente dove sta andando nel momento preciso in cui mi pronuncio.

Con gli interventi pubblici non evita di spiegare le ragioni fondanti del suo lavoro di critico e di curatore, anzi lo fa con immediatezza e perfino con vis polemica. Riscontra che certi suoi ragionamenti oggettivi vengano ascoltati?

Siccome vado spesso controcorrente, molte volte i miei pareri, non conformisti, vengono trascurati.

Espone anche i suoi pittorici "ritratti amichevoli" senza temere critiche. Gillo Dorfles aveva la stessa passione, tanto che in una delle ultime interviste rilasciatemi rimasi sorpreso dall'affermazione che la sua attività più importante era quella di "pittore".

La pretesa di Dorfles di essere considerato soprattutto pittore mi sembra eccessiva, anch'io ho ripreso a dipingere, e sto pure recuperando certe mie fasi precedenti, non per questo però cancello la mia attività di critico d'arte e più in generale dei fenomeni culturali, che continuo a esaminare, e proprio con la pretesa di non perdere tempo nell'individuarli.

Oltre a Marshall McLuhan, a quali studiosi si è interessato maggiormente per sviluppare l'attività teorica in senso moderno?

In coppia con McLuhan mi ha pure influenzato Lucien Goldmann, e anche Marvin Harris come ogni altro antropologo culturale. Ora le edizioni Mimesis stanno per ripubblicare un mio saggio del 1974, *Tra presenza e assenza*, allora edito da Bompiani, in cui dichiaro tutti i miei molti debiti culturali.

Procediamo.

1. Credo che sia un obbligo dichiarare da chi si sono prese certe idee, allo stesso modo che per i prodotti alimentari è obbligatorio dire da che cosa sono composti.

2. Tutto si lega con tutto, la produzione artistica o comunque creativa non avviene nel vuoto, ma in presenza dei prodotti della concorrenza. Gli artisti si sbirciano tra loro, del resto a livello visivo basta una rapida occhiata per cogliere un suggerimento.

3.4.5.6. La multimedialità, per esempio il ricorso alla rete, a internet, è un ottimo strumento conoscitivo; io stesso oggi tante volte evito di spendere per recarmi a visitare una mostra o uno studio di artista, entrando in quei luoghi per via telematica. Sono invece meno favorevole a un uso diretto di fenomeni telematici a fini creativi, se però non si tratta della videoarte di cui sono da tempo un convinto sostenitore.

9. Io sono sostenitore del cosiddetto "glocalismo", credo cioè che siamo in presenza di una diffusione mondiale dei medesimi strumenti, però gli artisti delle varie nazioni, etnie, culture li usano anche per recuperare le proprie radici. Per cui, sì, è possibile capire, almeno se un'opera è di origine europea, o asiatica, o amerinda, o africana, e così via.

10.11. In nome del glocalismo, bisogna saper coniugare il generale col particolare, le due dimensioni non si escludono ma si contemperano, si inscatolano l'una nell'altra.

13. Si tratta di cose diverse, la committenza pubblica oggi è abbastanza rara e dovrebbe essercene di più, per esempio in ambito di *street art* o di arte decorativa degli interni ed esterni, ma lasciando libero l'artista di adottarvi lo stile che preferisce. Se la committenza è associata a imposizioni di ordine tematico, queste non devono impedire all'artista di svolgere il tema nello stile che gli è proprio.

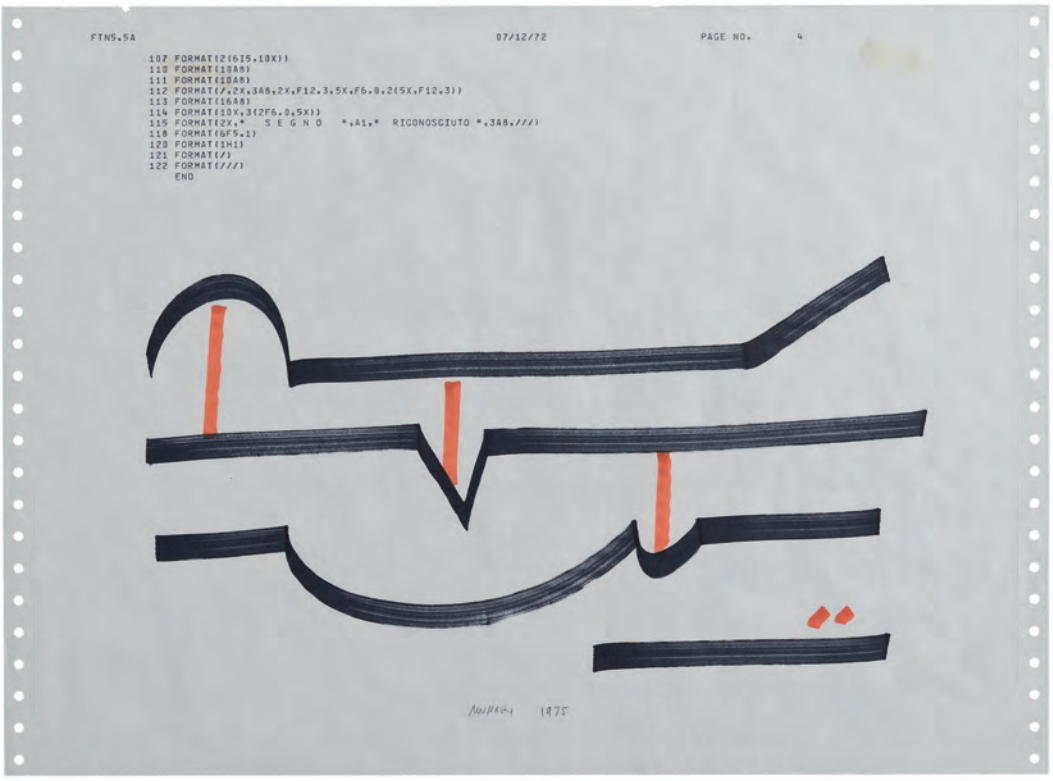
14. Credo molto utile un confronto tra presente e passato, a patto però di non annullare la collocazione storico-cronologica delle opere. Trovo del tutto stolto e fuorviante l'attuale sistema, inaugurato a Londra dalla Tate Modern, e purtroppo ripreso da tanti altri Musei, di accostare le opere per affinità tematiche. Il carattere stilistico delle opere, e il collegamento di questo allo spirito del tempo, deve essere la stella polare da seguire negli accrochage.

26 gennaio 2020

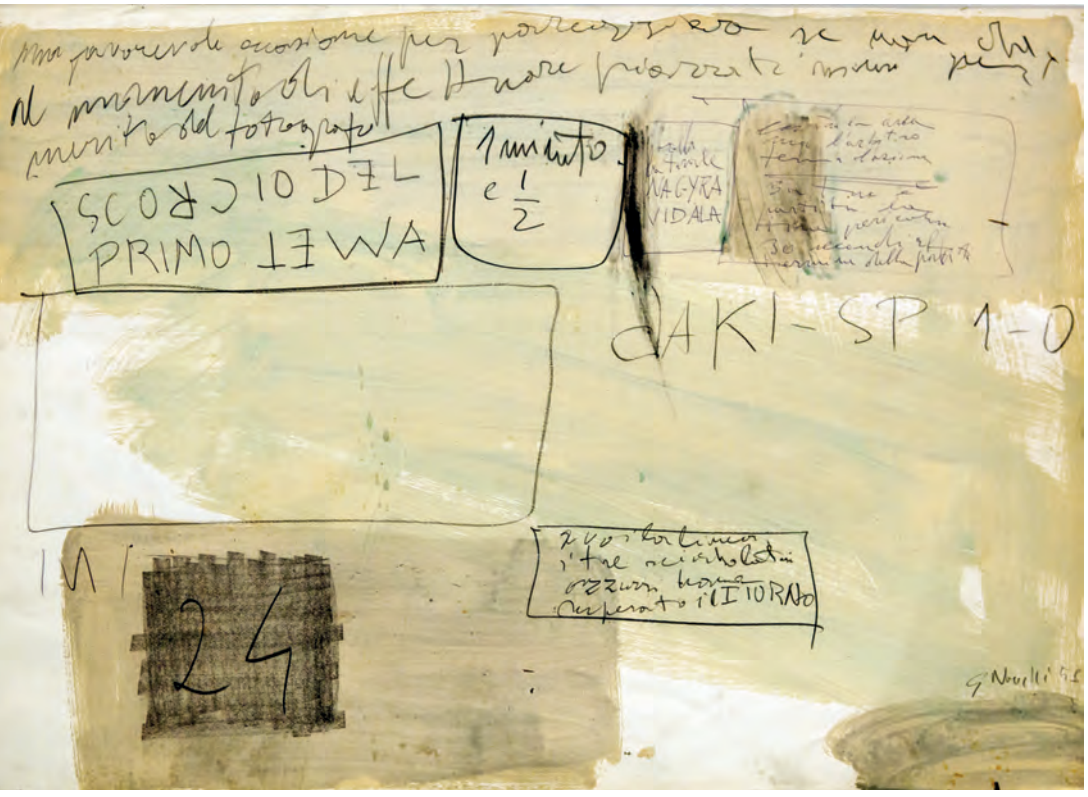
Andrea Bellini, *critico d'arte e curatore, direttore del Centre d'Art Contemporain Genève*

Luciano Marucci: Il Centre d'Art Contemporain Genève da te diretto – organizzato come laboratorio di ricerca e sperimentazione che segue attentamente le dinamiche dell'arte attuale e ne incentiva lo sviluppo – ha ormai una strategia ben definita?

Andrea Bellini: Se l'Istituzione da me diretta riesce a fare tutto quello che tu dici, e ti ringrazio per questa avvincente descrizione delle nostre attività, debba necessariamente avere una strategia ben definita. Tuttavia penso che alla base



Bruno Munari "Scritture illeggibili di un popolo sconosciuto sn" 1975, mixed media on fanfold paper, 30,5 x 41,5 cm (courtesy Repetto Gallery, London; ph Daniele De Lonti)



Gastone Novelli ["Scorcio del primo tema"] 1958, mixed media on cardboard, 70 x 100 cm (courtesy Archivio Gastone Novelli, Roma)

di qualsiasi strategia deve esserci la volontà di continuare a stupire, non solo il pubblico ma anche sé stessi. Per cui è importante non trasformare la propria strategia in una piccola ideologia a uso personale.

...Riguarda prevalentemente i giovani?

Quella dei giovani artisti è una categoria un poco trita. Il Centre è una piattaforma di produzione, soprattutto con la sua Biennale delle Immagini in Movimento. Cerchiamo di produrre opere significative, e – a dire il vero – non sempre ci riusciamo, indipendentemente dall'età degli artisti.

La struttura ha l'ambizione di proporre un modello alternativo capace di promuovere la formazione della produzione artistica più avanzata e non di museificarla?

Immagino che sia l'ambizione di tutte le "strutture" – come le chiami – proporre modelli alternativi. In questo senso, più le dichiarazioni dei diversi direttori e curatori sono mirabolanti e più finiscono per nascondere una sorta di vuoto, riempito talvolta dalle sole ambizioni personali. In fin dei conti, al di là delle intenzioni pseudo-visionarie di direttori e curatori, ciò che resta importante per le istituzioni è mettere al centro della propria attività gli artisti, credere in loro e creare con loro l'immagine di un futuro che nessuno può vedere, perché – appunto – ancora non esiste.

Comunque, i musei ammodernati, con le mostre e le collezione permanenti, possono svolgere una funzione informativa rassicurante, avvicinando la gente all'arte.

Penso di sì.

La vostra politica culturale così ardita e anomala, rispetto alle tradizionali istituzioni espositive, è condivisa dalla città?

A dire il vero, non so quanto siamo "arditi" e "anomali". La città di Ginevra ci sostiene e in Svizzera il mondo dell'arte ci guarda con attenzione. Forse se fossimo veramente arditi e anomali non godremmo di questo consenso. E sarebbe giusto essere tanto arditi da non godere di un ampio consenso? A questa domanda in effetti non so rispondere.

Ma gli eventi attuati non sono scontati, classificabili "normali". Probabilmente la città apprezza particolarmente i riconoscimenti in ambito internazionale...

Quasi tutte le nostre mostre, compresa la Biennale, viaggiano in altre sedi. Questo ci fa pensare che le cose che facciamo non interessano solo noi. E ciò ovviamente ci rincuora.

Il progetto della *Biennale de l'Image en Mouvement* come è mutato nell'ultima edizione?

La Biennale si basa sempre sull'idea che tutte le opere da mostrare devono essere commissionate e prodotte da noi. Per il resto, ogni edizione cerca di proporsi come un progetto inedito nel suo complesso. La Biennale per noi rappresenta uno strumento in sé, un modo per comprendere come il *format* della mostra possa ogni volta cambiare.

C'è l'intenzione, più o meno dichiarata, di emancipare la fruizione dell'opera?

Non so obiettivamente come si possa emancipare la fruizione dell'opera. Non mi sembra legittimo spiegare al pubblico come l'opera debba essere fruita. L'idea, per quanto carica di buone intenzioni, mi sembra paternalistica.

La composita e articolata mostra "Scrivere Disegnando" – curata da te e da Sarah Lombardi per il CAC di Ginevra con i lavori di 'diversi' autori – in sintesi, come è nata e cosa vuole rappresentare?

Sono stato io a proporre alla Collection de l'Art Brut di Losanna una collaborazione attorno al tema della scrittura in delirio e delle lingue immaginarie. "Scrivere Disegnando", però, non è, in senso stretto, una mostra sulla scrittura, è piuttosto una mostra sulla sua ombra, cioè su una idea di scrittura che abbandona la sua funzione di comunicazione per spingersi verso il territorio dell'illeggibile e dell'indicibile. La nostra ricerca intende esplorare proprio questa tensione della grafia, la sua oscillazione tra la scrittura, nella sua dimensione propriamente semantica, e la terra incognita del mero arabesco, dell'automatismo, del segno ripetuto e del ghirigoro. Tutte le opere in mostra abitano un territorio speciale, un *terrain vague*, nel quale il gesto dello scrivere riflette più il "voler dire" che "il dire" stesso, più la potenza del senso che l'atto del significato, per parafrasare Giorgio Agamben. Una scrittura spinta al di là della comunicazione, che si fa traccia esistenziale e affermazione di sé, ma anche elemento fantastico e metafora del mondo.

Ho letto che l'esposizione è integrata da un ricco programma in-formativo.

Cerchiamo sempre di accompagnare le nostre mostre con una

serie di eventi che possano approfondire i diversi aspetti di esse. Per la mostra "Scrivere Disegnando" abbiamo previsto conferenze, *workshop* e una articolata attività di mediazione.
Apprezzo particolarmente l'operazione perché, inconsapevolmente, rientra nella tesi della mia nuova indagine.
Bene, ne sono felice. Me ne dovresti parlare di più.
Lo farò nel testo che introduce questa prima puntata. L'esposizione sarebbe stata condivisa dal geniale e ironico Bruno Munari, il quale più di una volta mi aveva dato prova della sua straordinaria immediatezza e leggerezza creativa.
Munari è uno degli artisti in mostra. Anche lui ha inventato una lingua illeggibile di popolo sconosciuto.
Andiamo avanti.
1. Parli della biografia degli artisti? Quando si tratta di artisti *outsider* la biografia diventa centrale nella spiegazione dell'opera. Per tutti gli altri invece, cioè per quelli con galleria e carriera, si evita sempre il dato biografico, forse per una forma di pudore. Tuttavia, anche per questi ultimi, alcuni dati biografici possono contribuire alla comprensione del loro lavoro.

Maria Lai "Untitled" (minuscule stitched book) 1979, fabric and stitching, 7 x 6 cm (courtesy Collezione Giuseppe Garrera, Roma; ph Giorgio Benni)



2. La conoscenza di un determinato contesto culturale necessariamente produce le condizioni per la costruzione di un linguaggio originale. Gli artisti non sono fiori di campo, non spuntano dal nulla, ignari di ciò che li circonda. Detto questo, mi sembra eccessivo pensare che le fiere possano incentivare la creatività. Per quanto mi riguarda, ultimamente, le fiere incentivano una certa depressione.
3. Certo, come la pittura a olio ha incentivato la pittura del XVI secolo.
4. Penso di sì.
5. Sì, penso proprio di sì.
6. In questo momento ho in mostra un'opera di Jenna, *Nimiia Cétii*, nella quale un algoritmo svolge una funziona primaria. Quindi sì, direi proprio di sì.
9. Credo che ormai non siano più veramente individuabili identità nazionali.
10. Non vedo come potrebbe.
11. Quando mettono la gente in prigione, i "leader e le tendenze polarizzanti" possono ovviamente frenare la libertà espressiva. Per fortuna, anche i peggiori regimi prima o poi passano.
12. Penso di no.
13. Le vie del signore sono infinite. Vedo vincoli dettati solo dalla mancanza di intelligenza.
7 febbraio 2020

Fabio Cavallucci, *critico d'arte e curatore*

Luciano Marucci: In sintesi, il tuo recente progetto *Laboratorio del futuro*, inaugurato alla seconda Biennale Arcipelago Mediterraneo, come è nato e cosa si propone?
Fabio Cavallucci: L'idea nacque un paio di anni fa nell'ambito di un incontro presso la casa editrice Laterza dove si presentava il libro postumo di Zygmunt Bauman *L'ultima lezione*, frutto della sua ultima conferenza pubblica, fatta per l'appunto al Centro Pecci sotto la mia direzione. Fu lì, durante la discussione, che in un momento culminante del dibattito, Giuseppe Laterza esclamò: "Come sarebbe bello se questi pensieri così profondi potessero filtrare nella politica, diventare azione". A quel punto io, che di solito sono persona pragmatica, rilanciai: "Se così è, basta farlo. Basta creare un movimento culturale con l'intento di influenzare la politica sui grandi temi". In quel momento non si andò molto più in là, ma il *Laboratorio del futuro*, concettualmente, era già nato. Poi è occorso più di un anno e mezzo per metterlo in piedi: è stato necessario raccogliere un gruppo di persone, provare, senza riuscirci, a realizzare il primo evento a Milano, partire invece con un evento a Palermo, dove l'amico Andrea Cusumano, ex assessore alla cultura della città, cura una Biennale, nel contesto della quale il 23 novembre 2019 il progetto è finalmente venuto alla luce.
Quali temi sono stati affrontati fino ad ora?
Per il momento abbiamo iniziato ad affrontare i temi della democrazia – la sua reale validità oggi – , delle nuove tecnologie – che stanno producendo una delle più grandi rivoluzioni della storia dell'umanità – , della demografia. Quest'ultima, ad esempio, rappresenta un ottimo modo per allargare il punto di vista usuale per cui la questione delle migrazioni è un fatto locale, che riguarda al massimo la Libia, Malta e l'Italia; un fatto da accettare o da cui difendersi, senza uno sguardo globale. Ma presto avvieremo discussioni anche su altri temi fondamentali, come la crisi ambientale, il tema del lavoro, le questioni di genere.
La prossima discussione dove avrà luogo?



Un momento delle discussioni pubbliche tenute a Documenta 6 di Kassel (1977) da Joseph Beuys per 100 giorni, all'interno della FIU (Free International University, fondata dall'artista tedesco nel suo studio di Düsseldorf nel 1973, per l'organizzazione del lavoro creativo, di ricerca interdisciplinare e comunicazione), coinvolgendo esperti di vari ambiti, su problematiche culturali, ambientali, economiche, sociali e politiche (ph L. Marucci)

Stiamo lavorando per organizzare incontri a Torino, Bologna, Roma. Avremo ancora tra pochi giorni Maurizio Alfonso Iacono a Livorno in una conferenza organizzata da Giovanna Bernardini e poi Giacomo Marramao a Prato, in un evento curato da Virginia Zanetti. Inoltre io stesso presenterò il *Laboratorio del futuro* a New York, il 17 marzo, nell'ambito di un ciclo di incontri culturali organizzati da Jennifer Wen Ma. Ovviamente, in questo caso, sarà una sorta di introduzione all'intero progetto, non uno degli appuntamenti di approfondimento tematico. Magari nascerà una cellula newyorkese.

Sono argomenti dichiaratamente contemporanei dalle finalità altamente etiche!?

L'idea del *Laboratorio* è di mettere gli uomini di cultura di fronte al pubblico facendoli parlare di alcuni dei massimi temi della nostra contemporaneità. Che piaccia o meno, non è più il tempo di lasciare gli intellettuali a discutere separatamente, in una torre d'avorio, prendere decisioni indipendenti dal resto della società. Occorre accettare dal sistema dei social network l'idea della democrazia totale, anche nell'ambito della cultura. Non c'è più spazio per solitari innovatori o piccoli gruppi di rivoluzionari. Oggi ogni cosa è interconnessa e anche l'ambito culturale deve sottoporsi a una larga approvazione. Per cui il progetto si propone di lasciare grande spazio alla discussione, la quale, oltre che nelle conferenze e nei dibattiti, si sviluppa sul sito laboratoriodelfuturo.it, realizzato da Giovanni Sighele. L'aspirazione finale – utopistica certamente – è di riformulare i codici e i valori della nostra civiltà. Quindi la dimensione etica è fondamentale. Ogni epoca ha modellato degli indici etici diversi. La nostra pure lo sta facendo, ma in questo momento siamo di fronte a una frammentazione, il che produce incertezza e spaesamento. Vorremmo che attraverso questo metodo si potesse costruire una consapevolezza maggiore della direzione che stiamo prendendo e dei risultati che vogliamo raggiungere.

Allora il linguaggio tende a divenire messaggio diretto, 'azione'.

Senza dover scomodare John Langshaw Austin di *How to Do Things with Word*s, ho dovuto riconoscere che la parola produce azione molto di più di quanto possiamo immaginare a prima vista. Anche se nel profondo non potevo accettarlo, ho sempre avuto il dubbio che Marx avesse ragione, che la struttura sociale fosse definita dall'economia e dalle tecnologie e la cultura, purtroppo, fosse solo una sovrastruttura che da quelle dipende. Ma qualche anno fa mi sono felicemente dovuto ricredere. È stato proprio grazie al primo Forum dell'arte contemporanea che si svolse a Prato nel 2015. Una delle principali proposte emerse dal Forum fu l'idea della costituzione di un Art Council italiano, un sistema di sostegno dell'arte italiana all'estero. Anche se il Ministero non ha mai ammesso che provenisse da noi, dopo poco più di un anno quella proposta è diventata un fatto e l'Italian Council è nato. Il Forum era stato proprio un accumulatore di energia verbale che, magari per vie indirette, ha mosso delle azioni pratiche. Di qui la mia fiducia nel potere della parola è cresciuta enormemente.

Praticamente viene dato uno sbocco concreto agli studi teorici, sensibilizzando anche i cittadini; più che 'invocare', si cerca di 'costruire' facendo vedere le verità esistenziali

anche in prospettiva.
Nell'ambito del *Laboratorio del futuro* intendiamo ricostruire una visione prospettica proprio oggi che ci sentiamo tutti un po' perduti, senza riferimenti e senza direzioni. Ciò ha bisogno di un largo coinvolgimento e di un progressivo consenso verso valori comuni. Ma non le chiamerei "verità esistenziali". Dobbiamo sempre riconoscere che siamo umani, fallaci, e il *memento mori* del *Trionfo della Morte* dell'Abatellis, il luogo dove il progetto ha visto la luce, sta lì a ricordarcelo.

Quali canali saranno utilizzati per promuovere partecipazione responsabile, riflessione e condivisione del mondo reale globalizzato?
Per ora ci basiamo su mezzi tutto sommato tradizionali: gli incontri di cui si diceva e il sito web laboratoriodelfuturo.it, che dovrebbe diventare il luogo di interazione, di scambio e di definizione delle idee. Ma la speranza è che questo progetto si possa espandere, che altri possano raccoglierlo e rilanciarlo, che da una piccola slavina possa diventare una valanga. E allora anche i mezzi potranno ampliarsi. Il suo carattere non sta nei mezzi, ma nel metodo dialogico che supporta.

Nella realizzazione del programma quale ruolo assumeranno i creativi del campo artistico?
Avranno un ruolo importante, ma non superiore a quello dei rappresentanti di altri ambiti. Anzi, per una sorta di senso di colpa, visto che molti dei fondatori provengono dall'arte (ci sono artisti come Gian Marco Montesano o Stefano W. Pasquini o curatori e organizzatori come Tiziana Casapietra o Andrea Cavallari), in questa prima fase stiamo coinvolgendo il mondo dell'arte contemporanea meno di altri.

Dal loro dialogo con i portatori dei diversi saperi potranno ricevere nuovi stimoli inventivi socialmente utili?
Il progetto non nasce per questo fine. Il suo obiettivo è prettamente sociale, potremmo dire persino politico. Ma non sono da escludere conseguenze aggiuntive. Se qualche artista troverà in queste discussioni delle spinte per procedere con la sua ricerca in una direzione di indagine socio-politica, la considero una conseguenza eccellente. Personalmente sono per un'arte che non guarda al mondo da lontano, da un metafisico iperuranio, ma amo l'arte che si immerge nei magma terreno e cerca di districarvisi. Magari illuminandoci sui possibili futuri.

Quindi, la creatività di vario genere è concepita come strumento essenziale per generare il progresso delle comunità umane?
Sicuramente la creatività è parte fondamentale dello sviluppo della cultura. Il vantaggio dell'arte, in questo senso, è che muovendosi per intuizioni, non ha il dovere di spiegare nulla. Può compiere voli pindarici, anticipare ciò che la scienza o la politica impiegano anni a comprendere. Lo svantaggio è che non muovendosi in modalità logiche e linguisticamente codificate, rischia di essere non comprensibile ai più. Talvolta, nei momenti di grande cambiamento epocale come questo, il suo senso rischia di sfuggire anche agli addetti ai lavori.

In definitiva viene applicato in senso sociale il concetto di interazione disciplinare di cui avevamo discusso su questa rivista…
Il *Laboratorio del futuro* usa solo lo strumento verbale, ma certo promuove l'incontro tra diversi ambiti culturali, dalla scienza alla filosofia, dall'arte alla letteratura. Lo fa, pertanto, in modo teorico. Fare incontrare "fisicamente" tutti questi ambiti sarebbe compito di un'altra struttura, un'altra organizzazione, un'istituzione artistica di nuovo tipo, alla quale sto pure pensando, ma magari lasciamo l'argomento per una prossima intervista.

In cosa si differenziano le vostre discussioni da quelle dei "100 giorni" tenute da Beuys a Documenta 6 nel 1977, affrontando problematiche realistiche, e dalla sua "Azione terza via" dell'anno dopo al fine di promuovere un'alternativa al vigente sistema sociale non soltanto dell'Occidente?
Joseph Beuys era parte di un'epoca in cui l'artista aveva



Una veduta del laboratorio di arte partecipata di Olafur Eliason "Green light" 2017, Padiglione Centrale, 57. Esposizione Internazionale d'Arte - La Biennale di Venezia (courtesy la Biennale di Venezia; ph L. Marucci)



Installazione "Untitles" (2007) dell'artista thailandese Rirkrit Tiravanjia (impegnato civilmente) nel centro storico di Basilea (affacciata sul fiume Reno), nell'ambito della sezione Art Parcours di Art Basel 2017

ancora un largo potere. Poteva lui stesso mettersi a disposizione del pubblico in un ufficio allestito in mostra per discutere la questione della democrazia diretta e ciò produceva già un cambiamento, o almeno ne sviluppava l'aspirazione nella mente delle persone. Oggi mi pare che gli artisti – o su un altro versante gli intellettuali in generale – siano figure molto più "deboli". Come può un'artista tra i più famosi del mondo come Jeff Koons ottenere solo 350mila *followers* su Instagram e una *influecer* come Chiara Ferragni 18 milioni? E stiamo parlando di un mezzo – Instagram, appunto – basato sulle immagini, cioè la materia prima dell'arte. Ecco perché c'è bisogno di una struttura che organizzi e dia maggiore visibilità ai messaggi degli artisti (e degli intellettuali di ogni tipo).

Anche Pistoletto per il *Terzo Paradiso* 'agisce' in una direzione analoga.

Il *Laboratorio del futuro*, in fondo, è uno dei tanti tentativi che oggi stanno avvenendo in questa direzione. Il *Terzo Paradiso* di Pistoletto, ancora una volta, è un'azione individuale. Come tale si allarga, ma resta sempre legata al suo ideatore, mantiene una matrice artistica originaria che è la sua forza, ma anche il suo freno. Il *Laboratorio*, non avendo pretese artistiche, si può ampliare all'infinito, potrà magari anche sganciarsi da me e dal gruppo che ha contribuito a fondarlo. È dato semplicemente dal riconoscimento di una necessità e dall'elaborazione di un metodo per rispondervi. Tutti possono prendervi parte e portarlo più lontano. Il *Terzo Paradiso*, senza Pistoletto, perde senso.

L'operazione che hai ideato scaturisce anche da tuo bisogno personale di relazionare l'arte ad altre attività per affrontare urgenti problemi vitali?

Scaturisce dal bisogno di capire dove il nostro mondo sta andando e dal riconoscimento dell'insufficienza dell'arte, oggi, per comprenderlo. Come dire: siamo in un momento talmente difficile che l'arte da sola non ce la può fare. Ecco allora che occorre fare massa comune, trovare punti di contatto, accordi con altri ambiti culturali per cercare di sbrogliare la matassa insieme.

Alcuni passi indietro per entrare nel vivo della mia nuova indagine.

1. Non credo che sia un problema mettere in evidenza le influenze da cui si origina un lavoro, che poi sono le esperienze di un artista o un creativo di altro genere che attraversano la loro vita. Anzi, oggi mi pare che sempre di più l'esperienza personale tenda a essere inglobata nel lavoro. Se Raffaello, cinquecento anni fa, dipingeva la *Trasfigurazione sul monte Tabor*, non necessariamente utilizzava la sua esperienza di vita, ma piuttosto le sue conoscenze religiose e tecniche. Oggi l'esperienza dell'artista tende ad essere sempre più parte dell'opera, da Sophie Calle che racconta le sue storie d'amore, a Rirkrit Tiravanija che cucina il tipico Tom Yum Goong thailandese con il quale immagino sarà cresciuto, a Danh Vo che fa ricopiare dal suo genitore la lettera al padre di Théophane Vénard, missionario condannato a morte in Vietnam, lavoro che non capiremmo se non sapessimo che egli è figlio di un vietnamita cattolico, che vive in Vietnam, distante da lui che invece è in Danimarca. Insomma, arte e vita sono sempre più unite oggi, al punto che molti lavori potrebbero anche non avere una definizione oggettuale, ma consistere nella pura evanescenza di un'esperienza peritura.

2. Credo che oggi – ma ormai da molto tempo – l'arte e la creatività abbiano imparato a nutrirsi di tutto. Quando Duchamp ha esposto l'orinatoio non ha certo utilizzato una competenza acquisita nel corso della storia dell'arte, ma ha guardato all'espandersi del mondo della produzione industriale e ha

mostrato come non ci fosse veramente più bisogno del "fatto a mano". E questo vale per moltissimi dei prodotti artistici degli ultimi decenni. Ma a volte è anche vero l'opposto. Ad esempio, non credo che la banana di Cattelan (*Comedian* è il titolo del lavoro) avrebbe avuto lo stesso successo se, tra le tante altre cose, non fosse anche una citazione di Andy Warhol e non fosse stata presentata in una fiera, pronta per la vendita.

3. L'arte ha sempre utilizzato i media correnti, rinnovando il suo stesso linguaggio. Così se il cinema e il video hanno consentito la nascita della videoarte e della performance (da quel momento l'azione non era più inesorabilmente perduta ma poteva essere registrabile), Internet ha aperto la strada ad operazioni immateriali, che anche se in un primo momento sono sembrate avere scarsa presa, oggi si rafforzano sempre più, e artisti come Eva e Franco Mattes o Jodi.org vengono riconosciuti come riferimenti. Jodi.org è persino presente nell'ultimo allestimento della collezione nella nuova espansione del MoMA. Ora stanno arrivando nuove tecnologie, la realtà aumentata (AR) e la realtà virtuale (VR) con le quali gli artisti possono confrontarsi. E ci sono vere e proprie organizzazioni che lavorano per sviluppare questi canali di produzione artistica, invitando grandi artisti e giovani promesse a cimentarsi, come Acute Art e Vive Arts di HTC. Ormai quasi tutti i grandi stanno provando questi nuovi sistemi, da Marina Abramović a Paul McCarthy, da Olafur Eliasson a Dominique Gonzalez-Foerster. E molti giovani li adottano come media privilegiati. Ovviamente ogni nuovo medium consente di produrre diversi tipi di creazioni. Il cinema e il video hanno consentito di introdurre nell'arte il movimento, di cui i Futuristi tentavano di dare un'impressione in modo artigianale. Il sistema rendeva ormai necessario l'arrivo delle immagini cinematiche nell'ambito artistico. Ora stiamo andando verso un mondo in cui tutto è connesso, e pertanto anche l'arte va in questa direzione. Non è che la multimedialità aiuti l'invenzione artistica, ma oggi è resa necessaria dagli sviluppi complessivi del sistema.

4. Il momento della creazione resta per noi sempre molto misterioso. Magari presto sarà spiegato e riprodotto attraverso degli algoritmi, ma per ora la sua enigmaticità lo fa sembrare un atto quasi ultraterreno. Ho avuto occasione di assistere agli albori di momenti creativi di molti artisti, e devo dire che è questa una delle cose più affascinanti per chi lavora nell'arte. Ricordo Mario Merz, ad esempio, che passava sempre davanti a un muro medioevale a San Casciano Val di Pesa, parlava con l'architetto che lo aveva restaurato, rimuginava. Poi visitava il negozio di un tassidermista. E ancora rimuginava… Finché, meno di una settimana prima della data prefissata della mostra, una mattina: "Ecco: l'architetto ha messo le luci a illuminare il muro perché per la città il muro è importante. Allora io non posso andare sul muro. Ci vado sopra!". E in men che non si dica mandava a prendere un cervo imbalsamato che aveva visto nel laboratorio e lo faceva svettare fiero sull'alto del muro seguito dalla sua tipica serie di Fibonacci. In un instante, tutto ciò che Mario aveva visto, sentito, pensato cortorcuitava e produceva il lavoro. Questo specifico col cervo è ancora lì, ora fuso in alluminio, sulle antiche mura di San Casciano. Cattelan, invece, segue un metodo diverso. Di solito fruga nelle banche di immagini, ormai quasi sempre su Internet, ne vede migliaia, le sceglie, le confronta, le seleziona, e alla fine individua quella che per qualche oscura ragione, a noi ignota, riesce a colpire il nostro inconscio al punto da restare impressa nella mente e a fare il giro del mondo. Non siamo in grado di trovare regole in ciò, sennò le accademie sarebbero capaci di produrre migliaia di artisti, anziché poche unità per decennio.

5. Certamente, esse da una parte possono servire all'arte per rispondere meglio a esigenze che il nostro mondo già manifesta,



Nella foto l'affresco "Il trionfo della Morte" del Palazzo nobiliare Ababelis di Palermo, città in cui il 23 novembre 2019 ha avuto inizio l'attuazione del progetto "Laboratorio del futuro", ideato da Fabio Cavallucci, nell'ambito della Biennale curata da Andrea Cusimano. Davanti all'opera allegorica le persone che hanno partecipato più attivamente al primo incontro pubblico (da sinistra): Lorenzo Bruni, Cecilia Laschi, Andrea Cusumano, Sergio Vassallo, Tiziana Casapietra, Giovanna Bernardini, Evelina De Castro, Giovanni Sighele, Damian Tambini, Fabio Cavallucci, Helen Mountfield, Andrea Cavallari, Marco Rizzo, Andrea Peira, Bernardo Agrò, Fabio Mattaliano (courtesy Fabio Cavallucci)

ma finiscono per aprire anche nuove direzioni di ricerca.
6. Questa è la vera grande domanda del futuro. Se per algoritmi intendiamo quelli molto complessi dell'intelligenza artificiale (AI), ciò preannuncia davvero alcune delle questioni fondamentali. Da una parte è sicuro che l'AI rimpiazzerà l'uomo in molte delle sue attività, non solo quelle fisiche, come guidare un'auto o assemblare un aspirapolvere. Ma anche la maggior parte delle attività di carattere teorico saranno alla portata dell'intelligenza artificiale, come fare una diagnosi medica o insegnare a degli studenti. A parte che si apre qui tutta la questione di cosa farà l'uomo – non tra alcuni secoli, ma tra pochissimi anni – quando tutte queste possibilità saranno realtà ed egli finirà per essere espropriato della maggior parte dei propri mestieri, ma la domanda che resta è: potrà l'AI produrre arte? Credo che nessuno possa rispondere oggi a questa domanda, che si estende nell'ambito dell'essenza della coscienza, la quale del resto non sappiamo se l'intelligenza artificiale possederà (come l'Hal 9000 di *2001: Odissea nello spazio*) o meno. Per il momento i possibili casi estremi della questione restano irrisolti. Alcuni aspetti dell'intelligenza artificiale vengono però usati dagli artisti in modo circoscritto, come le immagini floreali delle opere recenti di Hito Steyerl, quelle del lavoro esposto alla Serpentine Gallery o alla Biennale di Venezia, dove coloratissime forme mutanti sono prodotte da un sistema randomico di AI. Un dialogo tra uomo e AI è oggi comunque interessante, in una fase fondamentalmente di passaggio quale stiamo attraversando.
9. Oggi l'arte italiana è in una situazione molto debole rispetto al resto del mondo. Certo, fa parte del suo carattere un certo equilibrio, una certa compostezza, che si riconosce bene qualora la si ponga a confronto con quella di nazioni che questa compostezza tradizionalmente non hanno, come la Polonia. Ma non mi pare che essa sia particolarmente riconoscibile per un qualche carattere speciale, per temi o stili. Qualche anno fa c'è stato un tenue tentativo di individuare alcuni caratteri dell'arte italiana nella sua origine campestre e popolare. Ricordo la bella sezione curata da Matteo Lucchetti alla Quadriennale di Roma, intitolata *De rerum rurale*, dove erano esposti artisti come Rossella Biscotti, Beatrice Catanzaro, Luigi Coppola, Moira Ricci, che affrontano tematiche sociali, senza timore di sembrare locali, anzi, facendo scaturire dal localismo un lavoro davvero internazionale. Però mi pare che non si sia mosso molto in questa direzione negli anni recenti.
10. Ogni volta che una certa cultura o un certo linguaggio ha conquistato una parte del globo, lo ha fatto a discapito di altre culture ma a vantaggio della possibilità di allargamento del dialogo. Quando la cultura romana, ad esempio, ha conquistato l'intero bacino del Mediterraneo, ha distrutto molte culture locali. Ma allo stesso tempo ha dato la possibilità di nascere a un Seneca (che veniva dalla Spagna) o a un Sant'Agostino (che veniva da Tagaste, nell'attuale Algeria). Sia chiaro – lo dico per i social – non sto promuovendo la guerra di conquista come mezzo per favorire il dialogo culturale. Faccio solo un'analisi dei fatti. Non esiste una regola o una soluzione ottimale. L'internazionalismo linguistico è fondamentale per creare una comunità umana estesa. L'espressione individuale o il carattere locale sono spesso interessanti perché offrono variazioni, differenze, contro il rischio dell'appiattimento. La cosa migliore sarebbe che ci fossero entrambi gli aspetti, ma la storia dimostra che di solito da una conquista su una cultura soccombente esce un *tertium*, diverso dai primi due.
13. Anche qui direi che non ci sono regole fisse. Ci sono artisti che perseguono la propria ricerca in modo indefesso e che da una richiesta specifica sono solo turbati o rispondono con il loro solito prodotto, come, ad esempio, potremmo aspettarci da un Takashi Murakami o da una Yayoi Kusama; altri che declinano la loro tipologia espressiva a seconda della situazione locale, come Lawrence Weiner; e infine anche coloro che non riescono quasi a produrre se non sono messi di fronte a un problema, a una situazione particolare, come Christo, il cui lavoro non può che essere *site specific*.
14. Oggi il grande raccoglitore di immagini e contenuti che è Internet spinge inevitabilmente alla compresenza di storia e presente, alla mescolanza. Questo si riversa nelle esposizioni, nelle quali è ormai normale abbattere le barriere temporali, quando non sono gli stessi artisti a farlo all'interno del loro lavoro, come Jeff Koons nelle sue serie recenti di opere con la palla blu. Se ciò in linea di principio va bene, trovo che rappresenti un grande rischio per l'Italia. L'Italia è un paese ricco di storia, dove l'arte è diffusa ovunque, dalla più remota cappella di campagna alla piazza di ogni città. Il rischio è che la commistione, il confronto tra presente e passato riduca la spinta verso il futuro, verso l'innovazione che da noi è già così limitata. In questo, provocatoriamente, potremmo dire che avevano ragione i Futuristi: i nostri musei andrebbero distrutti!
10 febbraio 2020

Angela Vettere, *storica dell'arte, curatrice e docente universitaria*

Luciano Marucci: Un docente di Storia dell'arte contemporanea, attraverso le riflessioni critiche sulle dinamiche della moderna produzione artistica, può incoraggiare i giovani talenti a intraprendere l'attività creativa?
Angela Vettese: Sì.
È normale che vengano esposti i punti di vista personali, estetici ed etici, dal momento che le interpretazioni critiche nel tempo possono essere soggette a revisione?
Sì.
Gli artisti, per operare con linguaggi e concetti originali, hanno bisogno di insegnamenti e di conoscere altre esperienze?
Sì.
Un eccessivo studio della storia condiziona negativamente la ricerca di percorsi innovativi?
No.
Riguardo al tuo libro "Si fa con tutto. Il linguaggio dell'arte contemporanea" del 2012 ti domando se "avere coscienza dei propri mezzi" significa che anche i materiali prescelti da chi pratica attività inventive possono stimolare l'immaginario. Mi riferisco, in particolare, all'Informale materico e all'Arte Povera.
Ritengo che un artista parta da un immaginario, quello che con un anglismo sempre più diffuso si ama definire "narrativa" e che io chiamerei piuttosto narrazione. Penso che ogni opera contenga una narrazione, per quanto compressa in una sola immagine o performance o installazione o scultura, e che tale narrazione descriva una visione, un immaginario appunto. Tale immaginario viene prima dell'opera. Nel migliore dei casi riguarda tematiche rilevanti del proprio tempo, che eventualmente possono anche toccare tematiche rilevanti in termini universali. La relazione, l'alterità, il rapporto con la natura, lo sguardo introspettivo e via dicendo. Nel libro "Si fa con tutto" il

tema era proprio quello, anche se non esplicitato in questi termini: l'opera nasce dallo sviluppo di un'ipotesi di mondo, da una domanda su cosa viviamo, da un tentativo di risposta a ciò che ci tocca e ciò che ci circonda. La tematica stessa chiama a sé i mezzi di espressione: in certi casi l'artista avverte come necessario un film, in altri un oggetto, in altri ancora un'installazione complessa, in certi momenti è stato importante affrontare il linguaggio tradizionale contrapponendogli un linguaggio innovativo proprio perché tale contrapposizione era una parte importante della risposta alla questione. Facciamo un esempio. Mario Merz, pittore, decide di diventare creatore di opere tridimensionali con mezzi tratti dalla vita comune. Le premesse c'erano (il collage dadaista, l'espansione dell'opera nello spazio da parte di Lucio Fontana e di artisti attivi soprattutto a Milano entro il 1959/60 come Gianni Colombo o anche tutti coloro che avevano da sempre collaborato con architetti). Contrapporsi alla pittura, per un pittore, significava abbracciare la nudità delle cose, la povertà essenziale di un discorso che voleva andare al nocciolo, che voleva narrare senza l'ausilio di mezzi tradizionali e perizie ormai consumate, per proporre un sistema di pensiero privo delle sicurezze del passato, audace, scarnificato fino all'osso. Come voleva essere la società proposta da Merz e dai suoi compagni di allora. L'idea di "guerriglia" proposta da Germano Celant per spiegare i presupposti anche tecnici dell'arte povera parlava anche di questo, tra le righe: a partire da una proposta linguistica già fatta da Kurt Schwitters o da Marcel Duchamp, si poteva proporre un'arte senza più la rete di protezione della "buona tecnica". Questo la rendeva più adatta a veicolare una proposta antiborghese, andando in direzione anti-pop e contraria alla società del consumo che il pop aveva celebrato. Quindi l'igloo di Merz del 1966 non nasce a partire dai mezzi, ma a partire da un immaginario: una casa, una superficie abitabile che parli di essenzialità, della massima superficie abitabile con il minimo di dispersione di calore e con il minimo di superficie coprente fino a eliminare il soffitto; gli oggetti di consumo ne devono essere esclusi, non inclusi come in un quadro di Richard Hamilton o di David Hockney. Si vuole parlare solo dell'indispensabile, in relazione con la natura. E allora ecco apparire un igloo con un ramo che fuoriesce e nessun elemento che rimandi alla nuova industria del superfluo. L'artista sceglie i mezzi adatti al suo immaginario o alla sua narrazione. Ovvio che il tema di Hito Steyerl è un altro, il condizionamento di Internet, e lo tratta con ambienti e video digitali; in modo diverso e più politico di quanto faccia Ryan Trecartin, che sta affrontando temi simili ma con un approccio volutamente più grottesco. Se William Kentridge sceglie di lavorare con le marionette, con i disegni animati, con la tradizione del cinema come macchina delle meraviglie tratta più da Méliès che dai fratelli Lumière, lo fa perché ogni sua operazione domanda l'uso di un mezzo specifico e non negoziabile. Credo che la capacità di un artista di sapere quali mezzi traducono meglio il suo immaginario sia un modo per affermare il proprio talento. Un artista di talento non dipinge perché va di moda la pittura o perché si vendono meglio i quadri, ma perché il suo immaginario può essere trasmesso solo attraverso una superficie bidimensionale, dipinta, che include tutta la tradizione pittorica e fotografica, e che con essa si confronta accogliendone certe parti e volutamente contraddicendone altre. Non ritengo che tutto questo sia presente all'artista in modo da poterlo verbalizzare, cioè non penso che un artista possa o debba scrivere dei trattati su ciò che fa. Ma gli artisti del passato, come Leonardo o Michelangelo, all'occorrenza sapevano esprimere in modo chiaro e teorico il perché del loro approccio a certi mezzi espressivi. Quindi, niente di nuovo sotto il sole, e tantomeno atteggiamenti di provocatori o intellettualistici.

1. No.
2. Sì.
3. Talvolta.
4. No.
5. Talvolta.
6. Non direi.
10. No.
11. No.
13. No.
14. Dipende dai criteri di accostamento.

26 gennaio 2020

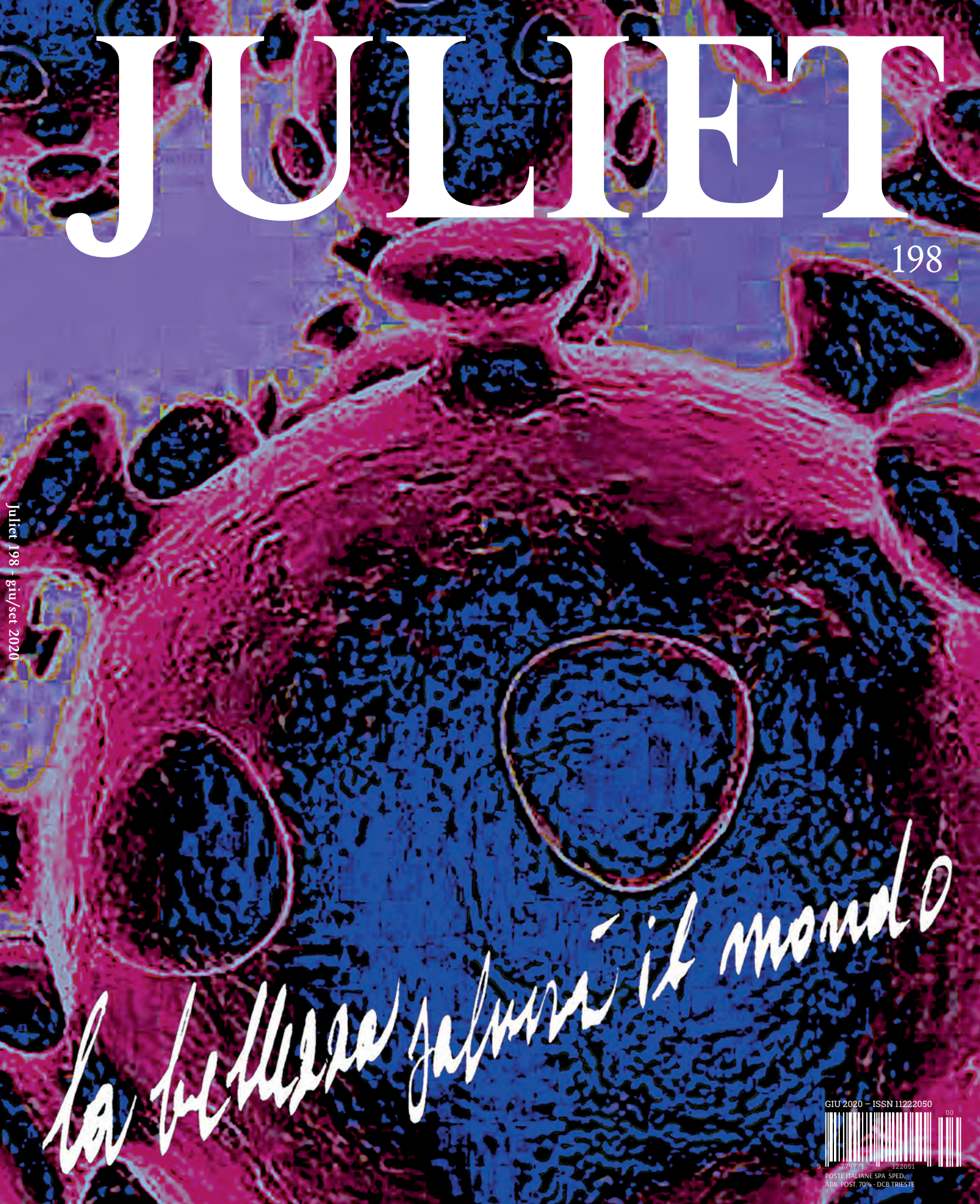
Copertina del libro di Angela Vettese, Editori Laterza / Economica, 2012



1a puntata, continua

JULIET

198



Juliet 198 - giu/set 2020

GIU 2020 – ISSN 11222050

POSTE ITALIANE SPA SPED.
ABB. POST. 70% - DCB TRIESTE

Sommario

Anno XL, n. 198, giugno - settembre 2020

Il numero 198 di JULIET era programmato per il mese di GIUGNO e a causa dell'epidemia di Covid-19 esce nel mese di settembre. Si conta di tornare alla normalità con la pubblicazione del n. di ottobre

36 | Produzione creativa e identità - Riflessioni sulla genesi e l'evoluzione (II)
Luciano Marucci

46 | L'interazione disciplinare - Dall'arte visuale alla società globale (VI)
Luciano Marucci

52 | Espace Louis Vuitton - "Tokyo Omotesando"
Angelo Andriuolo

54 | In conversation with - Rosa Barba
Sara Cirillo

56 | Masculinities - Liberation through Photography
Emanuele Magri

58 | Viaggio ad Harare - Quando l'arte è resilienza
Paola Forgione

60 | Piero Gilardi - Galerie Michel Rein, Paris/Brussels
Marta Dellagiacoma

62 | Tobia Ravà - Potenza del cocktail
Myriam Zerbi

64 | Armanda Verdirame - La scultura collezionata
Liviano Papa

66 | Luca Beatrice - "Vado al massimo"
Emanuela Zanon

68 | L'intervallo e lo shock - all'epoca delle pandemie
Boris Brollo

69 | Katharina Grosse - a Berlino
Annibel Cunoldi Attems

70 | Weird Sensation Feels Good - ArkDes, Stoccolma
Chiara Baldini

71 | Paola Volpato - Estetica e conoscenza
Marco Mantovan

72 | Ovidio Maria Jacorossi - e il Musja di Roma
Emanuele Magri

73 | Axel Becker - rationality and evocation
Vedran Silipetar

74 | Tête-à-tête - con Schiavo Zoppelli Gallery
Emilie Gualtieri

75 | Strategie di aggregazione - per il mercato dell'arte
Dionisio Gavagnin

76 | Nicola Samorì - e il modello dell'antico
Sara Fosco

78 | Fini & Confini - nell'arte fotografica
Roberto Grisancich

80 | Markus Schinwald - "Misfits"
Vanni Zingone

81 | Venezia e il Patriarcato - a Monfalcone
Paolo Posarelli

82 | MIITTAC - Sconfinamenti creativi
Samantha Benedetti

84 | Raphael Hefti - Processo e risultato
Joseph Ernó

PICS

77 | Natascha Sadr Haghighian - installazioni per Lipsia
79 | Jiri Prihoda - "Diogenes' Barrel"
83 | Marguerite Humeau – Installazione
85 | Bill Woodrow - "Celloswarm"

RITRATTI

86 | Fil rouge - Alessandro Barbaglia
Fabio Rinaldi

93 | Enzo Cucchi - Fotoritratto
Luca Carrà

RUBRICHE

87 | Sign.media - La «grande trasformazione»
Gabriele Perretta

88 | Appuntamento post Covid-19 - Peter Cole
Micaela Curto

89 | P. P. dedica il suo spazio a - Ariane Bieou
Angelo Bianco

90 | (H) o - della metacritica
Angelo Bianco

91 | Swoon - Impacts of Covid-19
Leda Cempellin

92 | Arte... e filosofia - Giovanni Grandi
Serenella Dorigo

AGENDA

94 | Spray - Eventi d'arte contemporanea
AAVV

COPERTINA

Alfredo Pirri e Luciano Marucci "la bellezza salverà..." 2020, elaborazione digitale, 26,5 x 21 cm.
A pagina 45 è riportato il commento degli autori riguardante l'immagine

Se privo del triangolo
SAGGIO GRATUITO es. IVA
(D.P.R. 26/10/1972)
N.633 art.2, lett. d

Produzione creativa e identità

Riflessioni sulla genesi e l'evoluzione (II)

a cura di ***Luciano Marucci***

L'improvviso attacco del Coronavirus e l'invasione dell'epidemia, che ha provocato disastri e cambiamenti epocali in ogni ambito, ha portato anche alla necessaria riconsiderazione dei valori umani più profondi e della 'creatività' – dote quasi esclusiva degli artisti per finalità estetiche più o meno consolatorie – ora esaltata dagli operatori dei centri di ricerca internazionali, collegati per scoprire più rapidamente terapie e vaccini capaci di vincere la lotta contro l'insidioso e micidiale virus. A sua volta, l'energia creativa, nel bene o nel male, ha influenzato l'identità individuale facendole assumere un carattere plurale in funzione della domanda collettiva. Nel frattempo c'è stata pure un'accelerazione del processo degenerativo che ha alterato ulteriormente il rapporto Uomo-Natura. Si dice che le catastrofi offrono l'opportunità di costruire un nuovo mondo ed è vero, ma dopo quanti anni e a che prezzo? Si pensi alla situazione attuale: ai 'numeri' dei morti e al costante rischio per la salute, al dilagare della povertà, alla perdita della libertà di movimento e all'impossibilità di relazionarsi, di frequentare i luoghi della cultura e della ricreazione... Senza calcolare che, a lungo andare, la miseria e le paure, vere o false che siano, potrebbero aggravare l'instabilità sociale. Ovviamente, per tranquillizzare non bastano le manipolazioni ottimistiche degli esperti, le *fake news* dei media o le visioni alternative enfatizzate sul Web. Dobbiamo scontare le pene, in silenzio, a tempo indeterminato; siamo 'costretti' a difenderci con l'isolamento domestico vivendo nella virtualità o a partecipare alle 'mascherate' nei quartieri desolati, in attesa della "fase" liberatoria che ci permetterà di riabitare, magari in parte, la realtà fisica. Crediamo (?) di poter fronteggiare la crisi sanitaria ed economica con la distribuzione di miliardi di euro, fingendo di non sapere che il debito pubblico è al 155%. Né si può porre rimedio con le preghiere universali e gli accorati richiami di Papa Francesco a compiere azioni più responsabili...

Oltre a certe inevitabili osservazioni, faccio notare che questa indagine su "Produzione creativa e identità", con le "Riflessioni sulla genesi e l'evoluzione", inconsapevolmente, era partita prima dell'arrivo del Covid-19.

Ecco le domande sul tema trattato, in parte rivolte a ciascun interlocutore, in forma di questionario, in aggiunta a quelle riferite alla loro attività:

1. *Le influenze derivanti dalle esperienze esterne per la formazione delle opere o dell'identità degli autori devono rimanere segrete?*
2. *La conoscenza dei lavori altrui del presente o del passato, gli eventi fieristici e i format espositivi possono incentivare la creatività?*
3. *La multimedialità aiuta l'invenzione artistica?*
4. *La capacità dell'artista di cogliere altrove gli elementi utili alla definizione della propria poetica è già un atto creativo?*
5. *Le tecnologie digitali possono aprire vie operative più sperimentali?*
6. *Gli algoritmi offrono alla ricerca artistica altri spunti per ottenere risultati imprevedibili?*
7. *L'opera autogenerativa è veramente autonoma?*
8. *Il Web può omologare l'ispirazione?*
9. *Oggi nell'arte visiva italiana è individuabile una sua identità?*
10. *L'internazionalismo linguistico riduce l'espressione individuale?*
11. *I leader e le tendenze polarizzanti frenano la liberà espressiva?*
12. *La storia e le memorie possono condizionare anche la ricerca propositiva?*
13. *La committenza e le tematiche sono vincolanti o consentono di rappresentare visioni altre?*
14. *Come valuta le mostre che mettono a confronto anche le opere di epoche diverse?*
15. *L'emergenza Coronavirus, che sta mettendo in quarantena prolungata pure le attività culturali, potrà rappresentare anche un'opportunità per promuovere comportamenti umani più responsabili in senso sociale e ambientale, nuova ricerca scientifica e artistica?*

Achille Bonito Oliva, *critico d'arte e curatore indipendente, saggista*

Luciano Marucci: La tua teoria che propone un nuovo progetto di critica d'arte nel "Manuale di volo" del 1982, da te anche praticata, negli anni è mutata?

Achille Bonito Oliva: Non è mutata, si è approfondita, ma sempre più si è affidata alla scrittura, alla capacità di rimbalzare dalla scrittura saggistica a quella espositiva e dare spazio al mio pensiero teorico e sviluppare un percorso espositivo capace di coinvolgere, stabilendo una complicità, una forma di erotismo col pubblico, dove le parole si fanno carne, diventano sostanza e, in qualche modo, un inciampo per lo spettatore.

Vuoi dire che l'attività di critico d'arte indipendente si manifesta nell'opera letteraria attraverso la scrittura espansiva e saggistica?

Diciamo che si affida a tre livelli di scrittura: saggistica, espositiva e comportamentale. Io ho dato corpo alla critica del protagonismo, ribaltando il suo ruolo subalterno. Il critico prima era un servo di scena, nel senso migliore della parola naturalmente, ma in ogni caso nella convenzione di una gerarchia: prima l'opera poi la riflessione. Io credo che nella società moderna, in cui esiste la divisione del lavoro intellettuale, tutto questo abbia prodotto un sistema dell'arte in cui i protagonisti sono complementari: l'artista che crea, il critico che riflette, il collezionista che tesaurizza, il pubblico che contempla.

Il tuo protagonismo, espresso anche con il linguaggio del corpo, è un'altra modalità per rendere tangibile la nozione di "critica creativa" sulla scena culturale contemporanea?

Sì, lo accennato prima; ovviamente è un modo di sviluppare proprio un letterale corpo a corpo con l'arte. Io penso sempre che critici si nasce, artisti si diventa e pubblico si



Copertina del libro di Achille Bonito Oliva, Feltrinelli Editore, 1982

muore. In ogni caso, nel sistema dell'arte esiste una catena di Sant'Antonio in cui si stabilisce una parità e la diversità di ruolo. Quindi, in qualche modo potrei dire che l'artista è il mio nemico più intimo e, in quanto tale, mi costringe a una concentrazione, a un confronto e merita anche il mio rispetto.

La critica creativa che impersoni attiva anche il sistema dell'arte e, in particolare, il processo inventivo dei singoli operatori visuali?

Eh sì, ho detto che si stabilisce una complementarietà di ruolo, una parità di protagonismo dove ogni soggetto porta con sé anche una responsabilità personale e, dunque, anche un elemento autobiografico.

Gli artisti ti riconoscono questa funzione culturalmente propositiva?

Non me ne frega niente!

Le dinamiche del contesto socio-culturale e politico di oggi suggestionano maggiormente gli artisti delle ultime generazioni?

Io direi che le ultime generazioni in qualche modo sono più addomesticate dal sistema dell'arte e dunque hanno anche meno pretese. In effetti, però, per me prevale sempre il valore dell'opera rispetto al comportamento dell'artista. Non è che l'artista deve essere per forza un maledetto, un soggetto singolare da additare alla pubblica opinione; è l'opera che, delle volte, lavora anche contro l'artista stesso. L'opera in fondo si sviluppa attraverso il processo creativo, ma alla fine arriva un risultato che alcune volta sfugge anche all'artista stesso, e dopo molto tempo se ne riconosce l'importanza. Questo, per esempio, è assolutamente evidente in quel periodo che io ho analizzato col mio libro "L'ideologia del traditore. Arte, maniera, manierismo": definito in questo modo, non dico con disprezzo ma per indicare l'artista che dipingeva alla maniera di Leonardo, Michelangelo e Raffaello, cioè a dire conferma dell'apice rinascimentale, invece col manierismo nasce l'arte contemporanea, la riflessione, l'arte metalinguaggio. Quindi c'è una concettualizzazione del processo creativo, che si sviluppa e che viene riconosciuto dopo secoli. Quindi l'opera è rimasta quietamente, sfuggendo anche alla coscienza dell'artista che l'aveva provocata ed esprimendo tutta la sua importanza a distanza di tempo.

I giovani operatori visuali sono influenzati più in senso formalistico che contenutistico?

Anche involontariamente, perché non so quanti di essi siano anche consapevoli e abbiano letto dei libri o girato per i musei, quindi può darsi, in realtà è il risultato finale che conta.

A parte il Citazionismo, il Postmodernismo, l'Anacronismo e la Transavanguardia da te teorizzata, attualmente gli artisti di altri orientamenti tendono a tacere le fonti di ispirazione e le derivazioni linguistiche? Tali influenze devono rimanere segrete?

Il sistema dell'arte non è mica una setta o un gruppo massonico. Io credo che l'artista quando crea durante il processo, utilizzando un'espressione di Agnetti, dimentica a memoria nel suo furor creativo le fonti e l'ispirazione, e traduce in un altrove, in una forma etica ciò che ha assorbito. Comunque non è importante se l'artista lo dichiari o lo nasconda, è l'opera che, indecisa a tutto, aspetta il tempo giusto per emergere.

Anche la capacità dell'artista di cogliere altrove gli elementi utili alla definizione della propria poetica di per sé può essere considerata un atto creativo?

È interessante che l'arte abita in una terra di nessuno, dove non esiste moralismo, né espropriazione indebita, né furto; direi che c'è massima libertà, il libertinaggio più straordinario dell'umanità, per cui è possibile qualsiasi sottrazione, garantita però dal risultato, dalla metamorfosi che l'artista riesce a sviluppare attraverso la nuova forma. Lo dico nell'ampiezza delle mie scelte, perché mi sento un Don Giovanni della conoscenza, ovvero un intellettuale, poggiando anche su una programmatica volubilità, sono passato attraverso l'analisi di molte epoche della storia dell'arte e l'opera di molti artisti.

Secondo te, un'opera può nascere anche dall'osservazione di un oggetto o della materia usata dall'artista, oppure il concept che la sostanzia viene sempre prima?

Ci deve essere una sintonia tra il concetto e l'esecuzione: non esiste una gerarchia né una spiegazione dell'artista che giustifichi quello che è stato fatto. Non credo che l'artista abbia il dovere di spiegare quello che ha fatto. È più importante capire quanto l'arte, nella sua felice mancanza di funzionalità, possa dare come valore aggiunto, un plusvalore alla nostra civiltà, alla nostra vita.

Ha senso limitarsi a proporre l'ideazione per liberare l'opera fisica dal sistema artistico convenzionale? La produzione creativa ha bisogno di un luogo che l'accoglie?

Ci sono opere con la cornice e opere senza cornice, quindi c'è l'artista che sente il bisogno di rispettare, di farsi riconoscere dal sistema dell'arte, e altri artisti che hanno operato al di fuori, ma alla fine si ritorna sempre al fatto che l'arte rende visibile l'invisibile e, nello stesso tempo, la grande arte rende invisibile ciò che ai nostri occhi sembra lampante.

La tensione sperimentale è sempre necessaria?

È involontaria. È come il bambino che scopre nuovi giochi o il bambino che conferma e migliora un gioco che già è a sua conoscenza.

Lo stile andrebbe rispettato o destrutturato?

Lo stile appare nell'opera compiuta, non è che un goffo tentativo che si affida spesso ancora alla vecchia idea dello scandalo, della sorpresa. Invece, a mio avviso, lo stile appare quando l'opera è compiuta e non esistono altre possibilità.

2. Certi eventi incentivano la circolazione dell'opera, creano una globalizzazione del sistema dell'arte, ma poi l'opera in sé riacquista una sua feroce solitudine, ed è questa la sua grandezza, resistere al tempo.

3. Dipende dall'economia dell'opera. Alcune volte è necessaria e questo lo dimostrano tutte le opere del gruppo Fluxus, Gutai, eccetera, per cui questo vale sia per quanto riguarda la creazione ma anche per quanto riguarda la riflessione. La dimostrazione è stata la Biennale di Venezia del 93 da me diretta, ormai riconosciuta come un modello espositivo, proprio perché portava dentro di sé anche altri linguaggi: cinema, teatro, musica, architettura, fino al grande premio dato al filosofo e scrittore tedesco Ernst Jünger.

10. Dipende, per esempio, Rousseau, grandissimo artista, il doganiere che sembrava un uomo frugale, appartato, invece ha sviluppato un'opera che ha colpito e stimolato anche il surrealismo.

9. No, c'è un'identità fluida e direi che la Transavanguardia è l'unico e ultimo movimento che ha sfruttato il *genius loci*, restituendo identità, ma un'identità cosmopolita all'arte contemporanea, non territoriale.

I grandi talenti hanno meno bisogno di stimoli esterni?

Alcune volte sono autosufficienti, altre volte lo stimolo esterno sviluppa un felice antagonismo, confronto, conflitto, che poi crea anche l'opera. Quindi, in alcuni casi tutto questo è anche vitale.

4. Naturalmente, l'arte, come ho detto prima, è indecisa a tutto, quindi può usare qualsiasi riferimento, ma non celebrare in maniera feticistica la tecnica o la tecnologia.

5. Può darsi. L'algoritmo può produrre delle sorprese e, in quanto tale, ha molte attinenze col processo creativo dell'artista che individua una forma inedita che prima non esisteva e con la quale produce un'attenzione, costringe lo spettatore a una contemplazione attiva.

11. No, ribadisco che l'artista dimentica a memoria durante il processo creativo, tutto quello che ha assorbito nel suo contesto e che poi può riapparire, sedimentato, anche sulla forma finale dell'opera, per cui l'artista, all'interno del processo creativo può ospitare anche altri stimoli.

12. È inevitabile, siamo tutti figli della storia e non della cronaca; la cronaca è l'istante, il momento momentaneo, mentre la storia, sedimentata, avvolge lo spettatore, avvolge anche l'artista e lo porta a uno stato creativo assolutamente inedito precedentemente. Allora questo significa che, se l'artista è figlio della storia, bisogna capire che spesso la storia è figlia dell'arte e la rappresenta.

13. Può, sia confermarle sia farle dimenticare. L'arte nella sua ambivalenza – come dico spesso – non è mai a senso unico, per cui può andare in tutte le direzioni.



XLV Biennale d'Arte di Venezia 1993: (da destra) Achille Bonito Oliva, il filosofo e scrittore tedesco Ernst Jünger (Leone d'Oro per la Cultura), il gallerista Emilio Mazzoli e l'artista Enzo Cucchi (ph L. Marucci)

6. Siano nell'ambito dell'artista che ha prodotto o produce un'opera che poi sviluppa per tutta la vita la sua conferma.

Ma c'è sempre qualche riflesso del contesto in cui vive.

Può essere un riflesso del contesto, per esempio, per l'arte americana dove l'affermazione di un'opera determina spesso la conferma del processo creativo in quella stessa direzione formale in quanto garantita dall'assorbimento del collezionismo e dal mercato. Altre volte dall'ossessione, come nella metafisica di De Chirico.

In genere si tratta di un'opera autoreferenziale.

Sì, un'opera autoreferenziale che torna ogni volta alla casa madre, perché ha bisogno di confermare, direi proprio il contesto entro cui si è sviluppata, l'input da cui è partita e direi anche le suggestioni che la determinano.

Ultima domanda strettamente connessa alla nostra sopravvivenza…

15. Può essere. D'altra parte ci sono state delle pesti storiche che hanno segnato, basta pensare a "I promessi sposi" raccontati da Manzoni, dove appunto c'era la peste, ma anche altre calamità possono determinare la famosa "Colonna infame" di Manzoni, un'opera che risponde al dramma, alla tragedia di quell'evento, e altre volte può non riuscirci. Credo che questo virus, più che altro, introduce una novità: mentre gli altri virus erano espliciti e ben visibili, questa volta il Covid-19 è flessibile, non drammatizza, sa aspettare e può manifestarsi anche senza connotazioni sintomatiche, per cui si può dire che rappresenta simbolicamente proprio l'astrazione verso cui stiamo andando, anche con l'accelerazione della tecnologia:

una sorta di smaterializzazione del pericolo e allo stesso tempo una sua internazionalizzazione, extraterritorialità. Perciò questo virus può determinare tante svolte. Intanto quello che va fatto è affrontarlo in maniera paziente. Direi che questa deve essere l'astuzia: avere la concentrazione e la pazienza di un confronto duraturo probabilmente, senza impazienza, senza incoscienza e senza superficialità. Io ho trovato molto affascinante e commovente l'iniziativa nelle varie città di darsi appuntamento ogni giorno, alle 12 e alle 18, per fare musica dai palazzi, dalle case, di suonare o di improvvisare, un collegamento non casalingo ma esteso a tutta la città. Mi pare che sia una risposta che conferma proprio l'identità antropologica, un'antropologia culturale del popolo italiano, che cerca di confrontarsi in qualche modo con il male ma anche di organizzarsi una sopravvivenza, un livello di felice edonismo.

In questa condizione di isolamento (in)volontario si riscontra un uso più consapevole delle tecnologie digitali.

È ovvio! Questo mi pare inevitabile e utile. Non bisogna aver paura, assolutamente.

Hai altro da aggiungere?

"Senza nulla a pretendere"... Mi piace finire con Totò.

16 marzo 2020

Achille Bonito Oliva nella copertina della rivista "Frigidaire" n. 232, marzo 2011 (ph Angelo Puzzutiello)



Gian Ruggero Manzoni, *poeta, narratore, teorico d'arte, pittore*

Lucianao Marucci: Ti dedichi con la stessa intensità alla scrittura e alla pittura?

Gian Ruggero Manzoni: Solitamente sì, ma quando pratico l'una lascio l'altra, infatti necessita concentrarsi unicamente su di una disciplina alla volta, se si vogliono raggiungere livelli soddisfacenti. Del resto i grandi risultati, almeno per sé stessi, in qualsiasi campo, attività creative quali prime, sono sempre frutto, in maniera preponderante, dell'esercizio e della preparazione, piuttosto che di capacità innate spese in maniera estemporanea. L'innato ti dona il clic, l'intuizione, l'idea, ma la messa in opera della stessa implica ciò che ho poc'anzi detto. In arte le potenzialità, per trasformarsi in successo, non possono esimersi dall'impegno, dallo studio e dalla costante dedizione.

C'è interazione tra le due attività?

Innegabilmente. Io sono solito dire che la pittura, per me, è il proseguimento della mia scrittura, e viceversa. Narro o faccio poesia con entrambe. I temi che di solito, in quel dato periodo, affronto o, meglio, svolgo con l'una, poi risultano portanti anche l'altra. Procedo solitamente a cicli. Argomenti si aggiungono ad argomenti, ma sempre collegati fra loro, in una sorta di catena partita da quando avevo sedici anni, cioè da quando ho iniziato a dedicarmi alla poesia e al disegno. Catena che da allora non si è mai interrotta, dando poi forma, quando morirò, a un'opera unica. Tutto ciò che un artista o uno scrittore ha fatto in vita risulta un'unica opera, da incollarsi all'opera di tutti gli altri che creano, così che il fare, in arte, di ogni singolo, si cementa a ciò che è stato fatto da chi ha agito in precedenza, nonché da chi sta facendo nello stesso tempo, poi si unirà a ciò che verrà fatto in seguito, dando immagine a una sola opera, quella realizzata e che sta realizzando e che ancora realizzerà l'intero genere umano e che si compirà con la probabile estinzione dello stesso. Tutti noi siamo una tessera di un mosaico. Quando il genere umano sparirà, e lo ripeto, perché poi tutto ha un inizio e una fine in questo universo, le varie tessere, unite, daranno figura all'opera delle opere, quindi, con noi, lo svanire della stessa, come succede coi mandala buddisti che, ricchi e bellissimi, una volta ultimati, i monaci che li hanno realizzati, usando fini sabbie colorate, cancellano con un gesto deciso.

Lo stile personale del testo narrativo o in versi può variare, anche sensibilmente, con l'esperienza e le questioni che vengono affrontate?

Amo il mimetismo in scrittura, cioè, pur mantenendo evidenti i miei caratteri portanti, quindi lo stile, il tono e la ricerca che ho da sempre affrontato e che contraddistinguono il mio agire, mi coinvolge molto l'adattare il linguaggio al tipo di ambito, di lemma, di trama che ho scelto di sviluppare. Ad esempio, qualora scriva un romanzo storico ambientato nel 1700, mi piace usare una lingua la quale, anche se non eguale, che almeno ricalchi quel tanto il parlare, quindi il pensare, di allora, oppure, se un mio romanzo è ambientato in una atmosfera metropolitana *noir*, non disdegno di arricchire il lessico che uso con parole magari tratte dallo *slang* tipico di quella data città o se, in una zona rurale, dal dialetto usato in quella data geografia. Quindi, oltre al concedermi al mimetismo, adoro, anche, il colorire, sfruttando ciò che una data etnia e un dato territorio mi regalano. Del resto il mio dire di base è

quello tipico di un romagnolo, quale sono, infatti mai mi sono curato di perfezionare il mio linguaggio, adattandolo a quello adottato a livello nazionale. Perciò mai sono stato un purista. Ho sempre sporcato lo scrivere, come si suole indicare tale pratica, coi miei accenti e i miei modi di dire, cioè quelli del dove sono nato. Chi ha teorizzato, come me, il valore supremo del *Genius Loci* è il minimo che possa fare. Ammesso ciò, perché non studiare l'*argot* di un dato luogo e applicarlo qualora si ambienti un romanzo in detta realtà? Piacevole calarsi, artisticamente parlando, e non solo, nelle microgeografie, nelle microculture e nelle tante diversità che arricchiscono il pianeta e gli uomini, quindi in altri usi e costumi, e farli intellettualmente propri. In ambito creativo sono una specie di Zelig, cioè mi adeguo, assimilando le caratteristiche dell'ambiente in cui, di volta in volta, mi trovo e in cui ho scelto di agire. Non a caso amo moltissimo il teatro. Vale sempre la famosa frase del grande Borges tratta dal suo memorabile libro "Finzioni": "Nel sonno dell'uomo che lo sognava, il sognato si svegliò", così da indicare che in arte, e, probabilmente, anche in vita, non esiste solo una dimensione, un solo universo, ma infinite grandezze che viaggiano parallele, poi, chissà a seguito di cosa, in un dato punto giungono a intersecarsi, quindi, di nuovo, riprendono il loro spazio e il loro tempo. L'immaginazione e il sogno sono, innegabilmente, i sommi doni che ci regala la mente, quindi, l'immaginare o il sognare le tante dimensioni che ci scorrono al fianco o che incrociamo, e l'immergersi nelle componenti che le rendono tutte differenti fra loro, indicano il più avvincente nomadismo d'apprendimento, poi espressivo, che ti può regalare questa nostra attuale forma esistenziale.

Dai molta importanza alla costruzione formale?

Sì, anche se molto del mio fare pare scaturito da un gesto viscerale, pulsionale, immediato, selvaggio. Tale viscerale l'ho a tal punto in me studiata che è divenuta solido concetto e stabile struttura. Quello che in me è profondo e istintivo, e nello stesso tempo irrazionale e acritico, nonché frutto della visione o della *trance*, quasi insorgesse, appunto, dalle mie viscere, essendo connaturato con la mia costituzione biologica, è, per me, diventata accademia, con tutto ciò che tale consapevolezza e tale affermazione comportano. Infine anche il fare di Jean-Michel Basquiat è divenuto, una volta storicizzato, accademia, ma già lo era anche quando lui viveva, quando lui stava agendo. La sua era la famosa "accademia della strada", come la definivano Jean Genet e Pasolini, forse ancor più nobile delle restanti.

Ho notato che nel rispondere alle domande delle mie interviste descrivi con cura le ragioni del tuo fare.

Certo, per il motivo che ti ho detto sopra. Anche l'irrazionale, o l'inconscio, diviene razionale e chiaro in base al come lo vivi e quindi lo indaghi per poi renderlo, appunto, congruo e cosciente. Molto di ciò che nei secoli scorsi si considerava inverosimile è poi divenuto, via via, attendibile e fondamentale. Molte le leggende e molti i miti diventati, giustamente, componenti oggettive, perché sono nostre costituenti esistenziali anch'essi, come i sogni o le visioni, a cui sopra ho accennato.

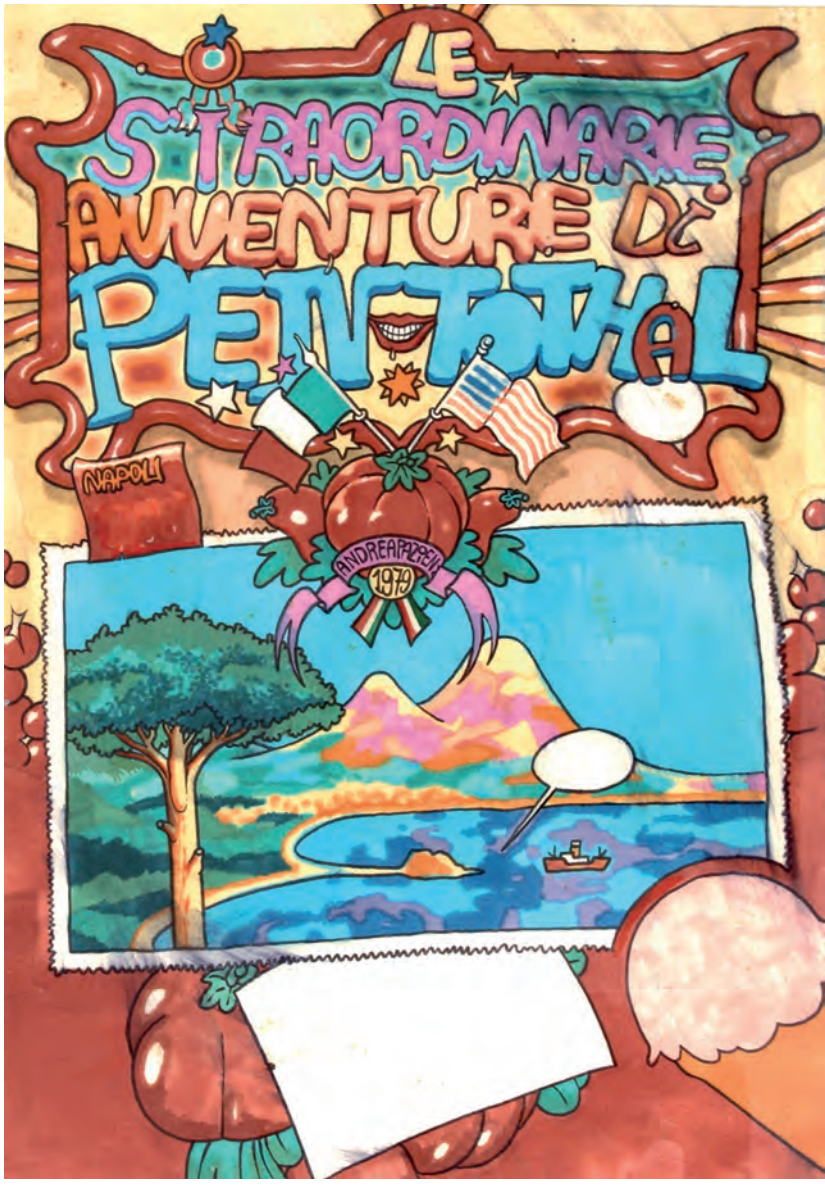
Hai difficoltà a svelare i nomi dei tuoi Maestri?

Assolutamente no, considerandomi, comunque, una risultanza di chi prima di me è stato, come poi ognuno di noi lo è, sia fisicamente, sia per quel che concerne l'educazione e sia intellettualmente parlando, visto che non sono un alieno giunto da un altro pianeta. Comunque dovrei stilarne una lista lunghissima, ma giusto ti farò alcuni nomi di italiani, comunque strettamente legati all'ambito artistico, non filosofico o spirituale, perché, altrimenti, non finirei più. Mi limiterò ad alcuni nostri connazionali vissuti nel secolo scorso, visto che gli stranieri sarebbero tantissimi. In narrativa e teatro Massimo Bontempelli e Luigi Pirandello, in poesia il dimenticato Arturo Onofri, in pittura e non solo Alberto Savinio, per la critica d'arte e non solo Giovanni Testori.

L'ideazione dell'opera viene prima della sua materializzazione?

Se si è dei professionisti questo rientra nell'ABC del fare in arte. Logico ed evidente è che ogni creazione che si possa definire tale implichi un lavoro di progettazione a monte della realizzazione della stessa, poi, magari, durante il corso d'opera, si possono aggiungere altri elementi, frutto di ulteriori riflessioni o elaborazioni di ordine mentale, oppure scattano, anche, visioni immaginifiche che risultano tangenti, o dilatanti, a ciò, o ciò, che si è pensato inizialmente, ma, comunque, ogni forma espressivo-creativa

Disegno su carta di Andrea Pazienza per
"Le straordinarie avventure Pentothal" 1979



che si rispetti mai prende corpo dal nulla o, come spesso si suole dire, dall'improvvisazione, o affidandosi al caso, come di colui che prende un blocco di creta, ci infila le mani poi, via via, in base al cosa succede, decide il da farsi. Tale comportamento è tipico dei dilettanti, non del vero artista, infatti, detto fra noi, ho sempre considerato Jackson Pollock un'invenzione di Peggy Guggenheim e del sistema dell'arte USA, nulla più. La sola improvvisazione che funzioni… poi coloro che si affidano alla stessa sono, comunque, sempre dei sommi professionisti… è a livello jazz. Ispirazione, e usiamo questo termine romantico, che ancora amo molto, quindi ideazione o progettazione, per dare vita a ciò che vuoi esprimere, quindi messa in opera e il lavorio di lima finale sono i passaggi obbligati per fare letteratura, arte, musica etc. Paradossalmente anche Jean Dubuffet, che, come sai, molto studiò la pittura e la scrittura dei malati di mente, dovette ammettere che alla base dei loro lavori esisteva, già in precedenza, un'idea portante, più o meno distorta, ma comunque portante il loro fare. Mai nulla, in questo nostro universo, sia in accezione positiva sia negativa nasce dal nulla, e ciò vale per tutto.

La versatilità è una virtù naturale?

Jean Cocteau lo ha teorizzato, e con lui tanti altri. E ciò fin dalla notte dei tempi. Sì, nasci eclettico, poliedrico, articolato, prismatico e, ben presto, lo capisci, cioè fin da quando sei bambino e i tuoi interessi spaziano in più campi. Lo storico romano Tito Livio disse del generale, politico, scrittore Marcio Porcio Catone detto il Censore: "Ebbe un ingegno tanto versatile e tanto adattabile a ogni situazione che, qualunque fosse il settore in cui era impegnato, si sarebbe detto che fosse nato proprio per esercitare quell'unica attività". Quindi l'eclettismo è una dote innata. Risulta la capacità di vedere, in più dimensioni e tramite più linguaggi, possibilità creative là dove altri non le percepiscono. Inoltre è importante dire che mai come nel praticare più discipline bisogna essere onesti, intellettualmente parlando e non solo; cioè devi operare, unicamente, là dove sai di poter dare il meglio di te. Io so suonare un poco la batteria, ma mai mi è passato per la mente di cimentarmi su di un palco davanti a un pubblico. Lo lascio fare a giganti come Billy Cobham o a Bill Bruford, già membro dei meravigliosi King Crimson, o a Tullio De Piscopo.

Nelle opere riesci a trasmettere facilmente l'interiorità, sia pure in forme simboliche?

Beh, sì, e che altro se no? Sono solito dire che anche quando un pittore dipinge un paesaggio sta dando forma a un autoritratto.

Per te i valori umani sono predominanti?

Sì, anche quelli ritenuti negativi, deleteri. Perché, come ben sai, esistono valori anche perniciosi, distruttivi, rovinosi, moralmente discutibili che però acquistano un peso espressivo immenso, quindi un'altissima componente significante. L'arte e, in particolare, la letteratura riescono a farli diventare a loro volta sublimi. Si pensi, ad esempio, a ciò che hanno scritto il Marchese Donatien-Alphonse-François de Sade oppure l'Antonin Artaud di "Eliogabalo" o del Teatro della Crudeltà, ma potrei farti altri mille esempi. Forse che quello che rappresentavano Bacon o Giacometti contenesse valori considerati, dai più, positivi? Il cosiddetto antisublime è a sua volta, creativamente parlando, se espresso da un maestro, sublime. Sì, lo ribadisco, se un qualcosa di buono porta in sé l'uomo che pratica l'arte è far apparire bianco anche il nero, qualora, ovviamente, abbia il talento per riuscirci.

I lavori, spesso, sono anche autorappresentativi!? Più nutriti di verità che di finzioni fantasiose?

Ebbè, questo no. Non esistendo, a parte Dio, per chi in Lui crede, una verità assoluta e conclamata in questa nostra dimensione esistenziale, di cui nulla sappiamo se non, unicamente, che un giorno dovremo morire, tutto risulta plausibile al massimo al 99%, ma resta quell'1% di misterioso, di insondato, che infine neutralizza quel 99% che reputiamo come autentico. Sono solito dire che la sola verità a noi concessa sta nel ricercare la verità, cioè nell'investigarla, comunque già sapendo che tale indagine mai porterà a una conclusione, a una fine, a un traguardo. Meglio quindi dire che è il verosimile la nostra condizione portante; cioè l'essere in cui ci dibattiamo è possibile che sia reale, ma, in fondo in fondo, la certezza al 100% mai l'abbiamo, ed è probabilmente giusto che sia così. Poi forse che l'arte sia vera o reale o abbia un fondamento manifesto, evidente, accertato? Ma per piacere, non scherziamo! Solo gli stolti credono che possa esistere un Realismo in arte, infatti sorrido quando sento parlare di romanzo realista, pittura realista, scultura realista, quando già è un paradosso e un ossimoro definire un blocco di marmo o bronzo la messa realistica in figura di un essere umano, scordandoci che siamo fatti, per il 60%, di acqua, non di pietra o metallo. Magari, un giorno, manipolando geneticamente non so cosa, daremo vita a sculture figurative dello stesso materiale che compone l'originale, perciò dei veri e propri cloni, oppure, viceversa, diverremo noi di pietra o metallo, per il resto tutto è verosimile, tutto è rappresentazione, e, da ciò, il più è artificio, è teatro… teatro di vita. Quindi anche l'arte, essendo un tutt'uno con quella che definiamo vita, risulta, per lo più, commedia, dramma, farsa, buffonata, cialtronata, bugia. Diverso è quando una malattia fisica o una determinata situazione psicologica ti procura dolore. Ecco da dove, a suo tempo, nacque la tragedia greca… dal dolore. Quindi il dolore e la morte sono le uniche due verità attendibili, tutto il resto porta, come finale, un punto interrogativo, arte compresa. Ma il discorso, filosoficamente parlando, diverrebbe lunghissimo e oltremodo articolato, appunto, all'inverosimile. Di nuovo Pirandello poi Carmelo Bene hanno tentato di chiuderlo, ma anche a loro non è andata bene. Vero e verosimile non sono due facce di una stessa medaglia, ma fanno parte, entrambi, di un'unica faccia; l'altra è occupata dal nulla.

Il tuo ultimo romanzo "Il sacrificio dei pedoni", edito da Castelvecchi e ambientato nella Bologna degli anni '70, che pare abbia molto di autobiografico, quanto di vero contiene e da quale esigenza è nato?

Non dal raccontarmi, ma dal desiderio di fermare su carta, tramite ciò che vidi e ciò che la memoria mi ha consegnato… e anche sul come funziona la memoria potremmo fare un lungo discorso riguardante il vero e il verosimile… dicevo, dal desiderio di narrare un momento storico non ancora del tutto approfondito, almeno per me, poi di parlare di quegli anni di forte contestazione, di quel nostro andare picaresco, quindi per celebrare grandi personaggi come Pier Vittorio Tondelli, Andrea Pazienza, Carlo Mazzacurati, Freak Antoni, Francesca Alinovi e altri, non meno importanti, che con me frequentavano, quali studenti, il DAMS, oppure insegnavano nello stesso; nel solo DAMS allora esistente in Italia, lo storico DAMS di Bologna, quello che ha fatto divenire, oggi, cultura alta ciò che i critici di allora definivano controcultura; quel dipartimento universitario

che è in seguito risultato l'apice della sperimentazione creativa di tale decennio. Del resto, e innegabilmente, Bologna fu il massimo laboratorio artistico giovanile e multidisciplinare presente, in quei tempi, in Italia, e fra i primi in Europa, se non nel mondo, non a caso menti come Guattari, Foucault, Deleuze, Baudrillard, Barthes si interessarono degli eventi e avvenimenti socio-politico-culturali che in quella città stavano accadendo.

Domande al teorico dell'arte (degli altri).

2. Tutto incentiva la creatività, sia gli ambienti, cioè le situazioni, legati strettamente all'arte, sia una giornata passata in solitudine a pescare con la canna. Guy-Ernest Debord, sebbene da molti considerato un noioso trombone, ma non da me, visto che una certa pesantezza intellettuale, e consentimi la definizione, non mi dispiace affatto, lo ha espresso molto bene. Anche Max Stirner ne ha sparato delle importanti riguardo questo tema. Certe posizioni dei cosiddetti Situazionisti, a tal proposito, le ritengo ancora valide, in particolare quando ribadivano che là dove, per vari fattori, non puoi usufruire dell'arte, devi creare prima dell'opera il luogo ove l'opera deve essere pensata poi eseguita, quindi tutto ciò che facilita l'aspetto conoscitivo quindi progettuale va più che bene, necessita, vale, anche se di fondo, come per le fiere, è il mercato, è il commercio, che poi si fa dell'opera, che agisce. Ma ben venga il mercato, almeno in questo.

3. Se ti esprimi tramite quello che l'attuale sistema tecnologico ti propone, sì, altrimenti, se continui affidandoti alla tradizione, no. Reputo, comunque, che i processi di ordine creativo prendano moto iniziale da una forma di curiosità originaria che ci abita, oltre che dalla sfida nei confronti dello stato di ignoranza in cui, come ho detto sopra, da sempre viviamo. Quindi anche per quel che riguarda l'invenzione artistica o creativa, in genere, è all'origine che necessita guardare, cioè a tutto quello che definiamo archetipico, arcaico, primigenio.

4. Certamente. L'esempio che ho fatto pocanzi, riguardante la giornata di pesca in solitaria, testimonia tale aspetto. In quel caso la pratica della pesca con la canna, che, come amante della stessa, io trovo espediente altamente zen, diviene, se fatto con la giusta concentrazione e con maestria, a sua volta creativo al fine di poter poi creare in accezione artistica, e mi si perdoni il bisticcio di parole che però rende. Tutto risulta quindi utile per un artista o uno scrittore o un musicista, anche l'azione più banale. Sta poi in chi ha la dote trasformare il tutto in arte, e questo è il primo stadio della cosiddetta "selezione creativa", superata la quale ci si può dire appunto artisti e non pseudo tali.

5. Se non più sperimentali, certamente, a livello strumentale, vie più innovative, vedi, ad esempio, la musica frattale più o meno autorigenerativa.

7. Mai nulla è autonomo in questa dimensione dell'essere. Il tutto, come ho detto, è sempre un unico, seppure frammentato all'infinito. Misera illusione credere di non fare parte di alcunché. Si è sempre una risultanza; si è sempre lembo di una trasmissione. E questo lo dobbiamo accettare con estrema umiltà.

9. Solo in ciò che fa netto riferimento alla nostra tradizione, come certa pittura o certa scultura che, di maniera e citazionista, perdura a proporre modelli rifacentesi agli ultimi movimenti sostenuti da teorizzazioni credibili che, dopo l'Arte Povera e il Concettuale, l'Italia ha proposto a livello internazionale, cioè la Transavanguardia e l'Anacronismo;



Luigi Ontani in maschera, fotocomportamento nell'abitazione in Via Margutta di Roma, 1998 (ph L. Marucci)

linee di tendenza che sono andate a chiudere un secolo e un millennio. Dopo, la globalizzazione ci ha colpiti anche in arte. Se dovessi fare il nome di artisti che, quali esempi e con vera eccellenza, hanno definitivamente chiuso il sipario di una nostra visione patria del fare arte in ambito visivo e plastico, ricorderei Ontani e Bertozzi e Casoni, cioè artisti che hanno unito lo scatto poetico, il concetto, il simbolo, la storia al preziosismo del nostro artigianato di massima scuola.

10. Sì, riduce perché omologa, creando, giorno dopo giorno, schiere infinite di epigoni, per lo più in ambito concettuale, digitale e installativo. Ancora una volta è nell'immergersi nella tradizione o, meglio, nella reinterpretazione della stessa, che puoi, aprendo cassetti dopo cassetti, trovare un qualcosa che ti doni la fumata d'incenso che sancisce l'aver raggiunto una tua originalità espressiva. Almeno, nell'oggi, io la vedo così, poi chissà. Forse l'arte si trasformerà, definitivamente, in una filiera produttrice di elementi

o, peggio, di oggetti esclusivamente d'arredo, come poi sta già succedendo, anche a seguito di certe committenze. Cioè seguirà altre mode, non farà, di suo, moda. Sarà al traino, o diverrà appendice. Perciò si riavranno dei buoni artigiani o, meglio, dei designer, ma non più degli artisti, nell'accezione classica e romantica del termine. Ecco il perché, negli ultimi decenni, la fortuna di molti sociologi prestati, ad esempio, alle arti cosiddette visive e plastiche, vedi, fra questi, un Cattelan o un Koons. Infatti il sociologo è bravo ad analizzare il momento e quindi a proporre ciò che detto momento richiede, ma non fa il momento, non è lui a indirizzare il gusto, a orientarlo, lo interpreta solo. Infatti sono altri a sancire la linea di pensiero e, spesso, se non sempre, nell'oggi, detti altri ben poco hanno a che fare con l'aspetto artistico in sé; penso, ad esempio, ai collezionisti aventi grandi disponibilità finanziarie, quindi ai mercanti che si prestano a promuovere ciò che detti collezionisti vogliono, e ai cosiddetti critici di circostanza, di occasione, cioè quelli a libro paga di tale sistema. In letteratura, invece, gioca molto la politica portata avanti da un certo schieramento; e se non sei in linea con lo stesso, beh, fai poca strada, sei *out*. Il "politicamente scorretto" non paga, e io ne so qualcosa.

14. Importanti dal punto di vista didattico, per chi non artista; invece oro per gli occhi, emozione vibrante, respiro per chi artista. Stupendo vedere un Cristo di Cimabue magari vicino a "L'urlo" di Munch. Il tempo si annulla, idem lo spazio. Sei nell'Opera con la O maiuscola, nell'unica Opera, non nelle tante, ormai troppe, opere; cioè entro l'attuale Babilonia delle opere… ovviamente Babilonia nell'accezione apocalittica del termine, cioè quale Grande Meretrice accovacciata sulla famosa Bestia Immonda, in attesa di accoppiarsi con essa.

15. Innegabilmente sì. La prova a cui siamo sottoposti di certo andrà a dare forma a nuove dimensioni percettive oppure riporterà in superficie ciò che, quali esseri pensanti, da ormai troppo tempo avevamo messo nel famoso e famigerato dimenticatoio. Reputo che si tornerà più umani, quindi più umili, meno superbi, e si riprenderà memoria e perciò coscienza della nostra piccolezza, con tutto quello che ne deriverà dal punto di vista anche scientifico e creativo, nonché spirituale. Credo che dopo questa sorta di flagello muteranno parecchie cose a livello sociale, politico, culturale. Lo spero. Ci conto.

Caro Luciano, un abbraccio grande, qua stiamo soffrendo non poco. Siamo in guerra.

Tuo Gian Ruggero

13 febbraio-16 marzo 2020

Alfredo Pirri, *artista*

Luciano Marucci: L'artista accresce le sue potenzialità espressive anche dialettizzando con altre attività creative?

Alfredo Pirri: La tua è una domanda apparentemente semplice alla quale non so rispondere in maniera diretta e chiara. Le due combinazioni: "potenzialità espressive" e "attività creative", per me rappresentano un mistero e un problema. Senza volere sfuggire alla domanda, mi chiedo, ad esempio, se l'espressività sia la manifestazione di un atto, di un pensiero o comunque di uno stato interiore *latente* e solo *in-potenza* oppure si debba immaginarla come un esercizio soggettivo che si esprime liberamente attraverso una specie di auto-affermazione generata da una forza misteriosa (e addirittura violenta) di *potenza individuale*? E la creatività è mossa da *attività* o da *passività*? Io non ho risposte esaustive a queste domande. Per fortuna, tu stesso ne introduci una possibile quando chiami in causa la dialettica che usi come un ponte di congiunzione fra potenza espressiva e attività creativa. Allora approfitto del tuo suggerimento per dire che mi sento a mio agio dentro l'immagine di una dialettica che congiunge attivismo e apatia. So di essere sopra questo ponte traballante e incerto (ponte del diavolo) posto fra due scogli, e mi piace percorrerlo, facendo avanti e dietro con movimento circolare come un disco che ruota all'infinito in funzione *repeat* sul piatto di un giradischi. Questo girare a vuoto, ripetitivo, agisce da forza sia attrattiva sia espansiva, come fa un gorgo o un buco nero che crea un grande campo magnetico intorno a sé. Quest'energia, cattura di continuo pezzi provenienti da altri campi, detriti volanti che si staccano dal corpo magnetico per via della forza centripeta vagando momentaneamente nel niente. L'opera d'arte, corpo magnetico per eccellenza, cattura questi pezzi staccati intrappolandoli, modificandoli e riconvertendoli così a nuova vita e a nuovo significato.

Nel tuo caso le profonde conoscenze delle tecnologie e le qualità intrinseche dei materiali favoriscono il sorgere di nuove ideazioni?

Tutte le conoscenze utili, comprese quelle tecniche, sono frutto d'errori ripetuti che chiedono di essere risolti. Le pratiche artistiche che scompaiono mutano in forme nuove e inedite, sono come morti che reclamano di continuare a vivere. Io non so nulla di tecniche (semplici o complesse), quello che mi succede, però, è immaginare i comportamenti dei materiali e le similitudini di questi con fatti e manifestazioni naturali. Per esempio, penso alla somiglianza acustica fra il rumore dei vetri che si rompono sotto i piedi e quello dei ghiacciai che si sciolgono, due materie distanti ma affini, oppure alle sensazioni prodotte dalla rifrazione del colore e della luce dentro lo spazio ridotto della pittura e alla similitudine con quanto accade alla terra dentro lo spazio infinito rispetto ai fenomeni luminosi che chiamiamo alba e tramonto. Le tecniche sono il modo in cui le cose prendono forma, è naturale quindi conoscerle vivendone permanentemente la trasformazione, ed è altrettanto naturale che la loro trasformazione sia fonte di forme nuove, perché tecniche e forme sono una sola cosa. Se si dividono nasce un problema, ed è quello che stiamo vivendo oggi quando sia le tecniche sia le forme pretendono una loro autonomia esclusiva.

L'attenta partecipazione alla realtà in divenire ti offre motivi per inventare progressivamente?

Ti ringrazio per immaginarmi partecipe di una realtà in divenire e inventiva. Della realtà non si può certo fare a meno, ci assale prendendoci ai piedi e alla testa e inchiodandoci anche emotivamente oltre che fattivamente in tutto quello che accade. Però, mi pare, viviamo un tempo in cui la realtà viene celebrata fino a santificarla innalzandola a totem facendone origine e fine di ogni rappresentazione. Forse più che un tempo dedito alla realtà siamo vittime di un realismo indifferente che azzera ogni funzione critica. Una forma particolare di realismo che acconsente a tutto quello che esiste limitandosi ad osservarlo e riproporlo incorporato dentro le forme artistiche. Potremmo chiamarlo realismo del *performativo*, che consiste nell'idea che compiere un'azione vera e propria con modalità reali e persone concrete sia una risposta alla giusta crisi di quell'idea di *autenticità* (metafisica) che aveva caratterizzato l'arte del secolo scorso. Trovo

giusto abbandonare la pratica di un idealismo che si definiva *autentico* (sia spiritualmente sia antropologicamente), trovo però sbagliato rifondare un nuovo culto, altrettanto metafisico, che mette al suo centro, come un altare, la rappresentazione della realtà, del vivere quotidiano, del minuto per minuto, ritenendola la sola pratica artistica legittimata a dialogare con la realtà. Trovo che ci sia in quest'atteggiamento qualcosa di terroristico. Tornando alla domanda, per me partecipare non *alla* ma *della* realtà è tanto inevitabile quanto respingente, quello che mi preme è fare un lavoro antirappresentativo e in costante movimento, un lavoro che non si fondi sull'accoglienza fiduciosa del pubblico ma che ci ponga entrambi (autore e spettatore) dentro una condizione di incertezza nei confronti dell'opera d'arte che, al contrario di quanto troppo spesso si dice, non è specchio del mondo, semmai fedele riproduttrice (acustica, visiva e comportamentale) del suo dissolversi costante.

Gli allestimenti delle mostre e le istallazioni site-specific in ambienti architettonici o naturali stimolano ulteriormente l'invenzione?

Confesso di avere una certa difficoltà nei confronti degli ambienti naturali, ogni volta che mi pongo davanti o dentro essi mi pare di stare dentro luoghi già pensati e costruiti da qualcuno. Insomma, ho l'impressione di trovarmi in casa d'altri come un ospite sgradito. Uguale per quelle volte che mi trovo a lavorare in spazi chiusi dove l'opera trova una tale aderenza con lo spazio da farcela chiamare specifica... La questione vera è che ovunque mi trovi a fare qualcosa lo faccio da ospite momentaneo, ogni opera è tale, anche se in dialettica con l'ambiente cercandovi riparo o rifugio. L'opera è sempre sgradita perché estranea, non abita nessun luogo, non fonda nessuna appartenenza. Magari potessimo sperare nella coincidenza fra opera e spazio che la circonda fino a scomparire l'una nelle braccia dell'altro! Questo amore è finito, ma l'attrazione rimane forte! Le opere ci aiutano a comprendere meglio gli spazi e il mondo, anche se, quando ci portano più vicini a essi, tanto da illuderci di possederli, ci lasciano da soli in loro prossimità, senza strumenti di comprensione e partecipazione veri.

In sintesi, da quale esigenza è sorta la realizzazione dell'edizione *Passi 13'36''* e l'evento della sua presentazione insieme con Polisonum e il coinvolgimento di specialisti di altre discipline?

Dall'idea, o meglio dalla sensazione che ogni opera provenga da un eco, da un riverbero, da una distorsione..., abbia cioè un'origine acustica, ne sia un frammento visivo, la nota singola di un suono che si espande all'infinito. In questo caso abbiamo concepito insieme al collettivo Polisonum e alla libreria Marini (che l'ha prodotto) una scatola che contiene un mio acquerello originale, un disco 33 giri e un testo di Francesca Ceccherini. Col supporto di R.A.M. avremmo dovuto presentarla al pubblico il 6 marzo, proprio durante i giorni di maggiore allarme in Italia per la diffusione del Coronavirus. Abbiamo deciso di spostare la mostra-presentazione ma anche di interrogarci su come utilizzare gli strumenti della rete per continuare a presentare e discutere dei temi inerenti l'edizione. Per questo abbiamo continuato a lavorare alla pubblicazione di quegli interventi che avrebbero caratterizzato la presentazione stessa come quello del prof. Marco Masoero del Politecnico di Torino col quale stiamo sviluppando una ricerca di acustica tridimensionale sempre in riferimento all'opera *Passi*, stavolta nell'edizione realizzata presso la galleria Tucci



Alfredo Pirri "Compagni e Angeli" 2018-2019, progetto per installazione ambientale permanente a Tirana e a Turi (BA), piume incluse in plexiglas colorato in pasta, 350 x 350 x 200 cm circa. L'immagine riguarda la mostra alla galleria Eduardo Secci di Firenze (courtesy l'Artista e galleria Eduardo Secci; ph Stefano Maniero)

Russo in occasione di una mia mostra personale. A cosa porterà questa ricerca? Non lo sappiamo ancora.

1. Non è che *debbano* rimanere nascoste per volontà di sottrarle alla vista; talvolta sono tante le cose osservate, le esperienze e le sensazioni accumulate, per cui la loro influenza è residuale, si attacca a quello che fai come una scoria, una spoglia, una spora che ti cresce dentro trasformandosi in fungo. A volte questo fungo è digeribile, altre volte è velenoso e corrode l'opera da dentro.

3. I termini mutano e insieme cambia anche il loro senso reale. Il concetto di *multimedialità* che anni fa pareva fosse il solo che qualificasse ogni modalità che ricorreva a un utilizzo simultaneo di differenti media oggi non è più utilizzabile. Infatti, per parlare dell'opportunità, o addirittura dell'obbligo di operare in maniera ampia e connessa con tutte

le discipline, ora si usa il termine *intermediale* che lascia emergere maggiormente i legami intrinsechi alle discipline piuttosto che collegarle semplicemente fra loro assommandole l'una all'altra. La mia idea è che, pur comprendendo e apprezzando i dettagli teorici e pratici di questi sforzi, le ricerche che si caratterizzano attraverso queste pratiche ignorano il fatto che l'invenzione artistica si fonda su quei meravigliosi laboratori, in perenne aggiornamento, che sono il corpo e la mente dell'artista e di conseguenza dell'arte stessa. Corpo e mente sono laboratorio di ricerca e sintesi di esperienze multiple che fanno precipitare misteriosamente in una forma tutto ciò che toccano e immaginano dando vita a un'opera viva concepita e realizzata in piena libertà. Le tecnologie, come dicevo prima, affrontano i mutamenti fornendo risposte e in tal senso possono rispondere a questioni inedite o classiche purché vive.

Alfredo Pirri "Lanterna Termale" 2019, opera stabile, restauro edificio accoglienza Terme INPS Viterbo, dimensione ambiente (particolare), piume incluse in cristallo (courtesy l'Artista; ph Riccardo Muzzi)



13. Io non mi preoccupo dei vincoli, la vita stessa consiste in un confronto costante con vincoli e regole, e io cerco di darmene alcune mentre lavoro. I vincoli sono verifiche importanti per uno spirito libero, mettono alla prova la capacità di aggirarne i confini con mosse che determinano nelle opere quel clima di apparente rispetto delle regole che costituisce la base per ogni ribellione.
14. Positivamente. La sola cosa che mi spiace è che quando si parla di epoche diverse si pensi solo al passato mentre mi piacerebbe partecipare anche a mostre con opere provenienti dal futuro... ma siccome saremmo espressione del tempo presente, all'apparenza non è possibile. Però, qualche volta, con delle opere che hanno il potere di invocare il futuro succede di avere la sensazione che ti portino in un tempo infinito, non *atemporale*, ma immortale, cioè per sempre.
15. Lo è già, ognuno di noi è costretto a rimanere più solo e a contatto veritiero con sé stesso. La socialità futura non potrà fare a meno di questa solitudine riscoperta.
Alfredo, parliamo anche della nostra immagine realizzata per la copertina di questa rivista. Inizio io premettendo che non si tratta di rendere omaggio a un micidiale essere virale classificato Covid-19. Al contrario: evidenzia il suo inarrestabile potere autogenerativo per espandersi ovunque, sfidando perfino la scienza. Ha l'aspetto di un corpo umanoide dal lato pittorico-plastico seducente e, a un tempo, malefico. Stimola l'osservatore alla ricerca della "genesi e l'evoluzione" della sua forma simbolica, che rimanda al concept della mia indagine incentrata su "Produzione creativa e identità". Quindi, siamo di fronte a un enigmatico soggetto virtuale performativo che tende a interagire con i fruitori contaminandoli mortalmente.
Caro Luciano, innanzitutto vorrei dire più esplicitamente che questa copertina è un lavoro a quattro mani di cui siamo entrambi autori, e ti ringrazio di avermi coinvolto. Tu mi hai chiesto di lavorare con l'immagine del virus (una delle tante che circolano), io l'ho trovata interessante perché la sua "bellezza" mi aveva già colpito. Il mio contributo è stato molto semplice: trattare l'immagine in maniera un po' casalinga, cioè usando gli strumenti che ho sottomano, a casa, in questi giorni, e poi sovrapporgli una scritta famosa, spesso citata per dare dell'arte una visione positiva e ricca di speranza...; il rapporto tra frase e immagine è misterioso..., la frase conferma la bellezza dell'immagine, ma ne afferma pure il pericolo... L'insieme è ambiguo e privo di affermazioni: due punti interrogativi che si confermano e si annullano allo stesso tempo.
Puoi descrivere brevemente come è stato costruito l'artefatto nel tuo occasionale laboratorio digitale?
Come dicevo, in modo diretto e semplice, ho lasciato che l'immagine parlasse da sé, senza che il mio intervento la trasformasse "creativamente" più di tanto. Le immagini di sintesi del virus che circolano hanno puntato molto sul colore e sull'evocazione spaziale. Forse per farci comprendere meglio come il virus sia dappertutto e i colori, probabilmente, servono agli scienziati per selezionare i settori di cui esso è composto. Il risultato di queste rappresentazioni ha qualcosa di terribilmente bello ed evoca delle figure familiari, umane o di esseri che vivono nell'acqua... Figure che ci turbano perché fanno pensare che i nostri corpi sono abitati da altre creature e che l'insieme è terribilmente seducente e anche terribilmente difficile da accettare.
11 marzo-26 aprile 2020

2a puntata, continua

Produzione creativa e identità

Riflessioni sulla genesi e l'evoluzione (III)

a cura di ***Luciano Marucci***

Questa indagine, iniziata prima dell'arrivo del Coronavirus, ha dato modo di stabilire un rapporto in tempo reale con la pandemia. Infatti, l'epidemia, oltre ai disastri causati in tutto il mondo, ha fatto scoprire, anche alla gente comune, che le potenzialità della "creatività", da cui proviene la magia dell'arte, possono essere sfruttate in altri ambiti per affrontare i fenomeni strettamente connessi alla nostra sopravvivenza. Non solo: l'emergenza sanitaria ha fatto riflettere sui valori umani da preservare; ha stimolato il cambiamento dello stile di vita e delle relazioni interpersonali. Inoltre, questo processo rigenerativo ha favorito la libertà espressiva ridefinendo le identità individuali e collettive, nonché la progettualità, anche se l'impatto innovativo nell'immediato può risultare poco convincente. Parallelamente c'è stato pure uno stravolgimento delle realtà culturali, ma anche in senso positivo là dove esse erano divenute anacronistiche, confermando il ruolo imprescindibile della cultura come risorsa autogenerativa e propositiva. Così ora si attuano varie iniziative, non semplicemente consolatorie. Le ipotesi formulate giornalmente per il superamento della crisi in atto sono molte, ovviamente senza la pretesa di garantire uno sviluppo sostenibile. Di fatto, stiamo vivendo la precarietà di un contesto performativo tipico dei momenti di transizione, con la speranza che possano sorgere salvifiche soluzioni ai problemi esistenziali.
Su questi temi di estrema attualità ascoltiamo le idee di quanti sono stati chiamati a questo terzo dibattito che vuole contribuire alla costruzione della nuova "normalità", meno virtuale e a distanza ravvicinata, di cui c'è grande bisogno.

Massimo Bartolini, *artista*

Luciano Marucci: Da quali insegnamenti deriva principalmente la tua multiforme produzione trasgressiva che determina anche una distinta identità?
Massimo Bartolini: Gli insegnamenti si capiscono dopo averli incontrati. Insegnamento non presuppone un insegnante, come dire, umano. Si traggono da momenti disparati, incontri nella natura... Imparare è un momento magico nel quale si condivide immaginazione con qualcosa o qualcuno. Tra gli insegnanti umani, direi che ci sono state e ci sono molte persone, amici, qualche professore, persone incontrate per caso che mi hanno detto le parole giuste al momento giusto. Tra gli insegnanti non umani mi viene da dire certi alberi, il mare visto dalla riva, certe nuvole... Relativamente alla questione della trasgressività e della identità, io non penso di fare opere trasgressive, o meglio, non credo che ci sia qualcosa che si oppone a qualcos'altro, ma credo in qualcosa che collabora con qualcos'altro. In quest'ottica anche il concetto d'identità e di contrapposizione scompare e diventa inutile.
L'uso dei materiali eterogenei, di particolari tecnologie e linguaggi differenti, spesso sono connessi alla soluzione di problemi percettivi?
Vorrei uscire dalla dualità, problema e soluzione. Parlerei piuttosto di una specie di sollecitazione, che generalmente è mentale. Più facile che sia un insieme di parole a farmi fare un lavoro che un materiale. Trovo forme in una storia piuttosto che in una immagine. Il lavoro sulla percezione in genere serve per costruire un luogo pulito e illuminato bene dove questo pensiero sia bello nitido e pronto a farsi capire.
La teatralità, a volte abbastanza evidente, è anche in funzione dell'interazione con gli spettatori?
Più che di teatralità parlerei di uno spazio che accoglie e che mette lo spettatore in condizione di essere, come disse W. S. Wilson, "partecipante osservatore".
Il suono è una componente dell'opera che merita di essere esibita anche separatamente?
Generalmente i lavori audio fanno parte di un sistema che comprende anche parti solide. Ci sono però alcune eccezioni tra le quali *Table*, che è come il suono di uno strumento a fiato che a poco a poco si rivela come il rumore provocato dallo spostamento del tavolo sul pavimento dello studio. Oppure un altro lavoro come *Petites Esquisses d'Arbres*, dove delle registrazioni del rumore del vento tra diversi tipi di alberi vengono trattate come note musicali da sovrapporre al pezzo di Olivier Messiaen *Petites Esquisses d'Oiseaux*.
L'opera installativa è sempre in dialettica diretta con le caratteristiche strutturali e culturali dei luoghi?
Sì, anche se non sempre la caratteristica del luogo poi affiora sensibilmente nell'opera; il luogo è una risorsa per fisicizzare

Massimo Bartolini "Otra Fiesta" 2013, ponteggio in ferro, music box, ventilatore, dimensioni ca. 700 x 700 x 700 cm, veduta dell'installazione allo SMAK di Gent, Belgio (courtesy Massimo De Carlo, Milano / Londra / Honk Kong / Frith Street Gallery di Londra; ph Dirk Pauwels)





Massimo Bartolini "Caudu e Fridu" 2018, opera site specific, 800 x 1500 x 450 cm, luminarie, americane in alluminio (courtesy l'Artista e Fondazione Volume a Manifesta 12 di Palermo; ph Ela Bialkowska)

il pensiero, per togliergli quella inevitabile compiutezza del testo. Il luogo entra con i piedi fangosi nella geometria del pensiero e, pulendo il pavimento, il pensiero si fa più mite e pensa come musica.

A parte gli interventi performativi, la studiata progettazione dell'opera site specific può subire modificazioni significative in fase esecutiva?

Un buon progetto è qualcosa che, più che pianificare un comportamento, prepara a una responsività. Un buon progetto provoca esso stesso le sue modifiche in fase esecutiva.

La costruzione del manufatto artistico con materiali insoliti e l'impiego di apparecchiature sofisticate presuppone la conoscenza di specifiche modalità. Provvedi personalmente senza coinvolgere esperti?

Ho pubblicato un libro per una mostra in Germania nel 2002 chiamato "Realizer". In esso vengono presentati tutti i tecnici che mi hanno aiutato a realizzare le opere. Per le opere ho bisogno di grandi abilità manuali e progettuali che io non ho, quindi, mi faccio aiutare. Ho la fortuna di poter contare su grandissimi tecnici, che sono anche dei grandi poeti (anche se non lo ammetteranno mai) che riescono sempre a capire la tendenza del lavoro e, soprattutto, come realizzarlo.

Nella ricorrente trasformazione dello spazio e dei luoghi, certamente spaesante, tendi a esplicitare l'ideazione dell'opera?

Preferirei che l'opera si presentasse come una cosa fatta, una specie di apparizione, lasciando ben lontani gli apparati che l'hanno prodotta, anche se talvolta la concatenazione degli apparati diventa così intensa da far sì che anch'essi finiscano a far parte dell'opera.

Il rapporto con l'architettura e il disegno tecnico proviene da una formazione extrartistica?

Io ho studiato per geometra, studio che ho usato molto nel lavoro. Poi sono cresciuto sui cantieri delle case in costruzione e ho avuto la fortuna di stare dentro alle case prima che fossero abitate e di conoscerne le interiorità. L'architettura, presa al suo inizio e da vicino, è scultura.

La tua opera innovativa, tutt'altro che convenzionale, concilia con la volontà di promuovere una fruizione diffusa?

Quanto sia "innovativa" la mia opera non so dire; non sono un innovatore, sono piuttosto qualcuno che sposta qualcosa che esiste e, a volte, succede che questo spostamento cambi radicalmente l'essenza dell'oggetto spostato. Ciò detto, mi piace che un'opera possa parlare a tutti, ma ammetto che le mie opere non potranno mai essere comunicative come un grande *murales*... "Purtroppo" il solipsismo mi è affine e certe volte mi trovo a rivoltare briciole di materiali su un tavolo da solo, in silenzio..., e alla fine quella è la condizione che serve per guardare quell'opera...

Nei diversi lavori la consequenzialità va individuata soprattutto nell'intero processo creativo-formativo?

Credo che si possa intravedere un legame nel pensiero che li anima tutti, uno dopo l'altro: una specie di isolamento ovattato e di rari momenti di attiva lucidità dove le immagini esplodono in frammenti di (forse apparente) comprensione.

In questo periodo, dominato dalla pandemia, il concetto di autonomia espresso dalla tua opera rispetto alla realtà sociale resta immutato? Non trai spunti anche dalla situazione esistenziale in profonda evoluzione?

Ammetto che la quarantena mi è sembrata una situazione familiare. Ho la fortuna di vivere in campagna dove la drammaticità della pandemia è attutita. Il grande e piacevole cambiamento per me è stato quello di dare più peso alle cose, di essere più attento e più sveglio, di considerare il tempo con maggior rispetto. In una situazione fortunata come la mia, il *lockdown* è stato un momento che ha animato delle forze, e che vorrò riprovare in seguito (spero non a causa di un'altra pandemia).

Secondo me, attraverso la realizzazione degli artefatti capaci di stimolare negli osservatori visioni divergenti, contribuisci anche alla rimodellazione di un habitat umano sostenibile. Ti sembra possibile e inutile?

Produrre ambiguità e mistero significa rimettere zone d'ombra nella cultura del chiarore coatto di oggi. Significa lasciare spazi che possono affrancarsi dalla direzione stabilita e produrre eccentricità, salutari per un sistema che sempre più deve difendersi dai tentativi di essere controllato. Uno scuro è un riparo, una via di fuga, un altro mondo.

Se è vero che tutto può sottendere un'intenzione politica, come si manifesta, in-volontariamente, la tua ideologia?

Tutto è politica, probabilmente perché si scambia "sociale" con "politica". La società è più complessa della politica che ne è soltanto una piccola parte e che mostra quanto sia poco rilevante proprio in questi periodi. Io vorrei produrre nei miei lavori un pensiero apolitico, un elogio dell'isolamento, e di tutto ciò che ha a che fare con la coltivazione di una coerente, singolare e giusta persona.

Nella pratica artistica cerchi di contrastare le regole imposte dal sistema culturale e dai poteri forti?

Vorrei ma non ho forze sufficienti.

Riesci a soggettivare le committenze?

Trovo che la committenza faccia parte del luogo. Quando si va

in un luogo si trovano anche persone oltre a cose, spazi e tempi. Queste persone, più o meno direttamente, sono i committenti che volontariamente o involontariamente apportano variazioni al lavoro. Il committente è un limite che può essere risorsa per innovare un lavoro. Come diceva Gide: "L'arte nasce dalla costrizione e muore di libertà".

Nel tuo caso, la valenza poetica da dove scaturisce?

È come piangere o ridere di niente, non lo sai perché, ma piangi e ridi, qualche volta anche nello stesso momento.

13 luglio 2020

Christian Caliandro, *critico d'arte e curatore indipendente*

Luciano Marucci: Caro Christian, in questa conversazione via e-mail è inevitabile parlare degli effetti causati dalla pandemia, anche se si rischia la retorica. Pure se siamo nella fase post-lockdown, si cerca di tenere la distanza di fuga dalla realtà contingente o di trovare la via d'uscita guardando al futuro?

Christian Caliandro: Questo virus è uno straordinario amplificatore di processi che erano già in atto in tutti i campi della vita collettiva, ma che scorrevano sotterraneamente, nascosti dalla *routine*, dalla frenesia, dal "rumore bianco". Questa azione riguarda, ovviamente, anche il territorio dell'arte: il ruolo dell'artista, così come quello del curatore, si scoprono investiti da un cambiamento che però, se guardiamo bene, era già iniziato da un bel po'. Ho la sensazione che questo cambiamento abbia e avrà a che fare con una minore attenzione rivolta al "consumo" culturale e una maggiore concentrazione sull'*esperienza* – e su una dimensione intima del rapporto con l'opera, all'insegna di un rapporto diretto e profondo con un essere umano che non è più "spettatore", così come con una comunità che non è più "pubblico". Credo sia qualcosa che ha strettamente a che fare con la distanza tra verità e finzione, tra sincerità e rappresentazione: la *fiction* sembra cioè fare difetto, oggi più che mai; e comincia a insinuarsi il sospetto che si sia creata una frattura non temporanea, ma destinata forse ad allargarsi e ad approfondirsi, legata al rapporto delle opere d'arte con il contesto da cui provengono e con quello in cui venivano inserite normalmente, finora.

Copertina del libro di Christian Caliandro, Moltemi Editore per la collana Linee, 2018



La produzione artistica di oggi riesce a essere veramente "contemporanea" e propositiva?

Come sempre, alcune cose sì, la maggior parte no; inoltre, occorre distinguere tra sistema dell'arte contemporanea e produzione artistica contemporanea. L'arte contemporanea sconta il suo ritardo rispetto al presente – rispetto proprio alla dimensione "contemporanea" – in una condizione paradossale che però non è di oggi ma dura da decenni. Il suo isolamento, la sua chiusura all'interno di un recinto protetto ed esclusivo, il fatto che 'mondo' e 'mondo dell'arte' siano due entità rigidamente e inspiegabilmente distinte, è l'elemento che le impedisce, quando i tempi si fanno turbolenti, di reagire in maniera adeguata, efficace, propositiva. Ma alcune opere riescono anche oggi ad agganciare il presente – e ad anticipare il futuro – in modo molto efficace e potente.

Secondo me, dai disastri provocati a livello mondiale dal Coronavirus sono scaturiti anche fenomeni positivi. Alludo, in particolare, alla cooperazione arte-scienza-realtà sociale e al riconoscimento del ruolo primario della "creatività" anche in attività extrartistiche con visioni sovranazionali socialmente più responsabili e costruttive.

Certamente, ma questo processo di cui parli è ancora credo agli inizi, e avrà bisogno di tempo per svilupparsi e fiorire. Per ora, ciò che vedo attorno a me come disposizione largamente maggioritaria è la rimozione di ciò che è accaduto nei mesi scorsi, il desiderio di fare come se nulla fosse e di ritornare al "prima", alla "normalità" (invece che affrontare attivamente il cambiamento) – il che è ovviamente impossibile, oltre che insostenibile da ogni punto di vista.

Altro vantaggio derivante dall'epidemia: la consapevolezza dell'uso della rete telematica come strumento capace di promuovere conoscenze, invenzioni e relazioni umane, seppure virtuali.

Sì, questo aspetto era già presente ma è stato sicuramente sviluppato e arricchito in occasione del *lockdown*. Si tratta certamente di uno strumento prezioso a nostra disposizione, a patto che non venga considerato alternativo o sostitutivo rispetto all'incontro fisico e alla relazione diretta...

Ha anche stimolato riflessioni sui valori più autentici ed essenziali, nonché sulle false convenzioni del sistema socio-culturale.

Sì, la pandemia ha donato una certa chiarezza e lucidità – non so quanto diffuse, onestamente. Ha permesso una maggiore concentrazione sull'essenziale, abolendo almeno momentaneamente, il rumore bianco, il superfluo. C'è da dire che questo periodo, con tutte le sue difficoltà e criticità, rappresenta l'occasione concreta – forse unica – per liberarsi di ogni condizionamento. Per cogliere la palla al balzo. Per non pensare più in maniera verticale, maschile, egocentrica, egoista, solipsistica. Ma per accogliere, in modo aperto e sperimentale, tutte le idee e le sollecitazioni che vengono dal mondo, dal mondo in sommovimento e *in trouble*.

La "normalità" invocata da tutti potrà essere condivisa in pieno o si tornerà alle 'comode' abitudini precedenti?

Come dicevo prima, è e sarà tecnicamente impossibile tornare al prima, alle condizioni e alle abitudini precedenti. Nonostante tutti gli sforzi non sembra possibile tornare al "come prima", a fare le cose dell'arte *come prima*. Per un semplice motivo: tutto è invecchiato alla velocità della luce. Quasi istantaneamente. Per quanto ci proviamo, per quanto ci illudiamo, non possiamo scacciare questa sensazione di obsolescenza. Rimettere il genio nella lampada non è pensabile, non è praticabile. Il che non vuol dire, ovviamente, che oggi o nel prossimo futuro non ci saranno tentativi anche piuttosto efficaci e ben congegnati di ignorare del tutto questa nuova situazione, di fare come se nulla fosse accaduto. Ma ciò che scorre sotterraneamente è qualcosa che ha a che fare con la percezione: cambia lo sguardo, il punto di vista.

Nell'immaginario collettivo la realtà così drammatica di questo periodo ha preso il sopravvento sulla cultura in generale?

Mah, non è che arte e cultura nel nostro Paese abbiano mai goduto di tutta questa attenzione e cura, almeno negli ultimi decenni. Anche in questo, il virus ha semplicemente amplificato situazioni, condizioni e disposizioni che erano già presenti prima: quindi, se la cultura era già trascurata, ora lo è ancora di più.

Purtroppo, non sempre si considera che la Cultura può promuovere maggiore sensibilità e coscienza critica, fondamentali anche per interpretare più correttamente le dinamiche della realtà economica, sociale e politica, oltre che per la convivenza e il progresso civile.

È vero ma, secondo me, c'è un elemento ancora più profondo e preoccupante. Voglio dire che, se ci pensiamo bene, la percezione della cultura in Italia – quando esiste – è totalmente schiacciata sulla dimensione dell'intrattenimento e del tempo libero. Ciò significa che, non da oggi, è stata accuratamente sradicata la natura profondamente conflittuale dell'arte e della cultura



Serena Fineschi "Viva questo mondo di merda" 2012-2018, neon rosso, installation view presso M12 Gallery, Bruxelles (collezione privata; ph Geert De Taeye)

contemporanee: le opere e le idee nuove non servono infatti a ricomporre le contraddizioni, ma a farle esplodere. Il progresso civile infatti esiste solo se l'immaginario si assume il compito di scavare – anche in maniera dolorosa, traumatica, faticosa – nelle pieghe e nelle ambiguità del presente ("nel mostrare i punti/ dove la vita ristagna", come cantavano dieci anni fa i Massimo Volume). Questo avviene ormai molto raramente nel nostro Paese; e non sembra un caso.

In fondo il tuo libro "Italia Evolution. Crescere con la cultura", nelle sue declinazioni, indaga questi aspetti...

Beh, sì, è così. È un po' quello che ho provato a fare sia in *Italia Evolution*, sia negli altri due volumi della trilogia che quel libro pubblicato due anni fa concludeva (*Italia Reloaded* e *Italia Revolution*).

Quanta ideologia personale o pensiero filosofico entra nei tuoi scritti?

Ah, su questo non saprei davvero che cosa risponderti. Ciò che penso e che scrivo risponde sicuramente alla mia visione dell'arte e della realtà, che a sua volta si nutre delle opere di alcuni artisti miei coetanei, di quelle del passato, dei libri degli altri, dei dischi, dei film, degli avvenimenti collettivi e personali, dei fatti della vita, delle discussioni con altre persone, ecc. ecc.: non so però se questo insieme di elementi e fattori possa essere definito "pensiero filosofico" o "ideologia personale".

... Non sono mai neutrali e senza obiettivi?

Non direi, e credo che neanche vorrei una cosa del genere. Le cose che scrivo sono sempre soggettive, frutto del mio punto di vista su ciò che mi interessa. Riguardo agli obiettivi, direi che in generale la scrittura serve a far comprendere ciò che hai capito o che presumi di aver capito, ma ancora di più la scrittura è essa stessa una forma di comprensione, di sicuro quella che funziona meglio – almeno è così per me.

Anna Capolupo "Battaglia" 2020, tecnica mista su tela, 50 x 40 cm (courtesy l'Artista)



Torniamo al tema in esame. Non mi è chiaro come gli artisti dotati di energie creative stanno contribuendo pure concretamente e in profondità al superamento della situazione emergenziale.

Non so se gli artisti possano contribuire concretamente al *superamento* della situazione emergenziale. Di certo, gli artisti con le loro opere contribuiscono a comprendere determinate situazioni, compresa quella attuale; e – come è avvenuto e avviene nel corso di ogni crisi – solo gli artisti sono in grado di far capire, per esempio, che ciò che chiamiamo "crisi" non è un ostacolo da superare o un tunnel da attraversare (per uscire nello stesso mondo da cui provenivamo), ma è una nuova casa da abitare. Gli artisti si occupano di gestire la transizione verso il futuro nel cervello delle persone, e nella loro esistenza materiale e immateriale.

La precarietà di questo momento caratterizzato da azioni performative ha fatto riscoprire la libertà espressiva attraverso il digitale, sfruttato anche per ammodernare, almeno in parte, le istituzioni museali e partecipare virtualmente agli eventi culturali o ricreativi.

Ripeto, quelli digitali sono strumenti preziosi a patto che non escludano la relazione diretta, ma che siano ad essa complementari. Per quanto riguarda l'utilizzo delle piattaforme digitali da parte di musei e gallerie, penso che esse si siano rivelate utilissime durante il periodo del *lockdown* (caratterizzato dall'impossibilità di accedere fisicamente agli spazi), offrendo contenuti spesso originali; credo tra l'altro che questo utilizzo sia un elemento destinato a permanere e a svilupparsi ulteriormente nel prossimo futuro.

Poiché gli spazi fisici per attuare i progetti espositivi si sono ridotti, il format online può sopperire adeguatamente?

Non penso, tranne che nel caso di opere pensate e realizzate esplicitamente per una fruizione online.

Il mercato dell'arte, grazie… alla crisi economica e alla mancanza degli eventi fieristici, ha perso forza decisionale… Ci guadagna la ricerca e la sperimentazione?

Ciò che questa emergenza ha amplificato è, nel mondo dell'arte come altrove, una sostanziale *insostenibilità*. Condizioni di lavoro iperprecarie – fino al paradosso dell'autosfruttamento – degli autori e delle altre figure di questo sistema, invisibilità, esclusività, classismo, elitarismo, paternalismo. Solo che prima – in questo prima oggi magari favoleggiato, e che però non è forse così sfavillante come lo ricordiamo, o come lo immaginiamo – le situazioni che già erano presenti non erano magari così evidenti: c'erano, ma si preferiva non *vederle*, e non parlarne. La finzione che tutto andasse bene, che questo fosse il migliore dei sistemi possibili (e comunque l'unico concretamente praticabile) ha contribuito fortemente a coprire e a nascondere aspetti non proprio brillanti dell'intera faccenda, e che però sono fondamentali. Strutturali. Il gallerista Emilio Mazzoli, rispondendo su "ATP Diary" alla domanda su come reagirà il sistema alla crisi attuale, ha di recente analizzato in maniera molto lucida la situazione: "Speriamo che sia un bene nella disgrazia, e che nell'arte ritorni tutto nei ranghi come dovrebbe essere, perché prima il sistema era impazzito tutto. Ma sì, perché nel mondo dell'arte c'erano troppi personaggi che non hanno a che fare con il mondo dell'arte, ma avevano solo a che fare con la finanza. Non c'era nessuno che metteva una lira e tutti lucravano dall'arte. Le aste lucrano, le fiere lucrano e non ci mettono una lira, ma diciamo pure che va bene. Ma se all'attore togli il teatro e togli il palcoscenico gli togli praticamente tutto. Al mondo dell'arte hanno tolto la galleria, e tutto il sistema dell'arte è impazzito perché oggi il mercato dell'arte è in mano a chi fa l'antiquariato. Non ho nulla nei confronti di nessuno, ma si tratta di gente che fa l'antiquariato del modernariato. Tutti i buoni galleristi e le persone che hanno lavorato bene lo hanno fatto 30, 40 e 50 anni fa, facendo un lavoro straordinario, mentre oggi si lucra soltanto sul lavoro di quella generazione. Oggi succede che i galleristi chiudono, le case d'aste che fanno prezzi incredibili e gli artisti validi vengono venduti a una lira. Questo sistema è diventato un grande manicomio". Non si potrebbe dirlo più chiaramente: la galleria come "teatro", come "palcoscenico" dell'arte, è all'arte negato; l'ossessiva concentrazione sulla dimensione dell' "antiquariato del modernariato", e parallelamente l'assenza di investimento economico e cognitivo sulle nuove generazioni. Questa insostenibilità è dunque qualcosa di molto più profondo, e pervasivo, rispetto ai problemi del mercato, o alla momentanea difficoltà di fare e far visitare una mostra, di mettere in piedi una fiera, ecc. Molto probabilmente, essa ha a che fare con la prospettiva, l'immaginazione non solo del futuro ma del presente. Che cosa è l'arte oggi? Come può uscire dal recinto in cui si è rinchiusa autonomamente, per riconquistare una dimensione viva e aperta finalmente alla realtà contemporanea, a ciò che accade nel mondo?



Covid-19, medici e operatori sanitari all'opera

In questo discutibile contesto la critica d'arte più impegnata e indipendente è latitante o tratta argomenti irrilevanti, invece di pronunciarsi sull'impiego dei mezzi informatici, spesso dilettantistico, enfatico e autoreferenziale. Sei d'accordo?

Ti rispondo con le parole che usò Hunter S. Thompson quando, all'indomani dell'11 settembre, gli chiesero se in America e nell'Occidente ci fosse ancora spazio per il giornalismo libero: "Vedi, di spazio ce n'è quanto ne vuoi – il problema è trovare chi sia disposto a occuparlo".

Per concludere: con la rubrica in "Artribune" cosa ti proponi?

Molto semplicemente, mi propongo di pubblicare ogni lunedì qualcosa che sia interessante e anche divertente, con una visione dell'arte non specialistica ma in grado di aprirsi agli aspetti politici, sociali, economici della realtà in cui siamo immersi. Allo stesso modo, cerco di scrivere non solo per lettori *del mondo dell'arte* (qualunque cosa questo voglia dire), ma anche per ragazzi di venti o di sedici anni che magari vivono in paesini sperduti ma che si appassionano all'arte, alla musica, alla letteratura, al cinema e a ciò che sta accadendo in queste settimane e in questi anni.

Intendi dialettizzare con il presente soprattutto per focalizzare e sostenere idee evolutive?

Credo che la relazione sia la chiave dell'evoluzione: soltanto al suo interno esistono vita, gioia, salvezza... e quindi anche arte. Spesso mi rendo conto che i mei coetanei (incredibilmente, anche e forse soprattutto quelli che si occupano di arte e cultura) sembrano preferire rapportarsi con la realtà 'come vorrebbero che fosse', e non come in effetti è: questo atteggiamento non porta nulla di buono. Rinchiudersi non fa bene, da nessun punto di vista. Nessuna idea interessante può nascere senza un confronto costante, un dialogo vero – che non sia la semplice somma di monologhi – nutrito soprattutto dall'*ascolto*. Ascolto come dimensione privilegiata dell'intelletto e della conoscenza, come capacità di percepire l'altro, le sue esigenze, le sue istanze: ecco, gli articoli della rubrica *inpratica* su "Artribune" sono anche un modo di ascoltare gli altri – e non semplicemente di dire agli altri ciò che penso.

Allora, buon proseguimento!

Grazie mille, anche a te.☺

7 luglio 2020

Eugenio De Signoribus, *poeta*

Luciano Marucci: Caro Eugenio, come hai vissuto la pandemia e quali pensieri ha generato?

Eugenio De Signoribus: Posso risponderti con una prosa e alcune brevi riflessioni:

(avvelenare)

Bombe intelligenti, bombe a grappolo, bombe atomiche non fanno più tanta paura... Un tempo gli arsenali tenevano il mondo sul filo della guerra fredda, un filo teso che reggeva, malgrado le guerre locali, le pulizie etniche. Immani tragedie, piccoli fatti, echi sui giornali, foto di montagne di cadaveri che arginavano il fiume, o che riempivano fosse: storie dolorose che non toccavano la rete invisibile del patto delle potenze... Ma da qualche tempo, dopo prove di guerre batteriologiche, di gas nervini e asfissianti e molteplici altre trasmissioni silenziose di morte, siamo certi che non saranno i funghi atomici a condannare il pianeta e la sua gente... ma virus letali, creati in laboratori segreti, o sviluppati in natura, quando questa, violata e sacrificata continuamente,

Il poeta Eugenio De Signoribus





Lo "studiolo" di De Signoribus

non conosce confini tra vite animali e umane, tra specie infette, modificate dall'ambiente, e specie umane, mutate anch'esse nel respiro del vivere... E l'incontro non sarà uno scontro: ma, come un fiato materno, catturerà ogni vita e se la riprenderà, risucchiandola, svuotandola... Alcuni, gli autori del misfatto e i loro più lungimiranti complici, forse si salveranno in un remoto bunker o in una stazione spaziale, sistemata a distanza di sicurezza, in qualche zona franca del cielo... E, alla fine del diluvio virale, si riavvicineranno con circospezione e infine scenderanno, ringraziando magari un Iddio di poter toccare la terra che hanno contribuito a distruggere... Allora, saranno loro i nuovi primi uomini... Faranno meglio dei precedenti? Meglio di Noè e dei suoi figli? E di quel Dio che prima li salvò e poi divise le loro discendenze, rendendole nemiche? Faranno a meno delle favole antiche? Faranno a meno della scienza di morte? Se avessero tali dubbi, dovrebbero spingere la stazione nel cosmo buio fino alla fine del buio... e perdersi chissà dove, per sempre.

Nessuno torni più indietro!

(frammenti)

Il brano "(avvelenare)" è certamente pessimista: ma è davvero apocalittico, esagerato?

Ho vissuto questa pandemia (non ancora domata) come una prova generale: la prossima, o quella successiva (di una catena ormai inarrestabile), potrà essere fatale per l'umanità. Come per i credenti, se non l'ultima, la penultima cena prima dell'annunciato sacrificio: ma se questo aveva un fine salvifico, quella sarà la fine. Un'autodistruzione, forse senza appello.

Ora che i traffici sono in piena ripresa, è già un ricordo il grande silenzio, durato circa tre mesi, durante il quale solo la natura ha parlato: con la neve sulle colline, con gli animali dei boschi spintisi fino al mare, spaesati da tanta libertà, persi davanti all'invalicabile confine...

Più a lungo è durato il rumore di dentro. Nel silenzio, i timpani dolevano, oppressi dal rumore del mondo. Così la vita interiore. Ma nell'affacciarsi e non vedere nessuno e nessun moto, qualcosa si è mosso, a ritroso e in avanti. Si sono rimessi a fuoco ricordi



Coronavirus: fosse comuni a San Paolo del Brasile

perduti, soprattutto nei sogni. Si sono enfatizzate le paure per il tempo a venire. In mezzo, come in un deserto, la vanità di tanti atti, l'inutilità di tante merci, il grande spreco del nostro vivere. Allora, il proposito di usare ciò che ci resta per ciò che grida la nostra coscienza: anche rispetto alla parola scritta, comunque inerme, inascoltata, inutile.
(Gli urlatori-falsificatori-bestemmiatori, in una sola comparsata televisiva, toccano più persone che un'intera generazione di poeti).

Da quando abbiamo cominciato a capire e a vedere, siamo consapevoli del feroce sfruttamento del pianeta. Abbiamo gridato senza voce, abbiamo scritto senza peso, abbiamo firmato appelli, compreso uno degli ultimi lanciato dal fotografo Salgado per l'Amazzonia: "Salviamo l'Amazzonia o perderemo la nostra umanità!" (ha dichiarato in un'intervista). Ma cosa è cambiato? Nulla! Anzi, tutto è andato peggiorando, fino ad arrivare nei pressi di un baratro, ambientale e umano (ma, in sogno, stiamo già precipitando).
E la nostra umanità e la nostra innocenza l'abbiamo perduta da tempo. Se questa pandemia servisse a cambiare rotta, a comprendere che non è mai finito il virus delle guerre, dello sfruttamento, della fame, potrebbe esserci una speranza...
Ma le guerre non si sono mai fermate, così i dittatori e gli aspiranti dittatori, le mafie, i grandi poteri: tutti si stanno solo riposizionando, i motori sono già ripartiti, per la riconquista, per il recupero economico, per "bruciare" i più deboli... Non per pensare o progettare un mondo più giusto.
Restano, moltiplicati, i dannati della terra. Restano, forse moltiplicati, i santi della terra.

Di questa pandemia, conserverò, come ulteriore monito, le fosse comuni in grandi Paesi (Brasile, Stati Uniti), dove venivano, e vengono, deposti migliaia di corpi dei senza nome, degli invisibili, non reclamati da nessuno, o pianti solo dai loro prossimi. Ho ancora negli occhi le colonne dei furgoni militari che uscivano dagli obitori italiani, al tramonto o di notte, carichi di bare, e scivolavano nel silenzio verso destinazioni spesso ignote: chi ai forni crematori (che hanno lavorato a tempo pieno), chi verso sepolture lontane da casa, in altre regioni, non essendoci più posto nei cimiteri locali... Tutto senza un addio!

La pandemia ha certo provocato, fin dalla presa d'atto della sua pericolosità, uno stato di eccezione, una clausura obbligata, restrizioni delle libertà personali: prima in base al colore dei luoghi (zona rossa, zona gialla e altre varianti), poi tutto è stato generalizzato, meno il moto domestico e di pensiero. Il controllo è stato militare, ossessivo, a volte sproporzionato alla realtà locale. Lungo la costa medio-adriatica, dove s'allungano e dormono, non contaminati, alcuni paesi a ridosso del mare, per settimane elicotteri hanno pattugliato, poco sopra l'acqua e le case, il nulla: le strade erano deserte, incombeva un vuoto umano mai visto... Cercavano qualche solitario che passeggiava sulla spiaggia, per segnalarlo alle pattuglie di terra, per farlo inseguire, fermare, prelevare, multare... Qualcuno che abitava davanti alla sabbia, doveva non calpestarla ma poteva invece girare intorno al proprio isolato, dove incontrava altre persone in movimento, anche per motivi di salute... Una non sempre mirata organizzazione... Il ritmo del cuore aumentava a questi eccessi, così al fermo delle pattuglie che controllavano con diffidente pignoleria quanto scritto sull'autocertificazione, sempre lungo strade secondarie e verso luoghi che mai hanno registrato presenze umane... Il controllo sociale era stato assunto anche da solerti "cittadini", che chiamavano i vigili se solo vedevano un individuo camminare in un sentiero di campagna, lontano dalle loro case: l'effetto sconvolgente della propaganda della paura porta alla delazione, anche la più vergognosa. Un esercizio del potere che, in un Paese ancora democratico, può essere vissuto come non pericoloso. Ma se l'emergenza dovesse ripresentarsi, potrebbe questa alimentare, inconsciamente o no, un abuso del potere? Pensare alla restrizione come sistema di unica difesa e non pensare piuttosto a un'alternativa del sistema di sicurezza, più vasto ed efficace nell'uso razionale delle strutture ospedaliere, dei controlli sanitari e della prevenzione e dell'informazione: con l'evidenza dei fatti e non con la minaccia più o meno sottile delle parole e degli slogan. Fermare tutto per non fermare, in sostanza, niente: non serve. Le scuole, come i ponti, si possono ricostruire. Il distanziamento sociale, in questi casi, non incide: e il guardare oltre, aldilà del greto o di un'auletta stipata di alunni, è il guardare il futuro (se è possibile concepire ancora un futuro umano). Altrimenti non resta che aspettarsi una rivolta sociale, dove ciascuna categoria andrà per suo conto, magari fomentata da gruppi politici di vocazione autoritaria... Tutti contro tutti, perché tutto rimanga come era.

Gli individui, capaci di un'imprenditorialità etica, magari sono ostacolati nella loro libertà di pensare altro, oltre che a sé stessi anche al bene comune. I politici, una volta eletti, sono votati ad operare per la loro rielezione.
Gli artisti possono usare la loro creatività per immaginare un luogo più prossimo all'irraggiungibile utopia: ma possono non tenere conto delle forche caudine del mercato? Possono resistere alle misere lusinghe dei tempi correnti? E gli scriventi, possono illuminare il quadro in atto senza rincorrere le foglie secche del successo?

I filosofi, magari quelli che si vedono meno in televisione o negli spettacoli circensi, sono in grado di ragionare, senza tic o gigionerie, sul senso di futuro? Su chi saremo, se saremo, se ogni cosa procederà nell'inerzia e nell'impotenza? Chi è tanto libero e intelligente da disegnare una possibile società rinnovata tra dieci o più anni? Ogni atto è una scelta personale. Una scelta personale è allearsi coi propri simili e offrire una difesa a tutti e a tutti una prospettiva di vita. Lamentarsi solamente è un essere già morti.
20 luglio 2020

Emilio Isgrò, *artista*

Luciano Marucci: Nella tua attività artistica, oltre agli aggiornamenti linguistici dati dall'esperienza acquisita nel tempo, sembra che tu sia alla continua ricerca di motivazioni rigenerative dal quotidiano.
Emilio Isgrò: È proprio questa la vocazione naturale dell'artista: rigenerare la vita (e rifondare ogni giorno sé stesso) rigenerando di continuo la parola, il colore, il linguaggio. E soprattutto restando fermo sui princìpi, in modo che il pubblico sappia sempre chi è l'uomo che gli sta davanti. Esattamente il contrario di quel che, salvo eccezioni, volevano le antiche avanguardie: la novità piuttosto che l'evidenza del mondo, la verità della vita. Lo dico con cognizione di causa, perché ci sono passato per quella storia, e forse ho contribuito un po' a costruirla. Non è un caso, d'altra parte, che l'ideologia avanguardistica sia oggi gestita direttamente dal mercato, che a ogni stagione ha bisogno di rinnovare il guardaroba per la clientela. Questo non significa che la novità non conti più niente. Purché si ricordi che non c'è novità senza un minimo di qualità, così come non c'è qualità senza un minimo di novità. Un dosaggio difficile che solo gli artisti autentici sono capaci di ottenere.
Nel tuo caso, l'ideazione dell'opera viene prima della sua materializzazione?
Nei primissimi anni della mia ricerca, quando la critica e il pubblico erano indecisi se considerarmi un poeta visivo o un artista concettuale, è chiaro che la fase ideativa veniva prima. Basterà pensare a due opere come la *Volkswagen* o la *Jacqueline*. Io preparavo un progetto su carta che poi veniva riprodotto e ingrandito su carta o su tela fotografica. Nessuna manualità esibita, in altri termini, anche se la freddezza dell'esecuzione era indispensabile all'opera stessa, in quanto registrava polemicamente una rivolta contro la vecchia pittura grondante di sudore e di colore. È però anche vero che in contemporanea con quelle forme concettuali, nel 1964 per la precisione, cancellavo già i primi libri, e in quel caso la mente e la mano agivano di conserva. Pensavo facendo e facevo pensando.
Dall'insieme delle opere si nota uno sviluppo linguistico-comunicativo e performativo di tutta la produzione, evidenziata chiaramente anche dall'aspetto esecutivo. Ciò deriva in particolare dal tuo rapporto da intellettuale impegnato civilmente con il mondo reale in continua trasformazione?
So bene che molti mi considerano un artista e un intellettuale insieme. Questo mi ha nuociuto a lungo, perché qualcuno, sul finire degli anni Settanta, aveva messo in giro la voce che la capacità di riflettere e di pensare non fa bene all'arte, con i risultati che oggi tutti vediamo. Devo però confessare che a un certo punto ho capito che a forza di coprire e scoprire le immagini ero diventato il più classico dei pittori, riscoprendo per via di cancellazione la prospettiva rinascimentale, e persino le velature leonardesche, che nelle mani di un cancellatore possono dare frutti straordinari. La verità è che i pittori cancellano tutti, a volte più degli stessi scrittori, indotti dal carattere oggettivo del loro lavoro. Solo che praticamente non se ne accorgono, perché cancellare è per loro un gesto automatico.



Emilio Isgrò "Where is Adelaide?" 2018, acrilico su mappamondo, 46,4 x 29,5 x 29,5 cm (courtesy Archivio Emilio Isgrò, Milano)

Specialmente in questo periodo così drammatico, la realtà esistenziale è una fonte di ispirazione imprescindibile? Stimola anche riflessioni più profonde?
Dire che l'artista vive nella realtà è superfluo, come è superfluo dire che i pesci nuotano nel mare e gli uccelli volano nel cielo. Tuttavia non bisogna esagerare, sostenendo per esempio che Rothko aderisce alla vita, mentre Jeff Koons ne è fuori. La verità è che entrambi sono dentro le cose, ma ciascuno a suo modo, e ciascuno con il proprio pubblico: più o meno colto, più o meno speculatore. Forse è necessario stabilire cosa è la realtà per un artista e cosa è per il resto del mondo. Non sempre la definizione coincide.
La crescita dei bisogni vitali della gente, determinata dalla crisi economica e dalla necessità di privilegiare la salute, fa passare l'arte in secondo piano?
Credo che se avessimo avuto un'arte diversa, capace di chiamare le cose con il loro nome, avremmo avuto una politica e un'economia meno affaticate, e probabilmente saremmo arrivati alla tragedia del coronavirus meno indifesi. Perché gli anticorpi dell'anima sono altrettanto importanti che quelli del corpo. Questo significa che l'arte sarà sempre più importante nei prossimi anni, quando vedremo la tenuta effettiva di tanti artisti "globali" che si sono affidati troppo alle loro mani e quasi niente al cuore e alla testa.
3 luglio 2020

Michelangelo Pistoletto, *artista*

Luciano Marucci: Dalle contaminazioni linguistiche ormai ampiamente praticate, di cui avevamo discusso l'anno scorso, a quelle virali da schivare. Se non ti dispiace, iniziamo la conversazione dall'infezione da Covid-19 che hai contratto nei mesi scorsi. Quando eri isolato in terapia intensiva, ovviamente, pensavi soltanto all'arte di respirare per sopravvivere...
Michelangelo Pistoletto: Certamente, proprio così, respirare ossigeno, quello che mancava, recuperare ossigeno, questo è stato il lavoro per un mese.
Non potevi neanche pensare all'arte...
All'arte ho pensato continuamente, perché l'arte è il mio nutrimento. L'arte per me non è soltanto fare un'opera individuale: è un'attività che porta a una vera e propria interazione con la società. Avendo intrapreso questa operazione arte-società, mi sono trovato in una condizione che non fermava soltanto me al letto, ma fermava tutta la società, il mondo, quindi le due cose si sono assommate.
Quindi anche l'arte ti aiutava a vivere...
Sì, l'arte come motore di pensiero e di azione, che si sviluppa a Cittadellarte con il simbolo trinamico del "Terzo Paradiso".
Questa volta hai compiuto una perfomance, non pianificata, più rischiosa di quelle autolesionistiche di altri performer...
Una performance derivata dalla situazione generale del mondo che mi circonda, quindi non sono io a provocarla. D'altra parte è un'azione sempre presente nella mia attività, che – come ripeto – non è soltanto mia performatività, ma quella di trasformazione, di rigenerazione della società che io ho messo in atto da tempo. È la società che ha dichiarato la necessità di rigenerazione a livello mondiale attraverso questo virus.

Michelangelo Pistoletto con la mascherina esibisce "L'arte della cura" con riferimento alla sua reale guarigione da Covid-19 e in senso simbolico (courtesy l'Artista)



Dopo la 'resurrezione', mentre eri in quarantena ti dedicavi anche alla produzione di opere a sé stanti in qualche modo relazionate alla crisi in atto?
Di opere specifiche no. Una è l'opera che comprende tutta la mia attività ed è l'opera della trinamica, che io applico in tutti gli ambiti della vita sociale con la formula della creazione.
Eri sempre concentrato su questo progetto.
Beh, è quello che io sto attuando a tutti i livelli. Il lavoro ormai è indirizzato in questo senso.
Ora guardi al futuro con ottimismo?
L'ottimismo non mi manca, altrimenti non potrei pensare a tutto ciò che sto proponendo. Ma, nello stesso tempo, c'è anche un pessimismo di fondo che scaturisce dall'incapacità di realizzare un equilibrio tra scienza, tecnologia e natura. Questo, però, può essere risolto nel "Terzo Paradiso", il terzo stadio dell'umanità.
Come lo immagini il futuro in veste di cittadino? Potranno aumentare le disuguaglianze? Diminuirà la solidarietà extrafamiliare?
Il futuro non è prevedibile, da indovino che porta sicurezza e tranquillità nella mente del prossimo. Il futuro ha bisogno di una attività. Dobbiamo impegnarci in un'azione comune di rigenerazione, trasformazione e creazione. Non avviene da solo, per caso; il caso esiste ma lo dobbiamo dirigere verso una responsabilità. Ecco allora che l'attività nasce dall'educazione, dalla scuola, da una visione responsabile. Nell'arte c'è la massima libertà, ma quella personale non è sufficiente: ci vuole una responsabilità comune.
L'emergenza coronavirus, privilegiando la salute ha emarginato le attività culturali, fondamentali per la formazione degli individui e lo sviluppo delle comunità umane. Ritieni che oggi gli artisti siano più orientati ad affrontare nuove tematiche più legate alla difficile e precaria realtà sociale?
Penso di sì; penso che l'artista oggi abbia il compito di esprimere la propria creatività individuale, ma anche di sviluppare una creatività, diciamo, condivisa e responsabile. Quindi non si tratta di produrre solo un'opera per sé, ma un lavoro per la collettività.
La produzione della Fondazione che porta il tuo nome potrà trarre ispirazione anche dalla situazione critica generata dalla pandemia?
Durante il periodo in cui ero all'ospedale io ero in contatto telefonico con la Fondazione che portava avanti il lavoro attraverso internet, attraverso la comunicazione non fisica. È stato un grande vantaggio, una dimostrazione che oggi può essere bene utilizzata la tecnologia. E questo è anche un nuovo modo di procedere.
È una nuova esperienza indotta dalla realtà.
Una nuova via che si apre per eliminare anche tanti viaggi, tanto movimento degli aerei, dei treni, delle automobili: comunicare senza creare CO2.
In questo periodo la Cultura reagisce, anche se non sempre con programmi appropriati.
La cultura in che senso?
In senso estetico ed etico.
La cultura è tutto, tocca ogni ambito; non è confinabile nel sistema arte, nei sistemi traadizionali cristallizzati. È onnicomprensiva. C'è cultura in tutti gli incroci tra i vari settori della vita sociale. La cultura è dinamica sociale. Quindi, parlare di cultura vuol dire prendersi veramente in carico il mondo.
Le iniziative che vengono attuate online come ti sembrano?
Sono utili, ma non bisogna pensare che c'è soltanto il digitale; c'è anche una realtà fisica. Quindi la Rete serve a coniugare, a connettere in modo tale che poi nella pratica tutto si svolga concretamente. Noi siamo fatti di carne e ossa e la realtà in cui viviamo è fisica, quindi la fisicità va unita alla dinamica tecnologica. È un equilibrio che dobbiamo trovare.



Michelangelo Pistoletto "Spazio libero" 1976-1999, acciaio, cm 450 x 600 x 600, opera realizzata dall'artista in collaborazione con alcuni detenuti del carcere di San Vittore di Milano e installata nel cortile del carcere (courtesy l'Artista; ph Paolo Pellion)

C'è stata anche la celebrazione della "creatività" nel campo sociale, facendole assumere un ruolo essenziale nella ricerca di soluzioni più rapide ai problemi scientifici, sanitari, economici e perfino politici.
C'è stata e ci sarà sempre di più la necessità di assumere responsabilità, proprio perché abbiamo visto che la salute ci condiziona. La salute fa parte della natura e noi la viviamo nel nostro corpo individuale e sociale, per cui prima di tutto abbiamo necessità di prenderci cura di noi ma anche di tutta la struttura sociale. Ciò non vuol dire soltanto curare le malattie, ma anche un sistema che poi non permetta di far proliferare le malattie, anche attraverso la capacità economica, scientifica e politica.
Questa sorta di "creatività diffusa" ha anche incentivato la cooperazione a livello planetario stemperando le sovranità nazionali...
Io penso che questo dovrebbe essere lo sviluppo. Ora se ne parla sempre di più ed è già qualcosa.
In fondo la missione della "Fondazione Pistoletto" è proprio quella di espandere la funzione pubblica della "creatività" nel tessuto sociale attraverso il progetto globale "Terzo Paradiso", al fine di armonizzare il rapporto natura e artificio e migliorare la qualità della vita.
Esattamente!
Praticamente eri già in linea con questa creatività diffusa.
Su questo noi stiamo lavorando da decenni, poi Io sto lavorando prima personalmente, poi con la Cittadellarte e con le ambasciate di Cittadellarte, che ormai nei vari paesi del mondo sono intorno a duecento, le quali portano avanti il progetto di rigenerazione. E, il fatto che oggi ci sentiamo meno soli è importante. Molte realtà stanno portando all'evidenza quello che noi abbiamo messo in moto da tempo.
Cittadellarte, nel post-lockdown, per rilanciare i programmi, si sta riorganizzando per dare corso a nuove strategie operative?
Sì, specialmente sul piano dell'educazione cerchiamo di sviluppare quella che io negli anni Novanta avevo creato come università delle idee qui a Cittadellarte, diventa sempre più una nuova forma di Accademia, nel senso che prima era molto ristretta sull'estetica, ora è un'Accademia di estetica legata all'etica, e l'etica diventa il *fil rouge* del futuro.
Questo avviene attraverso modalità dirette o tramite internet?
Avviene ormai dualmente, tramite internet e con l'attività locale, in una scuola, che si realizza qui.
Perciò avviene anche in presenza!?
Certo.
Osservando delle regole?
Cittaddellarte adesso è anche un luogo di rieducazione sociale, per cui la gente deve anche vedere, fermarsi qui pure alcuni giorni per vivere l'esperienza pratica di quello che si sta facendo.
C'è anche spazio per tenere il distanziamento?
Sì, questo è stato organizzato. Adesso, per esempio, le visite alla Fondazione, dove tutto è disinfettato, sono fatte su prenotazione, dieci persone per volta, distanziate.
Potrebbero essere attuate anche innovazioni digitali?
Innovazioni digitali non so, perché noi non abbiamo uno studio di ricerca digitale fine a sé stesso, però utilizziamo quello che c'è.
Con il distanziamento sociale sono cambiate le modalità di fruizione degli eventi, quindi qualcos'altro va fatto.
Qui a Biella abbiamo soprattutto quello che chiamiamo "le terme culturali". Ciò vuol dire che, quando si parla di terme non si parla solo di internet, ma di una esperienza vissuta, pratica, quindi cerchiamo di rigenerare il muscolo della creazione, dell'immaginazione della gente, perché senza creazione e immaginazione è difficile assumere autonomia e responsabilità. Questa alla fine è una casa di cura, mentale e sociale; usiamo tutti i mezzi, ma è necessario anche vivere in presenza, perché c'è sempre una ritualità, quella che è stata sviluppata con la performance è ritualità creativa che viene fatta usando anche la voce, il corpo; usando la persona stessa oltre agli oggetti che possono essere più o meno fisici.
Le esibizioni online dell'arte rispetto a quelle fisiche divenute meno praticabili probabilmente sono destinate a durare. D'altra parte, in precedenza la realtà virtuale era abbastanza frequentata. C'è stata solo un'accelerazione della sua legittimazione. Ti pare?
Penso che sia proprio così. Sicuramente saremo tutti sempre più portati a usare i sistemi online, perché ci siamo resi conto che sono veramente utili.
Pure tu hai avvertito che la clausura imposta dall'invasione dell'epidemia ha anche offerto l'opportunità di riflettere sul vero senso della nostra condizione esistenziale?
Ah, la nostra condizione esistenziale è basilare, è una filosofia del vivere che si deve sviluppare in maniera assolutamente originale, non più basata sulla trascendenza, che era quella religiosa, ma con una immanenza che fa assumere all'arte la posizione dinamica del

Michelangelo Pistoletto "Luogo di raccoglimento e di preghiera" 2000, installazione permanente, Istituto Oncologico Paoli-Calmettes, Marseille (courtesy l'Artista; ph Margherita Spiluttini)



pensiero che sostituisce il sistema cristallizzato delle religioni. Quindi c'è una necessità di unire la spiritualità dell'arte alla praticità del vivere sociale e politico.

Nella mostra "Padre e Figlio" c'era già la riconsiderazione di certi valori umani, la riscoperta delle memorie affettive personali. È stata un'altra anticipazione...

"Padre e Figlio" per me è ancora un altro modo per coniugare, per comporre due condizioni per poter essere messe l'una su un cerchio e l'altra sul cerchio opposto, per essere combinate nel cerchio centrale e creare una situazione inedita, quella della dinamica generazionale. Nella mostra "Padre e Figlio" c'è un'immagine di mio padre quando aveva 75 anni e un'immagine mia di quando ho raggiunto 75 anni, tutti e due artisti: ho chiamato questa duplice immagine "I coetanei", proprio perché lì abbiamo la stessa età. Abbiamo sempre tutti la stessa età prima o dopo...

Devi rivisitare altri momenti privati?

Cosa si intende per "privato"? Penso che non ci sia un sé, un io, un ego come punto di riferimento. Nelle interviste, mentre ero in ospedale, ho parlato di muro bianco, di questo spazio vuoto, e lo spazio vuoto è al centro: non c'è un ego al centro, c'è uno spazio vuoto; in questo vuoto si combinano tutti gli elementi che agiscono, che si muovono nel mondo; gli elementi che sono le persone, le attività, ma sono anche gli elementi chimici che si uniscono al centro per produrre qualcosa che non esisteva. Noi siamo un vuoto che si riempie continuamente in una dinamica di creazione; questa è la creazione e il simbolo trinamico è la formula della creazione. Tutto si crea attraverso l'incontro di elementi diversi al centro, là dove non esisteva nulla, perché se esistesse qualcosa non ci potrebbe essere una creazione. Quindi la creazione è ovunque, è in un vuoto che combina tutte le cose. Io ho sentito molto chiaro questo vuoto individuale e questo vuoto mondiale di un momento, dove tutto quanto si riflette, tutto deve essere ricombinato.

Ti ho sentito molto in forma; sei veramente guarito, anzi rigenerato...

Ma io non sono mai stato malato nel mio pensiero e nella mia mente. Quella del contagio è stata un'esperienza molto utile e sono stato fortunato, perché all'ospedale di Biella mi hanno curato nella maniera più immediata ed efficace.

Evidentemente ti ha aiutato anche la tua forte fibra; mentre il povero Celant ci ha rimesso la pelle.

Eh, sì poverino, ma lui aveva già altri problemi di salute che sono stati la causa della fine, perché il virus non è una malattia in sé. Non hanno ancora capito bene cos'è, comunque smuove situazioni che di per sé sono malattie. Per esempio, io ho avuto la polmonite doppia, quindi me l'hanno curata, poi mi hanno curato bene anche il cuore, i reni e il resto.

Grazie e un abbraccio.

Grazie a te e un abbraccione. Ciao.

16 luglio 2020

Marco Scotini, *critico d'arte e curatore, direttore Dipartimento Arti Visive e Studi Curatoriali al NABA di Milano, direttore artistico FM Centro Arte Contemporanea, curatore programma espositivo PAV*

Luciano Marucci: Il coronavirus, che sta provocando danni materiali incalcolabili e numerose vittime a livello planetario, indubbiamente fa riflettere sulla fragilità della nostra condizione esistenziale e riconsiderare i valori umani essenziali e autentici. Pensi che anche nel sistema sociale e culturale potranno esserci cambiamenti strutturali?

Marco Scotini: Il disastro che abbiamo vissuto e che stiamo ancora vivendo è, come più volte ho affermato, nuovo nella sua forma, ma niente affatto nella sostanza. Addirittura credo che si tratti di uno sviluppo accelerato di quanto era già stato programmato ma, da anni, in riserva: senza possibilità di essere pienamente applicato. Non abbiamo avuto a che fare con un'inversione di tendenza, con l'arresto imprevisto e drammatico di un sistema ma, al contrario, con il suo dispiegamento totalitario. La diffusione irresponsabile del virus è stata connessa con le politiche neoliberiste della globalizzazione; la sua comunicazione inascoltata è stata la prova dell'inefficacia delle nostre politiche dell'attenzione sopraffatte dall'ipertrofia della circolazione digitale che, non solo impedisce di discernere il vero dal falso, ma rende impossibile qualsiasi forma di azione politica o presa di posizione; il distanziamento sociale non è altro che l'effetto pacificato dei dispositivi di governamentalità a distanza che sperimentiamo quotidianamente, e da anni, nell'esercizio ordinario del nostro lavoro. Chi più conosce che cosa? Eppure la macchina è perfetta, gli algoritmi insostituibili nel far funzionare l'efficienza dell'impresa! Credo proprio che la tecnologia non ci salverà, visto che è il motore dell'economia neoliberista. Se una riconsiderazione dei valori umani ci sarà, non potrà che passare per forme antagoniste e di dissenso radicale, come sta accadendo negli USA, a partire da Minneapolis.



Copertina del libro di Ivan Illich, Feltrinelli Editore, 1976

Oggi la pratica artistica dovrebbe connettersi più direttamente con il contesto sociale e politico?

Sarebbe sufficiente che il sistema dell'arte prendesse finalmente coscienza di quanto negli ultimi due decenni abbia legittimato la globalizzazione per poi agire di conseguenza. Non basta trattare temi come quello della colonizzazione se poi il sistema a cui ci si affida è neocoloniale. Tanto più che tematiche come libertà, emancipazione,

giustizia sociale e naturale sembrano ormai al servizio di brand internazionali e delle forme di sfruttamento del lavoro culturale. L'arte dovrebbe fare un grande lavoro diagnostico sui propri segni, in questo momento.

La "creatività" – da sempre prerogativa dell'arte – ora messa più concretamente al servizio delle diverse attività umane, è una conquista che accresce la cooperazione degli organismi internazionali ed esalta la democrazia.

Purtroppo ogni sentenza andrebbe verificata nel contesto in cui viene pronunciata. In mancanza di una politica alternativa forte su scala mondiale, ogni cosa rischia di diventare mercificabile (uso questo termine in un'accezione ampia) senza che se ne possa verificare la sostanza. Eppure alcune mistificazioni/mercificazioni appaiono anche molto chiare. Non so: confondere l'ecologia con processi di urbanizzazione intensiva o vedere il *fashion show* come forma di emancipazione femminista sono all'ordine del giorno. Credo che abbiamo raggiunto i limiti di un certo tipo di espropriazione culturale.

La pandemia, nell'imporre comportamenti più responsabili ci ricorda che la difesa ecologica e ambientale è fondamentale, ma l'adesione a questo principio è solo una moda passeggera?

Circola oggi tutta una metafisica del vegetale o dell'animale che è in perfetta sintonia con l'economia neoliberista e che rifiuta ogni analisi marxista sullo sfruttamento, l'alienazione, la gerarchizzazione. Le denunce che accompagnano questo tipo di proposte teoriche reclamano un moralismo pacificato e obbediente, ma non una dimensione politica del problema. L'impressione è che, grazie alla buona volontà delle persone, si potrebbero risolvere problemi come il riscaldamento climatico, la crisi ecologica e quella del lavoro. In sostanza, essere vegani sarebbe sufficiente nel paradiso neoliberista contemporaneo. Queste teorie che potrebbero andar bene per *Elle Décor* o per *Casa Vogue* sono purtroppo pane quotidiano dei mass media, delle biennali e delle macchine espositive contemporanee.

Anche in questo ambito la politica affaristica di Trump si è rivelata anacronistica e peggiorativa.

Il trumpismo è una epidemia altrettanto diffusa del Covid-19. Pensa che Guattari parlava già male di Trump nel suo libro sulle tre ecologie che è degli anni '80. Vorrà dire che ci è voluta la globalizzazione per redimerlo...

L'emergenza sanitaria ha arginato i contagi, ma nel contempo ha accentuato le disuguaglianze tra le classi sociali, fino a degenerare nel neo-razzismo made in USA, in espansione anche altrove.

Certo! Immagina quanto la pandemia sia stata funzionale nel rilegittimare forme di neonazionalismo e neopatriarcalismo. La casa e la famiglia sono il luogo sicuro e protetto mentre l'esterno è il luogo del *contagion*. Dietro la figura dell'untore si nascondono i vecchi miti della razza, del sesso, della classe. Certo è che avevamo dimenticato la parola "lotta di classe" mentre è tornata più attuale che mai. Ma la fenomenologia dell'untore è stata preceduta da quella del terrorista (2001) e del migrante (2007). Dunque non c'è fine alla caccia all'uomo!

La crisi epocale di questo periodo porta a sperare in un futuro migliore ma, dopo il vaccino che arriverà, probabilmente, si tornerà con disinvoltura alle vecchie abitudini. Anche tu hai questa impressione?

A fine febbraio, quando ci siamo accorti che il virus aveva superato il confine cinese mi sono detto: "il neofeudalesimo è alle porte". Tutti i cinque mesi successivi mi hanno confermato la prognosi. Non ho visto prove di cambiamento delle vecchie abitudini. Mi sono reso conto soltanto dell'accelerazione del loro peggioramento.

La critica d'arte, con gli eventi cancellati, posticipati o resi virtuali, sta perdendo potere?

Credo che la critica d'arte avesse già perso il proprio potere molto tempo prima. Oggi chi critica più qualcosa? Chi dubita più di qualcosa? "Tutto ciò che appare è buono", avrebbe detto Debord, per il fatto stesso che appare. La rincorsa ai grandi oligarchi dell'economia da parte dei mass media non consente più alcuna critica negativa. Quando mi hanno fatto varie interviste sulla censura in Cina mi prendevo gioco dei giornalisti occidentali: che non riuscivano a vedere la nostra censura indiretta e pervasiva.



"Disobedience Archive (The Republic)" 2013, veduta di una sala dell'esposizione al Museo d'Arte Contemporanea Castello di Rivoli, Torino, mostra itinerante a cura di Marco Scotini (courtesy Museo di Rivoli; ph Glauco Canalis)

Come curatore senti la mancanza dei format espositivi negli spazi fisici?

Non sento la mancanza degli spazi fisici solo come curatore ma anche come spettatore, come docente, come utente dello spazio urbano, come uomo in sostanza. La perdita del contatto è comunque inscritta nel mondo digitale e nel nostro futuro. Una figura che ho conosciuto e molto amato, come il drammaturgo tedesco Heiner Müller, appena prima del crollo del Muro di Berlino, amaramente constatava: "In cinquant'anni svanirà pure il residuo di emozione che spinge ancora la gente ad andare sul posto". Di fatto la direzione è quella.

La Nuova Accademia di Belle Arti (NABA) è attrezzata e organizzata per attuare i propri programmi anche oltre la Fase 3?

È stato tutto molto faticoso: un piano da programmare e riprogrammare continuamente. Soprattutto per me che considero la formazione dal punto di vista sociale, l'insegnamento da remoto è risultato una soluzione dolorosa e necessaria. Per la Fase 3 abbiamo scelto una formula didattica *blended*, sperando che la situazione futura renda praticabile l'insegnamento in presenza. Temo comunque che, anche in questo ambito e in molte università del mondo, lo stato d'eccezione non venga revocato e gran parte degli insegnamenti saranno da ora in poi erogati online. Questo viene visto come una conquista, così come la differenza di classe e la naturalizzazione della ricchezza vengono oggi viste come forme d'emancipazione. Non mi stupisce la regressione antropologica dell'essere umano: le camere a gas sono ancora un passato recente.

La precarietà, che si manifesta più radicalmente in questa contingenza, può favorire la ricerca di soluzioni alternative nel campo economico e sanitario, socio-culturale e politico?

Innanzitutto comincerei a leggere il fenomeno che stiamo vivendo prima di poter pensare ad alternative possibili nei vari campi: ancora una diagnosi si impone come necessaria. Cosa abbiamo vissuto e cosa stiamo vivendo? Credo che ripartire da Ivan Illich e rileggere il suo testo fondamentale sulla nemesi medica possa solo essere un punto di partenza salutare!

28 luglio 2020

3a puntata, continua

Produzione creativa e identità

Riflessioni sulla genesi e l'evoluzione (IV)

a cura di **Luciano Marucci**

L'indagine sul tema "Produzione creativa e identità" prosegue, questa volta attraverso i contributi di tre personalità che narrano le loro particolari esperienze anche in rapporto ai gravi problemi causati dalla crisi sanitaria globale. Da qui le analisi oggettive sull'evoluzione della situazione in atto e sui mezzi usati nel sistema socio-culturale e politico per arginare gli effetti negativi; le proposte concrete o immaginifiche che (in)direttamente dialogano in senso estetico ed etico con gli altri protagonisti della scena esistenziale impegnati a risolvere emergenze vitali del mondo reale divenuto più vulnerabile. Dunque, tre modi di convivere con la perseverante pandemia e di reagire con le risorse creative per limitare i danni anche dal lato economico e, quindi, la povertà e le tensioni sociali. Purtroppo, la seconda ondata epidemica ritarderà l'approdo alla nuova normalità, che potrà arrivare solo dopo la vaccinazione di massa, capace di immunizzarci dal Covid e dagli altri virus che provocano sofferenze alle comunità umane.

Domenico Quaranta, *critico e curatore d'arte contemporanea, docente*

Luciano Marucci: La crisi causata dalla pandemia, che persiste, ha anche incentivato la digitalizzazione delle dotazioni museali ad alta definizione, una produzione artistica più responsabile, la virtualizzazione di spazi ed eventi espositivi limitando la fruizione diretta dell'opera. L'uso delle tecniche per il maggiore coinvolgimento degli osservatori attraverso installazioni immersive, interattive e multimediali, è praticabile per promuovere un largo consumo?

Domenico Quaranta: Trovo molto interessante questa domanda, anche perché mi consente di fare i conti con il tempo e con i tempi rapidi del nostro adattamento alle tecnologie. Come sai, uno dei principali cavalli di battaglia del fenomeno Post Internet è stato l'insistenza sulla legittimità della fruizione mediata dei contenuti e sulla centralità della circolazione digitale delle immagini. Artisti come Seth Price, Hito Steyerl, Oliver Laric hanno sostenuto come l'esperienza di una riproduzione, di una traduzione, di una mediazione "impoverita" di un'opera (un'immagine a bassa risoluzione, il racconto di un amico) abbia legittimamente sostituito, in molti casi, l'esperienza diretta dell'originale, sempre che questo termine abbia ancora un senso. In una intervista che gli feci nel 2011, Laric mi disse: "Amo le interpretazioni e le esperienze mediate: libri che parlano di libri, cataloghi di mostre, interpretazioni di film. Alcune delle opere e dei film che preferisco li conosco solo attraverso un racconto" (Domenico Quaranta, "The Real Thing: Interview with Oliver Laric", in *Artpulse*, luglio 2011, online http://artpulsemagazine.com/the-real-thing-interview-with-oliver-laric). Queste dichiarazioni erano vere nel 2011 e sono vere oggi. Nel 2011 erano anche affermative e provocatorie, insistendo sull'autenticità di una modalità di esperienza che fino ad allora avevamo vissuto come secondaria e surrogata. Nel corso del decennio successivo ci siamo in gran parte allineati ad esse. Nel 2020 la pandemia ha fatto della mediazione l'unica modalità possibile di fruizione: una condizione senza alternative. Questo



Domenico Quaranta durante il suo intervento al simposio "AUTOMATE ALL THE THINGS!", The Academy of Fine Arts and Design e Moderna galerija, Ljubliana, gennaio 2020. Produzione: Aksioma – Institute for Contemporary Art, Ljubljana (ph courtesy Domen Pal / Aksioma)

sviluppo ha accelerato e in certi casi forzato la digitalizzazione, ma non può non indurci anche a un ripensamento del rapporto tra presenza e mediazione. Nella vita e negli affetti, l'esperienza forzata della distanza e della mediazione ci ha portato a ri-attribuire importanza alla presenza e al contatto: è inevitabile che questo accada anche nel campo delle esperienze artistiche. L'arte è già per sua natura mediazione, concrezione di un'idea in una forma, espressione di un contenuto attraverso un linguaggio specifico. La priorità, per me, resta sempre quella di presentarla come l'artista stesso l'ha concepita, nello spazio da lui scelto, rendendo invisibile la mediazione curatoriale. Viceversa, presentarla in un ambiente non suo (dallo spazio fisico alla rete, dalla rete allo spazio fisico), o attraverso modalità esperienziali che non appartengono all'opera originaria (la realtà virtuale, l'installazione multimediale) è un'operazione molto delicata che va curata con grande attenzione per evitare falsificazioni e tradimenti. In questo caso, la mediazione deve, a mio parere, essere visibile, e attribuita, in quanto vera e propria operazione autoriale: chi ne è responsabile? Il curatore? L'artista? È giunto il momento di dire che un quadro non è un file JPG, e che se voglio presentarlo in rete il modo deve essere conseguenza di una scelta consapevole, non di una convenzione prestabilita. A queste condizioni, sicuramente la mediazione può favorire un maggiore accesso, parola che preferisco a consumo.

Il lockdown ha favorito la libera espressione e la comunicazione online, ma il loro livello qualitativo è condivisibile?



Danilo Correale "Reverie, On the Liberation from Work" 2017, installata per la mostra "Hyperemployment", a cura di Domenico Quaranta, International Center of Graphic Arts, Ljubljana, 7 novembre 2019 – 19 gennaio 2020. Produzione: Aksioma – Institute for Contemporary Art, Ljubljana (ph courtesy Jaka Babnik)

Dipende molto da quale "comunicazione" stiamo considerando. Il livello qualitativo della discussione sulle mailing list e i forum degli anni Novanta è stato annacquato dall'avvento dei social network, basati su risposte brevi, condivisioni e reazioni. In gran parte, la comunicazione da dialogica è divenuta unidirezionale, e ha assunto una natura promozionale: non si pubblica per stimolare il dialogo, ma per promuovere sé stessi, ottenere *like*, conquistare *follower*. Questo ha prodotto tutte le deformazioni comunicative ormai ben note: *fake news* propagate da eserciti di utenti *bot*, "tempeste di merda", linciaggi pubblici, *cancel culture*. Ovviamente la comunicazione online non è solo questo, ma è cruciale una rieducazione collettiva alla comunicazione online. Dobbiamo acquisire la consapevolezza, a tutti i livelli (individuale, istituzionale, scolastico) che la rete è ormai diventata il nostro spazio pubblico primario. La cultura digitale dovrebbe essere integrata nell'educazione civica. Non possiamo delegare la gestione di questo spazio pubblico alle *community guidelines* delle compagnie che ci permettono di accedervi, né ai criteri censori degli algoritmi e dei moderatori di contenuti.

Questa tendenza, ormai irreversibile, sta veramente cambiando il sistema espositivo tradizionale e il mercato dell'arte?

Come già accennato, la pandemia ha solo accelerato o forzato un processo già in corso, da molto tempo. Se quindici anni di social network, blog, piattaforme di streaming non avessero abituato gli artisti a veicolare e il pubblico a fruire contenuti attraverso uno schermo, non avremmo visto, nell'ultimo anno, questo fiorire di mostre digitali. Se i collezionisti non avessero già consuetudine con l'acquistare online un'opera vista sul sito di una galleria o di una fiera, su un account Instagram o in un dossier in PDF, le fiere sarebbero morte piuttosto che migrare al digitale; o avrebbero cercato di andare online senza riuscirci, per mancanza di consenso tra le gallerie. Paradossalmente, oggi per me la vera sfida non sono la digitalizzazione e la virtualizzazione, ma la ricerca su nuove forme di presenza. È lì che dobbiamo settare il nuovo traguardo, mentre i tardivi della digitalizzazione arrivano a completare il vecchio circuito: nel generare contatto, socialità non mediata, coinvolgimento di tutti i sensi (non solo la vista e l'udito), nuove ritualità per lo spazio espositivo.

L'intelligenza artificiale, importante per incrementare la ricerca e la sperimentazione non soltanto nel campo estetico, potrà alterare le relazioni umane con la realtà fisica?

Preferisco non avventurarmi sul terreno impervio delle previsioni, soprattutto quando si parla di intelligenza artificiale, una linea di ricerca che ha avuto diversi momenti di accelerazione e congelamento nel corso dell'ultimo mezzo secolo. In questo momento, il successo dell'intelligenza artificiale e il suo impatto sulla nostra immaginazione si fondano soprattutto sugli sviluppi nel *machine learning* e sull'uso delle reti neurali nella manipolazione delle immagini. Sicuramente già influenza la nostra socialità e le nostre relazioni, intrufolandosi nella nostra vita online (*chatbot*, *virtual boy-/girlfriend*, assistenti intelligenti) e offline, attraverso la robotica. Ci permette di giocare



Elisa Giardina Papa "The Cleaning of Emotional Data", Aksioma Project Space, Ljubljana, 15 gennaio – 7 febbraio 2020. Produzione: Aksioma – Institute for Contemporary Art, Ljubljana e La Kunsthalle, Mulhouse, 2020 (ph courtesy Janez Janša / Aksioma)

con la nostra immagine (attraverso i filtri in realtà aumentata e le app di "deep fake"), risucchiando, rielaborando e monetizzando qualsiasi informazione su di noi che siamo disposti a fornirle, dalla nostra posizione ai nostri dati biometrici. Sul nostro rapporto con la realtà fisica e con lo spazio sarà soprattutto la diffusione su vasta scala dei mezzi a guida automatica e delle applicazioni dell'AI nella domotica a intervenire. E come al solito, di fronte a ogni significativo balzo tecnologico, guadagneremo e perderemo qualcosa.

L'emergenza sanitaria, che stimola la riflessione sui valori esistenziali, nonché l'impiego dei social media, creerà cultura e sensibilità digitale più diffusa in un contesto dove l'identità individuale diviene plurima e quella collettiva acquista una connotazione ibrida tra comunità connesse in Rete?

Certamente, anche se non sempre maggiore consuetudine significa maggiore consapevolezza. Su quest'ultima, dovremo lavorare molto. Davanti alle tecnologie, siamo sempre le cavie di un esperimento di cui non conosciamo gli esiti. Ci vogliono anni perché venga introdotto un nuovo vaccino, ma ci tuffiamo in Tik Tok o Zoom senza una rete di protezione, e senza che nessuno possa veramente dirci quali saranno i loro effetti a lungo termine su di noi, e ancor più sui nostri figli o nipoti.

Nell'iperproduzione esibita online, ottenuta con modalità più o meno prevedibili, sono individuabili proposte innovative sostenibili?

Confesso che ho difficoltà a rispondere a questa domanda. Ho seguito la rete come spazio creativo per molti anni, e sono felice di essere stato testimone di alcuni momenti di passaggio straordinari, che hanno lasciato un segno profondo sugli sviluppi delle arti contemporanee: la nascita della net art a metà anni Novanta, l'azionismo mediatico a cavallo del millennio, la sperimentazione coi mondi virtuali e l'emergere di una nuova generazione cresciuta sui blog e le piattaforme di *sharing* nei tardi anni Dieci. Ciascuno di questi momenti ha avuto la sua origine in momenti di forte "comunità", fondati su relazioni amicali solidissime per quanto geograficamente disperse, e su una grande intensità di scambio e dialogo. Nel corso degli anni Venti, a fronte di un abuso della parola comunità, mi è stato difficile riconoscere momenti analoghi di aggregazione, e quelli che ci sono stati non hanno avuto lo stesso impatto evolutivo. In questo periodo ho visto crescere alcuni esponenti delle generazioni precedenti ed emergere bravissimi artisti, che sembrano però mancare della spinta propulsiva del gruppo e di istanze condivise. Spero di sbagliarmi, e che arrivi prima o poi qualche giovane artista o curatore che mi dica che sono semplicemente troppo vecchio, o troppo distaccato per vedere le braci che ardono sotto le ceneri dell'omologazione e della massificazione dei social network.

Nel settore delle arti visive forse sarebbe necessario compiere un'acuta analisi per l'impiego razionale di certe tecnologie e la scelta di temi legati all'attualità, anche al fine di concepire format espositivi adeguati.

Sicuramente, nel mondo delle arti visive c'è ancora molto da fare su questo fronte, soprattutto in Italia. A parte poche figure apicali, come Ed Atkins, Hito Steyerl, Trevor Paglen o Jon Rafman, e fra gli italiani Eva e Franco Mattes o Quayola (protagonista in questi giorni di una personale alla Fondazione Modena Arti Visive) sono pochi gli artisti che indagano l'impatto estetico, sociale, politico, economico e culturale delle tecnologie che siano stati

presentati efficacemente, con progetti di ampio respiro, dalle nostre istituzioni, e ancora troppo poche le mostre che esplorano questi temi. Nel 2016, spiegando il mio contributo curatoriale alla Quadriennale di Roma, parlavo della necessità di dover tutelare ancora la ricerca artistica sui temi e le estetiche del digitale per garantirne la presenza in una manifestazione tesa, a suo dire, a esplorare la contemporaneità. Quattro anni dopo la situazione non è molto differente. Nel 2019 ho avviato, con una istituzione slovena (Aksioma, Ljubljana) un progetto curatoriale di ampio respiro chiamato *Hyperemployment*, e volto a esplorare le questioni del *post-work*, del lavoro online, dell'automazione, che si sta articolando in una serie di mostre collettive, personali, performance e simposi e sarà concluso a dicembre 2020 da una pubblicazione. Il progetto ha coinvolto diversi artisti, alcuni dei quali italiani. Perché resta così difficile vedere il loro lavoro e discutere di questi temi sul nostro territorio?

Se non sbaglio, va in questa direzione pure l'approfondito studio riportato nel libro "Sopravvivenza programmata" – curato da te e da Valentino Catricalà – che indaga il fenomeno della globalizzazione nel mondo contemporaneo generato dai media.

Sopravvivenza programmata è soprattutto un libro sull'obsolescenza e sulla conservazione delle tecnologie e dell'arte che a esse si affida. Il titolo gioca con il concetto di "obsolescenza programmata", una caratteristica di molta tecnologia di consumo, progettata con una data di scadenza necessaria per garantire un flusso continuo del mercato. Come si può conciliare questo concetto con l'esigenza di durata dell'arte? Come possiamo sottrarre l'arte che usa le tecnologie a un invecchiamento che è, spesso, non solo tecnico, ma anche estetico e concettuale, essendo essa legata a doppio vincolo a un territorio in continua evoluzione? Queste sono alcune delle domande che il volume si pone, proponendo in lingua italiana alcuni testi canonici della "media art preservation" e diversi testi nuovi e inediti, fra cui molti di autori italiani.

L'attività didattica e la formazione professionale indirette, ormai imprescindibili, richiedono particolari dispositivi e metodi specialistici di insegnamento.

Nel corso del 2020 chi fa formazione ha dovuto tuffarsi di testa nel territorio oscuro della didattica a distanza, in condizioni di emergenza e spesso senza linee guida. È un tema troppo complesso per essere esaurito in una risposta, pieno di specificità legate alle materie trattate, alla fascia d'età dei docenti e al ciclo di studi dei discenti. Io insegno in Accademia e in Università. I miei corsi sono prevalentemente teorici, e le parti più laboratoriali non rendono necessaria la condivisione di uno spazio o l'utilizzo di materiali specifici: mi ci sono adeguato abbastanza bene. In fondo, "formazione a distanza" è tutto quello che ciascuno di noi fa, una volta concluso il proprio ciclo di studi, per aggiornarsi, arricchirsi, fare ricerca. Ad approfittare della rete come straordinario strumento di autoformazione ci siamo arrivati da molto tempo. Ma trasferire questo modello di formazione, che lascia ampio spazio alla volontà individuale e all'autonomia, su chi sta ancora studiando è un po' come abbandonarlo a sé stesso, in una situazione piena di sollecitazioni e distrazioni e in un momento della sua vita in cui non è ancora pronto per questo livello di indipendenza. In una diretta online, l'attenzione e la presenza possono essere facilmente simulate. Quanti dei miei studenti mi hanno effettivamente ascoltato e seguito, dietro i loro schermi e le loro webcam spente? Per quanti ero solo una voce che arrivava tra infinite distrazioni? Allo stesso modo, se non avessi costantemente affiancato e sollecitato i miei figli, che fanno le elementari, la loro formazione della seconda parte dell'anno ne sarebbe uscita fortemente penalizzata. Sono arrivato alla conclusione che la figura del maestro e del docente non possa essere mai smaterializzata del tutto; e laddove la distanza è necessaria, è soprattutto sullo sviluppo di nuovi metodi che riducano la distanza che dobbiamo lavorare.

L'importanza assunta in questo periodo critico dalle risorse creative in vari ambiti, l'espansione della VR e la socializzazione del Web provano che siamo dentro l'era postmediale?

La postmedialità non è una condizione in cui siamo entrati in un momento preciso, ma una progressione, una evoluzione continua. È la redistribuzione progressiva del futuro di cui parlava William Gibson alla fine degli anni Novanta. Allora come oggi, il futuro è già qui, anche se non ha ancora raggiunto tutti gli strati sociali e tutti i paesi del mondo nello stesso modo. La pandemia ha sicuramente costretto fasce generazionali e sociali che erano rimaste relativamente immuni a internet e social network a attrezzarsi per fare una videochiamata; ma ci sono, anche in Italia, tanti bambini che sono semplicemente rimasti tagliati fuori dalla scuola perché non sono dotati dei mezzi adeguati per la didattica a distanza.

23 settembre 202

Copertina del libro "SOPRAVVIVENZA PROGRAMMATA. Etiche e pratiche di conservazione, dall'arte cinetica alla Net Art", a cura di Valentino Catricalà e Domenico Quarante, Edizioni KAPPABIT, 2020



Ciriaca+Erre, *artista*

Luciano Marucci: Cara Ciriaca, torno a te, in presenza e in assenza, dall'attuale situazione esistenziale, preoccupante da ogni punto di vista a livello planetario. Puoi raccontarci, magari brevemente, dove e come hai vissuto il lockdown?
Ciriaca+Erre: Come artista sono abituata a vivere un tempo dilatato, rallentato, introspettivo, ma vedere che tutto intorno a me si era arrestato aveva qualcosa di magico. È stato davvero significativo vivere quel momento a Londra, sola con mio figlio maggiore, dove ho vissuto negli ultimi anni, una città che non si ferma mai e che, di colpo, era diventata silenziosa: nessuna automobile, nessun rumore degli aerei che attraversavano il cielo ogni minuto. Prima la gente popolava i parchi, gli scaffali dei supermercati erano vuoti, in primavera la Natura fioriva rigogliosa nella metropoli che è la più grande città-parco del mondo. La fine del lockdown l'ho trascorsa preparando un ennesimo trasloco, grazie al quale avrei finalmente rivisto mio figlio piccolo, invece ho dovuto approntare le valige per la settimana di Art Basel, durante la quale sarebbe stata presentata la mia ultima opera in realtà virtuale: l'installazione realizzata per Bally, a seguito del premio che mi hanno conferito lo scorso anno. Il mio saluto imprevisto e silenzioso alla città, che ho amato molto, l'ho espresso con una preghiera solitaria all'alba dalla Pagoda della Pace, insieme al monaco buddista che l'ha costruita 35 anni fa e che da allora vive isolato nel parco, di cui ho cercato di prendermi cura anche durante il lockdown.

Ciriaca+Erre "Remind me to remember" 2011, un momento della performance presso La MaMa Theatre di New York (ph courtesy l'Artista)



Durante l'emergenza sanitaria quali suggestioni hanno attivato il tuo immaginario?
Questa emergenza è stata una dimostrazione di quanto gli esseri umani sono fragili e ci ha ricordato che siamo parte integrante della Natura dalla quale ci siamo volutamente separati. Ha evidenziato anche che il pianeta vive meglio senza di noi che siamo il vero virus, confermando l'attualità del mio pensiero e della mia ricerca. Quindi ho sentito l'urgenza di raggiungere maggiormente l'essenza anche nelle mie azioni come artista, di continuare a semplificare e a stabilire una relazione ancora più stretta con la Natura.

...Ovviamente senza rinunciare al radicato senso di appartenenza a sé stessi e alla dialettica con il mondo globalizzato.
L'appartenenza a sé stessi ci riporta al collegamento con un Tutto Universale. Inoltre, come diceva H. Hesse, "Un lavoro creativo autentico rende solitari, richiedendo da noi qualcosa che dobbiamo togliere al benessere della vita".

Come hai investito creativamente il tempo della clausura imposta dalla pandemia?
Come ti dicevo, nel mio percorso artistico tendo a semplificare, all'essenziale. Durante l'isolamento ho messo in pratica quanto volevo realizzare da un po' di tempo, usando colori vegetali estratti personalmente dal mio cibo, principalmente frutta e verdura cruda. Ho usato anche il sangue mestruale che avevo conservato. Questi fluidi vitali, umani e vegetali, li ho utilizzati in una tecnica antica ma per me nuova, che trovo molto eterea e meditativa: l'acquerello. Poi ho prodotto piccole sculture, in collaborazione con madre Natura, riciclando elementi naturali: foglie, cortecce, rami, capelli, nonché ruggine, oro e carbon fossile.

Senti il bisogno di promuovere una consapevolezza più autentica del nostro rapporto con gli altri abitanti della Natura e una convivenza armoniosa

fra le diverse culture non soltanto occidentali?
Le società e le culture occidentali tendono a separare, a sottovalutare le differenze, dimenticando che siamo parte di un unico organismo. Le culture orientali hanno una visione più olistica e comprensiva, quindi ci possono aiutare a recuperare una consapevolezza e un sapere perduti. Dobbiamo imparare anche da alcune tribù che sanno vivere in armonia e rispetto con le altre creature e con l'ambiente.

Hai approfondito anche temi legati all'attualità senza impiegare l'esperienza corporale e laboratoriale da cui sorgono le tue creazioni 'salvifiche'?
Certo, il mio lavoro è ampio e va oltre l'esperienza corporale. Forse ti riferisci alla mia ultima e più grande installazione urbana *What about Herstory* del 2019, sull'evoluzione dell'identità femminile (curata da Paola Ugolini) che ha coinvolto l'intera città di Lugano. Ho realizzato quest'opera in occasione del voto concesso alle donne in Ticino solo mezzo secolo fa (due anni prima della confederazione Elvetica), sottolineando che la Svizzera è stata l'ultimo Paese in Europa a condannare una donna come strega. L'installazione era formata da innumerevoli manifesti pubblicitari sul sessismo degli anni '50-'60 e da altre immagini tratte dalla mia opera video *Suspended Witches*, che ho girato in Africa nel 2017, alla ricerca delle donne che ancora oggi vengono condannate come streghe e isolate in remoti villaggi.

Poiché segui processi creativi spontanei e credi nei valori profondi, la nuova realtà determinata dal Covid-19 ti ha indotto a rivedere le modalità operative e le questioni percettive?
In realtà ho ripensato ad alcuni miei lavori precedenti come premonitori di quanto sta accadendo con il Covid-19. Per esempio, nell'installazione *Catharsis* si vede l'uomo isolato dalla natura e dagli altri esseri umani, all'interno di una sfera di plastica, che cerca di rimanere in equilibrio sulle onde mosse grazie a un algoritmo. Questa immagine richiama chiaramente il *social distance*, l'essere nella natura separati. E, con l'opera successiva in realtà virtuale evidenziavo anche un nuovo modo artificiale di riconnettersi con la Natura. Ho rivissuto anche la performance *IN/SIGNIFICANT-I'm in Silence* del 2014, nella quale sono rimasta in silenzio per oltre 366 ore, e ho 'lavato le mani' del pubblico con sostanze provenienti da varie parti del mondo dalle diverse religioni, rigenerando un'intimità e connessioni che ora sarebbero impensabili. Con tale opera riflettevo proprio sulla paura del contagio e dei virus, come durante le olimpiadi di Londra nel 2012, dove agli atleti era stato proibito di stringersi le mani. In un'altra opera video del 2009, *I'm Bare-dedicated to my computer*, condividevo un pianto con il mio computer, pensando come esso – nato come mezzo tecnologico freddo – potesse divenire un prolungamento della nostra realtà intima. In quest'opera emerge l'isolamento nello spazio domestico, dove un dispositivo elettronico diventa una sorta di finestra osmotica tra mondo interno ed esterno, come è avvenuto nel lockdown.



Ciriaca+Erre "IN/SIGNIFICANT-I'm in Silence" 2014, particolare della video-installazione alla Buchmann Galerie di Lugano (courtesy Buchmann Galerie e l'Artista)

La tua ricerca sulle "identità sospese" come si manifesta?
I miei lavori che sondano quelle che definisco "identità sospese" rimandano al concetto che si contrappone alle "utopie", cioè le "eterotopie" teorizzate da Michel Foucault. Si identificano con persone o luoghi fisici reali che si discostano dalla normalità; luoghi di incontro che fondono reale e surreale, i quali altrimenti risulterebbero incompatibili. D'altronde l'identità stessa dell'artista è sospesa tra la norma e l'utopia, come se vivessimo su un pianeta sospeso nell'universo, composti di atomi ed elettroni sospesi. Noi stessi siamo sospesi tra la vita e la morte. Approfondendo questo concetto, realizzo sinergie che provocano uno straniamento. Mi sono spinta in remoti villaggi africani, dove le donne vengono tutt'ora condannate e isolate come streghe, creando improbabili associazioni; sono entrata in una prigione e ho filmato alcuni monaci buddisti e detenuti, rilevando legami sul tema dei diritti umani; ho intervistato, per quasi 12 ore, uno psicanalista trasformandolo in paziente; in un ospedale, alquanto singolare, ho fotografato i pazienti considerati dei giocattoli e i dottori come adulti disoccupati. Ho ricordato solo alcune opere video e fotografiche, ma ne ho altre installative e performative che affrontano queste problematiche. Penso che l'arte, come la vita, sia un viaggio di consapevolezza che ci rende osservatori e osservati.

Nell'isolamento domestico hai anche progettato forme e azioni simboliche a prescindere dalla possibilità di esporre negli spazi pubblici?
Sì, la mia opera nasce da un'esigenza interiore che prescinde dalle mostre in spazi pubblici.

Stai adottando strategie di sopravvivenza anche per la tua arte?
Sinceramente, no. Per me l'arte è essere nel presente.

Per realizzare le inedite operazioni performative e interattive – dalle finalità personali e sociali – attendi l'arrivo della nuova normalità?
È importante essere connessi con i segnali che l'esistenza ci dà



Ciriaca+Erre "Suspended Witches" 2017, still da video con suono, durata 6' 66" (courtesy l'Artista)

e ritengo che la vita, in qualche modo, si risolva da sola, mentre noi dobbiamo imparare la lezione.

In pratica, finché sarà prescritta la mascherina non potrai mostrare il vero volto della tua identità, né contagiare esteticamente gli altri...

Oltre la mascherina, la nostra società ha il peso di molte altre "maschere" di cui disfarsi che celano in maniera molto più significativa la vera identità degli individui.

L'impossibilità di relazionare direttamente l'opera alle comunità umane ti spinge a fare maggiore uso del digitale?

Il digitale è entrato a far parte della nostra quotidianità; è una sorta di protesi di cui, però, dobbiamo farne un saggio uso.

C'è il rischio che il perdurare della condizione di insicurezza data dall'epidemia e dalla crisi finanziaria possa allontanare la gente dalla produzione artistica e dagli avvenimenti culturali più avanzati?

L'arte fa parte dell'evoluzione umana e spirituale. I veri artisti, come gli amatori d'arte autentici, non ne possono fare a meno. Per molta gente, specialmente l'arte di oggi, viene considerata superflua. In merito aggiungo una citazione di Winston Churchill, il quale, quando gli chiesero di *tagliare* i fondi per l'*arte* al fine di sostenere lo sforzo bellico, rispose: "Ma allora per cosa combattiamo"?

Forse è presto per valutare se i problemi vitali del momento abbiano aumentato la sensibilità immateriale degli individui e se l'arte possa avere un ruolo socialmente responsabile.

Noto che questa è un'affermazione più che una domanda e capisco la tua perplessità. Io ritengo che l'essere umano in questo percorso abbia necessità di sbagliare e perdersi per poi ritrovarsi in condizione più consapevole.

A questo punto, se desideri esternare un'azione creativa ancora non concretizzata pubblicamente, posso offrirti spazio per autorappresentarti, seppure in assenza di una interrelazione fisica. Così i lettori della rivista e dell'ideazione possono cogliere, almeno in parte, il significato della tua pratica artistica.

Prima di darti una risposta vorrei capire meglio cosa intendi...

Penso a un intervento creativo concepito per lo spazio di una pagina della rivista. Sarebbe un'operazione abbastanza inedita, "a distanza" come impone la pandemia; alternativa alla riproduzione di un'opera qualsiasi. Un 'lavoro' (im)mediato e su misura; una comunicazione a mezzo stampa, invece che online, per l'impossibilità di operare e fruire "in presenza". Volendo, potresti anche ricorrere al collage, purché riesca a esprimere una visione originale. Spero di essermi spiegato e che tu possa essere d'accordo.

Mi piacerebbe condividere una pagina scritta a mano, tratta dal mio *Diario del silenzio*, sorto durante la performance di 366 ore di silenzio. Ho anche un'opera-collage, mai esposta, di circa 25 anni fa, che trovo ancora attuale. Altrimenti dovrei pensare a qualcos'altro, ma avrei bisogno di un po' di tempo. Dimmi tu.

Posso aspettare alcuni giorni in quanto mi farebbe piacere che riuscissi a proporre qualcosa di inedito.

Grazie per l'attesa. Sono lieta di mandarti un'opera composta appositamente per la pagina speciale. Prende il titolo dalla serie inedita *Suspended Privacy*, da cui ho estrapolato alcuni scatti di interni visti attraverso le finestre. Si tratta di un progetto al quale lavoro dal 2010, che risuona con la distanza e l'isolamento vissuto durante la pandemia. È pensato come installazione formata da un percorso tra palazzi immaginari. Nelle realizzazioni multiformi sono sempre portata a connettere luoghi, tempo e situazioni diversi. Ti invio il file sperando che possa andar bene.

Va bene, perché esibisce una "tua" visione intima, un soggetto ben strutturato che genera luminose apparizioni, reali e immaginarie, nel buio enigmatico; evocazioni silenziose e inquietanti.

[L'opera è nella pagina che segue]

26 settembre 2020


VACANCES

Alfredo Leonardi, *autore di cinema sperimentale*

Luciano Marucci: Iniziamo dalla tua preistoria. Come ti eri avvicinato al mezzo cinematografico?
Alfredo Leonardi: Io avevo iniziato come teatrante. Fin dai tempi del liceo ero molto appassionato di teatro, poi ho frequentato una scuola di recitazione e seguito le prove di Strehler al Piccolo Teatro a Milano e ho diretto il Centro teatrale dell'Università degli Studi di Milano. Verso la fine degli studi universitari sono entrato in contatto con Ugo Gregoretti, tramite una rivista che aveva rubriche di teatro e cinema, contattata da Gregoretti per il film *I nuovi angeli*, girato a Milano. La rivista mi aveva delegato a fare da tramite con il regista, il quale successivamente mi aveva invitato a Roma per partecipare a una sceneggiatura che stava preparando per un film sulla Rai. Da lì mi sono interessato al cinema in modo più intenso, ho collaborato alla televisione per vari programmi culturali e ho iniziato a girare cortometraggi per dei produttori che facevano concorrere ai premi di qualità. Questi sono stati i miei principali passaggi.
In Italia, come operatori del cinema indipendente, quando avete assunto una precisa connotazione identitaria anche in senso ideologico?
Intorno al 1964, in occasione di alcuni eventi abbastanza importanti come il Festival di cinema sperimentale di Knokke le Zoute, in una cittadina di mare del Belgio.
Ci sono stato, accompagnato da Georgette Magritte, a vedere il grande affresco del marito nel Casinò.
Esatto. A quel Festival c'erano i cineasti sperimentali di tutta l'Europa e l'America. Fu importante per lo sviluppo del movimento del cinema sperimentale mondiale.

Alfredo Leonardi, Torino, 1 ottobre 2020 (ph courtesy Piero Giani)



In precedenza, tra gli italiani qualcuno aveva compiuto solo riprese amatoriali? Guardavate con interesse anche alle esperienze del "New American Cinema Group"?
Uno dei pochi che veniva dal mondo amatoriale era Massimo Bacigalupo, docente di letteratura americana all'Università di Genova. Altri, come Luca Patella e Gianfranco Baruchello, venivano dall'arte visiva, oppure dal cinema documentaristico o erano tecnici del cinema come Alberto Grifi, bravissimo regista, operatore e montatore. A quel tempo non c'era ancora l'influenza del "New American Cinema", arrivato nel '67 con Jonas Mekas, che dall'America portò in Italia una 'valigiata' di film sperimentali, e constatammo che certe nostre ricerche avvenivano in contemporanea con altre di quel cinema.
Non ha caso, in quegli anni la Feltrinelli ti incaricò di andare in America per rilevare le tendenze del cinema d'avanguardia.
Sì, nel '69, dopo il passaggio di Mekas.
Eravate più interessati a documentare le manifestazioni pubbliche di quanti rivendicavano i diritti umani fondamentali o a contestare il sistema convenzionale del cinema di consumo?
Questa fase si sviluppò un anno dopo il Sessantotto francese, contemporaneo alle lotte americane contro la guerra del Vietnam. Quindi, l'interesse per gli avvenimenti sociali derivava da questi fatti. Per me è cominciato dopo il ritorno dall'America, quando avevo scritto il libro sul "New American Cinema" per Feltrinelli. In seguito, il prorompere delle lotte sociali in corso, mi ha fatto deviare dalla ricerca più sperimentale.
In generale, le riprese degli avvenimenti sociali venivano montate fedelmente alla maniera di Mekas o erano manipolate per accrescere l'impatto emotivo e la comunicazione delle proteste, specialmente quando la vostra produzione era entrata nelle programmazioni televisive?
Allora ci interessava principalmente riprodurre fedelmente le istanze dei movimenti sociali. La comunicazione di questi contenuti era prioritaria rispetto alle ricerche di carattere formale.
Praticamente la narrazione cronachistica prendeva il sopravvento sull'espressione artistica più soggettiva?
Certo, certo.
Nella tua produzione la valenza lirica che alleggeriva e, a un tempo, esaltava il racconto attraverso la metafora e l'ironia, quando si è sviluppata?
Nella seconda fase, del tutto diversa dalla prima.
La "seconda fase" viene dopo gli incarichi della televisione?
No, la mia prima fase era stata quella della ricerca estetica, formale, visuale. Poi è subentrata la forte componente sociale, oggettiva, perché riguardava i movimenti sociali, operai e la guerra. Poiché era cambiata la situazione, il linguaggio era funzionale alla documentazione del contesto sociale. Anche il mezzo usato era diverso, perché i film erano girati con telecamere portatili e registratore a nastro. Per poter riprendere le azioni dei movimenti di ribellione ci eravamo uniti nel Gruppo Videobase e avevamo adottato i mezzi televisivi portatili usciti allora. Perciò era cambiato pure il mezzo tecnico per poterci tenere dietro agli accadimenti.
Era uno strumento più maneggevole.
Permetteva soprattutto registrazioni sincrone col suono molto più lunghe, di cui c'era bisogno per documentare un sacco di materiale in più, cosa che non si poteva fare prima con le macchine da presa 16mm che avevano il registratore separato, i cavi elettrici, eccetera.
Quando finì la committenza della TV – che supportava anche finanziariamente la vostra attività civilmente impegnata – come sopravvivevate senza aderire al cinema commerciale



Leonardi: verso la quinta dimensione (ph courtesy Roberto Deligia)

e senza il sostegno degli sponsor?
Per un po' di anni era stata molto importante la collaborazione con la Radio Televisione Italiana, tramite dei dirigenti particolarmente intelligenti e avanzati, che ci proponevano dei lavori e ci davano spazi per trasmissioni della durata di una-due ore. Nel '75, con l'approdo dei socialisti al governo – per dirlo chiaro e tondo – c'era stato un terremoto nelle gerarchie della Rai, perché arrivarono i nuovi dirigenti con i loro collaboratori aderenti al Partito Socialista, i quali ci dettero una forte spallata.
Non vi avevano rinnovato i contratti?
Avevamo ancora dei contratti sempre a film, ma di lavoro dipendente, però quando cambiavano i dirigenti dei servizi, perdevamo i referenti che ci facevano operare, perché si servivano dei loro collaboratori. Quindi, piano piano, siamo stati estromessi dal lavoro.
Da quel momento come campavate?
Il Gruppo Videobase si sciolse perché non c'era più lo sfogo della televisione e ognuno prese la sua strada. Io cominciai a fare dei lavori anche tecnici di ripresa, montaggio, eccetera con delle cooperative di Roma, fino a quando, dopo varie vicissitudini, trovai la via dell'insegnamento al Cine-TV di Roma, l'unico Istituto tecnico italiano specializzato in cinema e televisione, e lì per undici anni (fino al '96) ho insegnato organizzazione e linguaggio cinematografico e televisivo. Dopo, per vicende personali di tipo familiare, lasciai Roma. Pensavo di andare per un periodo in India dal Maestro spirituale Sai Baba, invece mia madre, già vedova e anziana, aveva bisogno di qualcuno che le stesse vicino. Quindi rimasi da lei fino a qualche hanno fa, quando se n'è andata a 108 anni e quattro mesi.
Sei stato tu a farla vivere così a lungo con le affettuose attenzioni.
Penso di aver dato un buon contributo per varie ragioni.
Dopo il periodo di maggiore impegno lavorativo vi consolava la constatazione che le vostre innovazioni linguistiche, culturali ed esistenziali di allora avevano contaminato gli operatori visuali non soltanto del settore cinematografico? Alludo alla videoarte e all'arte figurativa, alle interazioni disciplinari, alle performance più o meno attivistiche e alla Street Art.
Sono sicuro che abbiamo fatto parte di questo ampio rinnovamento di quanti hanno messo in moto una serie di cose.
Secondo te, anche se negli anni successivi erano mutate le istanze popolari e le modalità dimostrative, tra quelle testimonianze ormai storiche e gli accadimenti del presente (al di là dell'emergenza sanitaria) si possono scorgere delle analogie?
È una domanda complessa. Indubbiamente noi avevamo fatto parte di un movimento che ha portato in varie forme alla cultura visiva attuale, però fare un'analisi specifica, al volo, è difficile, specialmente in questo momento. Tra l'altro, io ora mi sento al di sopra della situazione attuale.
Ti sei anche disinteressato di seguire gli accadimenti più coinvolgenti?
Quando cominci a pensare a una molteplicità di dimensioni che vanno oltre la realtà quotidiana, chiaramente c'è una dissociazione...
Vuoi dire che da quando lasciasti la cinepresa non ti sei più interessato dei problemi vitali dei quartieri periferici delle grandi città, né della *governance* del Paese?
Quello era un momento sfociato nel terrorismo del '78, quindi era una fase molto intensa ma anche chiusa, almeno in linea generale. Oltretutto, per me, scattò un meccanismo di ricerca di tipo spirituale, per cui iniziai un nuovo cammino che credo mi abbia portato molto avanti in un'altra direzione.
Avresti potuto proseguire l'attività artistica in altre forme per esternare la creatività e valorizzare le qualità intellettuali evidenziate anche dai tuoi filmati di quegli anni.
No, perché era cambiata la visione, non più tridimensionale, alla base del lavoro artistico quasi svanito, per cui l'orientamento di tipo più mistico, estatico, non era traducibile in termini visibili...
Avevi anche smesso di credere al potere trasformativo dell'opera d'arte che, se non altro, può sviluppare coscienza critica e sensibilità?
È vero, ma l'ambito dei miei interessi si era spostato, ad esempio, verso un personaggio chiave di cui, secondo me, si parla troppo poco. Saprai che tra fine Ottocento e inizio Novecento ci sono stati grandi inventori come Edison e Tesla (serbo-croato emigrato in America), di dieci anni più giovane, che all'inizio aveva lavorato perfino per Edison concentrato sulla corrente continua, che aveva a che vedere con le lampadine, l'illuminazione... Invece Tesla si batteva per la corrente alternata, che poi ha preso il sopravvento su quella continua, perché offriva più vantaggi.
Questo che relazione aveva con il cinema?
Una grande relazione, ma non in termini tecnici spiccioli. Tesla,

oltre ad avere 'inventato' la corrente alternata, è stato quello che credeva nell'esistenza di una energia cosmica elettromagnetica, scoprendo la quale si sarebbero potute realizzare delle cose inimmaginabili. Lui era un grandissimo scienziato e scopritore.

Un grande visionario della scienza...

Assolutamente. Adesso c'è Musk, l'industriale americano di origine sudafricana che sta organizzando i voli nello spazio, per la Luna, Marte... In questo è subentrato alla NASA. La società di Musk, per quanto riguarda le automobili, si chiama "Tesla": produce nuovi modelli di macchine elettriche. Per lo spazio ha un'altra società che si chiama "Space X". Egli, per la marca delle sue macchine, ha preso il nome di Tesla perché è stato veramente un personaggio capace di parlare della quinta dimensione in termini scientifici, elettromagnetici, da scienziato, mentre io e altri ne discutiamo in termini spirituali, poiché equivale a una sorta di paradiso. Quindi i miei interessi spirituali, da un lato sono altri rispetto alle tre dimensioni, ma dall'altro trovano riscontro scientifico nell'energia della quinta dimensione che Tesla cercava di utilizzare. È stato un personaggio importante, ma meno conosciuto. Se si va in Rete, non solo su Wikipedia, si può leggere che ha collezionato un numero enorme di scoperte e applicazioni.

Da come ne parli, sembra che tu sia convinto delle sue teorie?

Eh sì, perché ho trovato una corrispondenza incredibile con tanti elementi di tipo spirituale che hanno fondamenti scientifici sull'energia della quinta dimensione, sull'elettromagnetismo cosmico. Se si riuscisse a utilizzare questa energia, sarebbe possibile spostarsi da un mondo all'altro, cioè da una dimensione all'altra, in un batter d'occhio.

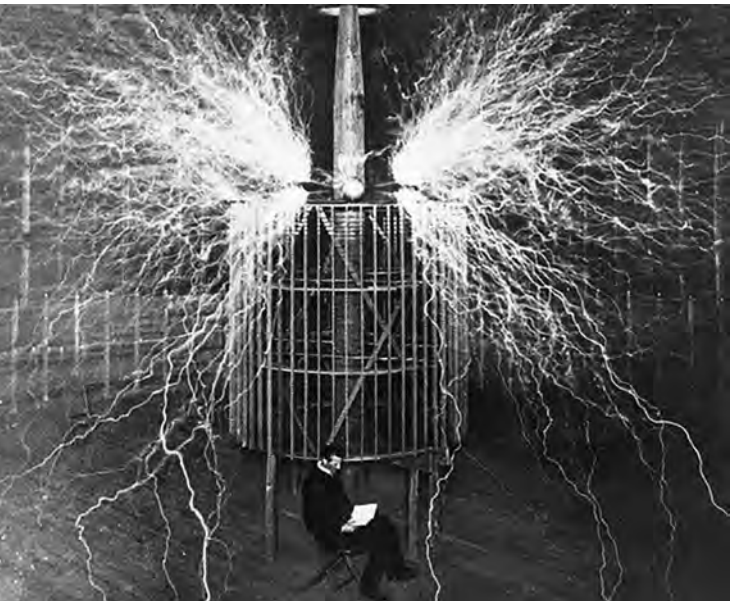
Siamo nell'ambito dell'intangibile, dell'astrazione...

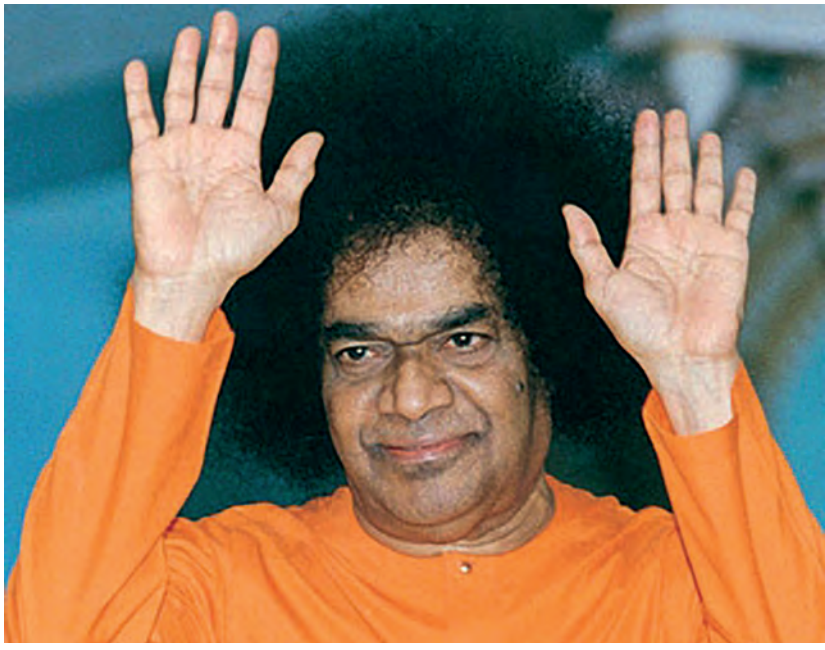
Un cambio di dimensione implica anche un cambio di veicolo fisico, a cominciare dal corpo e dalla psiche (che equivale a coscienza). Per dire, la tua cara moglie, che ora vive nella beatitudine della meravigliosa quinta dimensione – di cui io sono in attesa... – è esattamente come noi, però utilizza un veicolo, cioè un corpo di luce che ha delle caratteristiche elettromagnetiche oggettive, non sognate... È un'altra realtà fisica ma vibrazionale, molto più elevata della nostra.

Si può dire che la tua è stata una svolta coraggiosa, quasi di tipo monastico.

Sì, un po' determinata dalle cose.

Esperimento di elettromagnetismo di Nikola Tesla





Sathya Sai Baba: Maestro spirituale indiano

In fondo ti sei estraniato dal mondo materiale, passando dalla sacralità dell'arte alla spirituale laica!?

Diciamo di sì.

È una scelta derivata anche dal desiderio di dare sfogo a una creatività libera dai condizionamenti della sfera terrestre?

Sì, indubbiamente proveniva dalla mia natura creativa com'era prima, favorita da fattori esterni che indirizzano verso nuovi cammini.

Ma ora come si manifesta e si sviluppa la tua creatività?

È sempre un problema di visione di dimensione diversa: cambia dalle tre dimensioni dense, a quelle più alte e, quindi, progressivamente più sottili.

Nel momento in cui la 'creatività' viene sfruttata in vari ambiti a livello planetario per risolvere urgenti problemi esistenziali, il tuo isolamento fa pensare a una sorta di conversione religiosa, a una fuga mistica dalla realtà...

In pratica è vero, perché io sto aspettando la "seconda venuta del Cristo" nella quinta dimensione, non nella dimensione materiale tridimensionale. E, quando arriverà il nuovo Cristo, tutti i viventi si troveranno istantaneamente nella quinta dimensione di Tesla.

Allora, grazie a questi moventi ideali, anche l'identità personale può assumere un carattere universale?

Sì, perché diventa identità divina.

Nessun pentimento? Non senti il bisogno di rappresentare in qualche forma il pensiero filosofico che vai coltivando?

La mia visione altra è intraducibile nella terza dimensione. Sarebbe estremamente riduttivo. Ci ha provato Turner con la sublimazione della materia-colore ma, secondo me, rappresenta il massimo che si può fare per esprimere visivamente il concetto.

Così tu hai rinunciato a ogni tentativo. Ti sei accontentato di rimanere a livello di pensiero.

Quando si riesce a fare un salto di dimensione così convinto, si è soddisfatti...

I creativi del campo artistico, come gli scienziati, non hanno il dovere di partecipare responsabilmente alle dinamiche del mondo reale in cui viviamo?

Certo, dovrebbero.

Tu non l'hai sentito questo dovere?

Il fatto che io, ad esempio, parlo con te di queste cose vuol dire che sento di partecipare, ovviamente al mio livello, che è molto circoscritto, perché non ho il potere di carattere politico, però ho il potere di parlare, di indirizzare...

...Verso lo spazio siderale, gli aspetti immateriali.

Certo, è quello che posso fare, perché oggettivamente non ho leve di potere diverse.

Eviti pure di diffondere il tuo credo ormai elaborato come tesi? Non hai indottrinato altre persone?

Sono pochi quelli con cui posso parlare di queste cose non comuni.

Hai fede in un essere superiore?

Certo, in un essere superiore di cui noi siamo forme, quindi è un fatto altamente identitario.

A parte le deprecabili crociate, riconosci alle religioni una funzione di riequilibrio antropologico?

Originariamente tutte le religioni tendono a una grande elevazione della coscienza umana, poi naturalmente, col tempo e gli interessi particolari, tendono a corrompersi.

Meglio lasciare questi complicati ragionamenti ai teologi e ai filosofi di professione...

Ma ognuno nel suo piccolo può cercare la sua strada e percorrerla in quella direzione.

Siamo nel campo delle ipotesi.

Per me non è "ipotesi", è l'esatta realtà.

Chi è il maggiore responsabile del tuo percorso trascendentale?

È stato fondamentale l'insegnamento del Maestro Sai Baba che, secondo ciò che si dice in India, è una delle grandi incarnazioni divine.

L'hai frequentato?

Sono andato in India a conoscerlo nel '97, ma dal '84 mi sono documentato e ho letto molto sui suoi insegnamenti.

Ti fa vivere nella tranquillità?

È un importante punto di orientamento, di appoggio, ma le difficoltà, i problemi esistono sempre.

In poche parole, riesci a dare una spiegazione della quinta dimensione a chi abita solo la terza?

Una delle frasi di Sai Baba è questa: "Che cos'è la quinta dimensione? È il paradiso", cioè è uno stato di pace, amore e luce, di grande creatività; non è affatto passivo, oppiaceo, è un luogo vivo con delle enormi possibilità rispetto a quelle che abbiamo noi, perché non esistono ostacoli. È una visione beatifica ma di conoscenza.

Un non luogo della felicità?

In senso nostro, sì. Tutto si basa sulla focalizzazione del pensiero e là va la tua visione istantaneamente, perché non ci sono barriere; siamo su un livello visionario assoluto.

C'è anche l'incontro con altre entità?

È ricchissimo di incontri, dipende da quello che tu vuoi vedere. Ad esempio: la tua Anna Maria pensa a te ed è vicina a te; tu non la vedi perché non hai gli occhi della quinta dimensione; dipende dalla tua disponibilità e capacità di intendere e vedere. Noi abbiamo barriere a salire le dimensioni, ma da quelle più alte è istantanea la discesa nelle altre più basse.

Quindi, se non si è credenti non accade nulla...

Chiaramente rimane confinato alle tre dimensioni, perché noi viviamo una realtà separata.

Allora bisogna avere una fede religiosa?

Bisogna credere all'esistenza di queste altre dimensioni, creare un ponte con esse; diversamente non cambia nulla.

...Il tuo credo come ha influito sulla personale vita quotidiana?

È un riferimento essenziale, perché col corpo vivi nelle tre dimensioni, mentre con la mente sei nelle altre più interessanti.

Ma giornalmente come agisci?

In un modo comune, perché sono ancora incarnato in una certa realtà, però ho coscienza di trovarmi in una realtà limitata, transitoria.



Affresco di Raffaello Sanzio: La Scuola di Atene, Platone e Aristotele (dettaglio), Stanze di Raffaello, Musei Vaticani. Platone (a sinistra) indica le dimensioni spirituali

Vivi in maniera più elementare?

Questo sì, anche necessariamente, dal momento che non sono una persona ricca. Vivo in modo molto sobrio, ma so che c'è tanta gente che sta peggio.

Con il prossimo come ti relazioni?

In modo semplice, poi se ti accorgi che c'è disponibilità a uscire dalle cose pratiche, si possono fare discorsi un po' più elevati.

Non c'è mai conflittualità?

Cerco di evitare i conflitti, soprattutto quelli inutili.

Con le tue estranianti, immersive visioni verticali come percepisci l'attuale crisi pandemica globale?

Secondo me, è una grandissima prova che siamo proprio giunti alla fine dei tempi delle tre dimensioni; secondariamente le condizioni che crea questa pandemia aiutano una meditazione su questa oggettiva fine dei tempi, perché ci stiamo giocando il pianeta.

Pensi che sia in pericolo anche la specie umana?

Oggettivamente, sì. Gli scienziati dicono che nell'orologio del tempo ormai siamo alla fine, perché stiamo consumando tutte le risorse possibili e immaginabili. Però questo per me è anche un grandissimo stimolo per pensare alle dimensioni superiori.

Ti aiuta a riflettere?

Sì, perché ti mette in difficoltà. Quindi, se l'esistenza diventa più difficile e precaria, aiuta ad aprirti altre prospettive.

[Conversazione telefonica, 29 settembre 2020]

4a puntata, continua

Produzione creativa e identità

Riflessioni sulla genesi e l'evoluzione (V)

a cura di ***Luciano Marucci***

Giornalmente gli esperti e i conduttori televisivi ci tormentano con i dati sull'epidemia dando rilievo ai segnali positivi o negativi delle restrizioni, senza dare il giusto peso all'elevato numero dei morti. È vero, sono tanti e complessi i problemi da risolvere, ma si ha l'impressione che essi non vengano affrontati sempre con il dovuto rigore suggerito dagli scienziati, probabilmente perché chi detiene il potere politico non ha il coraggio di riconoscere apertamente che in determinati periodi non sono state emanate in tempo e rispettate ininterrottamente tutte le norme anti Covid. Lo dimostra la tragica situazione che stiamo vivendo con la seconda ondata dopo il rilassamento estivo e il fatto che si continui a sottovalutare, o addirittura a negare, la scomparsa delle persone più fragili, come fossero veri fantasmi. E i disastri provocati al sistema sanitario, economico e sociale del Paese avanzano. Per giunta, grazie alle ipotesi contrastanti e agli atteggiamenti conflittuali, non si riesce a interpretare correttamente la realtà esistenziale e non si registrano visioni lungimiranti. Inoltre, non si considera che l'emergenza sanitaria può trasformare la crisi in opportunità, favorendo la ridefinizione delle identità individuali e collettive, l'interazione dei saperi e l'impiego delle risorse creative nei diversi ambiti. Così la pandemia permane e, se trova terreno fertile, può perfino generare la terza ondata. In questo contesto, caratterizzato da incertezze e paure di contagi e nuova povertà, è difficile immaginare scenari futuri. Ne consegue che la cultura, alta e bassa, dovrebbe essere messa in condizione di svolgere la sua funzione costruttiva, mettendo in campo le proprie risorse e quelle dell'intelligenza artificiale, al fine di mantenere viva la ricerca e la sperimentazione, facilitare la conoscenza e le criticità dei vari DPCM, esaminare le esigenze essenziali delle comunità. Quindi, è lecito affermare che la terapia più efficace per la sopravvivenza (non soltanto del corpo) è quella praticata dalla cultura che ognuno di noi sa esprimere nella quotidianità attraverso i comportamenti responsabili del vivere civile, indispensabili per formare la saggezza popolare. Ora, per colmare le carenze ed evitare il peggio, non resta che attendere il miracolo della vaccinazione di massa: la sola che potrebbe far risorgere una normalità capace di ridare dignità al concetto di libertà di agire, di indicare punti di riferimento attendibili, promuovere prospettive e sviluppo sostenibili.
Tra questi inquietanti fenomeni, ancora nebulosi, acquista un senso proseguire il nostro dibattito sulle problematiche del presente, coinvolgendo personalità di diversa provenienza, come spettatori e protagonisti della scena artistica e culturale, con l'intento di mettere a confronto idee e progetti, partendo dalle loro esperienze personali.

Giacinto Di Pietrantonio, *critico d'arte e curatore, docente all'Accademia di Belle Arti di Brera*

Luciano Marucci: Caro Giacinto, ho voluto coinvolgerti anche in questa nuova indagine, avendo constatato che nel settore artistico hai acquisito varie esperienze con visioni interdisciplinari inventive, coniugando, con calcolata spregiudicatezza, saperi teorici e prassi alla realtà sociale.
Nella tragica situazione determinata dal Covid-19, credi che l'arte sia stata emarginata o considerata indispensabile per alleviare le sofferenze?

Giacinto Di Pietrantonio: Né l'uno, né l'altro. Come tutti i settori, anche quello dell'arte ha subìto delle restrizioni e mi pare che si stiano mettendo a disposizione risorse, seppure timidamente, per sostenere questo comparto, ma è presto per vederne i risultati. Dall'altra parte, le persone dell'arte, a partire dagli artisti, si sono date molto da fare per trovare delle alternative possibili e anche di questo vedremo le conseguenze più avanti.
Si ha l'impressione che spesso la pandemia, purtroppo in crescita esponenziale, detti anche l'agenda agli operatori culturali.
Beh, non potrebbe essere altrimenti: la vita prima di tutto. Ci sono modi e modi di affrontare la tragedia: con pessimismo, quindi deponendo le armi; con ottimismo reagendo, creando opere che nascono da questa sofferenza di contingenza. Del resto, la storia è piena di opere nate in regime di sofferenza. Pensa a cosa sarebbe "I promessi sposi" senza le parti relative alla peste. Certo, non voglio dire che dobbiamo gioire di queste situazioni in quanto ci danno modo di creare opere, solo che nel momento in cui si verificano, uno dei modi di affrontarle è quella di produrre opere per lo spirito, perché il vaccino, quando arriverà, ci metterà al riparo dalla malattia fisica, ma per curare i danni prodotti allo spirito abbiamo bisogno di opere d'arte di qualunque disciplina.
Noti che specialmente gli artisti più giovani traggono ispirazione dalla precaria realtà che stiamo vivendo?
Sinceramente è una domanda a cui non so rispondere, perché bisognerebbe fare una verifica statistica, anche se la statistica è nemica della cultura. Infatti, un'opera creata da un artista "anziano" può

Giacinto Di Pietrantonio in "Miti e Mitologie dell'Arte", serie di proiezioni video da lui curate nel 2020 in Lombardia, Abruzzo e Valle d'Aosta (courtesy G. Di Pietrantonio)





Vanessa Breecroft "Performance" 2004, TWA Terminal Five JFK Airport New York, NY, vb54, alla mostra "Diritto e Rovescio", a cura di Giacinto Di Pietrantonio (courtesy ph © Vanessa Breecroft)

essere più forte di quella creata da un giovane e viceversa.

Poiché il distanziamento sociale ha imposto la comunicazione in Rete, la mancanza di eventi artistici in presenza può aver influito molto anche sulla produzione artistica e sul mercato?

Da un lato, certamente sì, c'è stata una forte riduzione di mostre; dall'altro, gli artisti, proprio a causa del lockdown, dei movimenti ridotti, hanno avuto più tempo da dedicare alla produzione di opere anche se non possiamo ancora vederne gli effetti in scala macroscopica, perché molte gallerie e musei ancora non hanno riaperto e, comunque, alla riapertura dovevano e dovranno smaltire le mostre precedenti. Ma ora è stato di nuovo tutto richiuso, quindi i tempi di verifica si allungano. Tuttavia, alcune cose si sono già viste: l'opera di Ragnar Kjartansson presso la chiesa del Lazzaretto a Milano, prodotta dalla Fondazione Trussardi per la cura di Massimiliano Gioni, o alla GAMeC di Bergamo che ha allestito una mostra chiamata "Una Comunità" – curata dal direttore Lorenzo Giusti e la curatrice interna Valentina Gervasoni – in cui si dà conto proprio di quanto realizzato durante la pandemia a Bergamo, oppure al MAMbo di Bologna, dove il direttore Lorenzo Balbi ha dato vita a un museo laboratoriale per giovani artisti. Per non parlare delle fiere che sono state tutte chiuse e spostate online, ma non hanno certamente ottenuto il volume d'affari che si sviluppa in presenza. Lo stesso vale per le gallerie. Io stesso ho prodotto molte ore di video dedicate all'arte delle regioni italiane, visibili sul canale youtube Giacinto Di Pietrantonio o alla voce "Miti e Mitologie dell'Arte".

Il riconoscimento del ruolo positivo della creatività diffusa pure nei centri di ricerca del campo scientifico indica che essa va assumendo anche un'utile funzione collettiva?

Sì, è da anni che assistiamo a questo spostamento. Penso al lavoro di Paola Pivi fatto con il CERN di Ginevra, o alle opere, soprattutto video, che Jan Fabre da anni porta avanti coinvolgendo filosofi come Peter Sloterdijk, scienziati come il biologo americano Edward Osborne Wilson, o ancora il neuroscienziato italiano Giacomo Rizzolati scopritore dei neuroni specchio base della creatività.

Se non sbaglio, gli artisti stessi, seppure con forme immaginarie, dimostrano di essere socialmente più impegnati.

Questo è momentaneamente vero. Personalmente non sono un fautore dell'arte socialmente impegnata, né di quella disimpegnata. Non mi si fraintenda: non lo sono quando diventa una moda, perché se teniamo conto della storia, vediamo che ci sono periodi in cui l'arte sembra guardare solo a sé stessa, altri in cui sembra guardare alle altre discipline, altri periodi ancora in cui guarda alla politica e alla società, al politicamente corretto e così via. Ma queste, a mio avviso, sono delle mode che funzionano a tempo. Io propendo, anche sbagliando, per un'arte che funzioni sempre. Voglio dire che una vera opera d'arte non ha bisogno di questi ritorni e ritornelli, perché contiene tutto: memoria dell'arte, politica, società, interdisciplinarità e così via. Troppi sono gli artisti che vengono osannati in un periodo e affossati in un altro per poi essere recuperati da vivi in vecchiaia, più spesso da morti. Questo mi fa pensare che non impariamo mai dall'esperienza e dalla storia, visto che si ripete ciclicamente, e che non si guardi alle opere che sono la prima e prioritaria cosa da fare sempre e per tutto, in special modo per le arti visive.

In generale, il settore culturale sta reagendo all'emergenza sanitaria in modo propositivo o solo consolatorio?

Non so rispondere bene, perché non dispongo di elementi sufficienti, però la mia idea è che l'arte non è mai "consolatoria", ma propositiva, quindi sono per la prima ipotesi. Sto curando iniziative in tal senso proprio in questo periodo, come la mostra online all'interno della "Settimana dei Diritti Umani", promossa dall'OPL (Ordine degli psicologi della Lombardia): esposizione chiamata "Diritto e Rovescio", visibile fino al 31 dicembre su https://www.opl.it/psicologia-diritti-umani/luogodellarte/

...Attraverso le analisi e le iniziative ben programmate si possono stimolare comportamenti più responsabili e promuovere una convivenza civile con il Coronavirus?

Si deve. Per questo mi sento di condividere le recenti considerazioni del filosofo coreano Byul Chung Han che in una intervista rilasciata a Carlo Pizzati, su "la Repubblica" del 31 ottobre scorso rivolge un appassionato appello allo spirito di comunità come spirito di cooperazione e responsabilità nei confronti degli altri esseri umani...

Ragnar Kjarkansson "The Sky in a Room" 2018-2020, performer, organo e canzone "Il Cielo in una Stanza" di Gino Paoli (1960). Evento, originariamente commissionato da Artes Mundi e Amgneddfa Cymu-National Museum Woles e acquisitor con il supporto di Derek Williams Trust e Art Fund. A Milano, presentato e prodotto dalla Fondazione Nicola Trussardi alla Chiesa di San Carlo al Lazzaretto, a cura di Massiniliano Gioni, dal 22 settembre al 25 ottobre 2020 (courtesy l'Artista; Luhring Augustine Galley, New York; Gallery i8, Reykjavik (Icelant); ph Marco De Scalzi)



perché più una società è liberale, più è necessario lo spirito pubblico per arginare il virus che a causa degli egoismi si diffonde più rapidamente. Questo spiega perché i paesi asiatici tipo Giappone e Corea, dove il senso della collettività è più radicato, non sono stati colpiti dalla seconda ondata della pandemia.

La Cultura autentica può far evolvere anche la classe politica?

Dovrebbe, anche perché è dimostrato che sostenere la cultura fa bene alla società e alle persone in tutti i sensi.

Le manifestazioni di piazza contro la presunta "dittatura sanitaria" derivano dall'ignoranza o da strumentalizzazioni ideologiche e politiche?

La politica del politichese, non quella alta, cerca di approfittare di tutto, quindi anche di questa drammatica situazione. Però non parlerei di "dittatura sanitaria", perché stiamo vedendo morire nel mondo migliaia di persone ogni giorno e l'immagine delle bare trasportate dai camion militari a Bergamo sono ancora sotto gli occhi di tutti. Chi parla di "dittatura sanitaria", a mio avviso, ha una posizione narcisista. Questa malattia provocata dal virus, invece, si sconfigge tutti insieme e non mettendo al primo posto la propria libertà personale, perché questa ha valore solo in relazione alla libertà collettiva.

In questo contesto, caratterizzato da forti contrapposizioni, l'identità individuale non riesce a esprimere le proprie ragioni...

Nan Goldin "Patrik and Teri on their wedding night", NYC 1987, mostra "Diritto e Rovescio - Percorsi d'arte fra psiche, diritti e umanità", ottobre-novembre 2020, a cura di Giacinto Di Pietrantonio (courtesy Guido Costa Project,Torino e Marian Goodman Gallery, New York)



Mah, non credo. L'individualità si esprime, anche creando contrapposizioni. Anzi, la contrapposizione è positivamente alla base dell'individualità che passa al negativo quando diventa individualismo.

Il dialogo tra istanze soggettive e motivazioni oggettive della quotidianità si è raffreddato grazie... al sopraggiungere della nuova povertà che, inevitabilmente, provoca preoccupanti tensioni sociali.

Direi che è un misto delle due cose; la gente reagisce anche per paura e disperazione, perché non vede il futuro. Comunque, questo non è solo il risultato della pandemia, ma di una società che da troppo tempo, al contrario della modernità, ha escluso il futuro dal suo orizzonte. Escludere il futuro significa estromettere la speranza, che è uno dei motori dell'avvenire che bisogna tornare a progettare.

Indubbiamente, la pandemia, oltre ad alterare i rapporti interpersonali, sta aggravando i problemi in ambito sociale, culturale e politico.

Questo accade quando socialmente si mette, come dicevo prima, il 'personale' sopra il 'collettivo': in questo in Italia siamo maestri.

La scena culturale, dal lato estetico e concettuale, sta cambiando veramente?

Certamente, ciò che sta accadendo ha e avrà degli effetti.

Con la realtà virtuale, le realizzazioni artistiche più immersive possono far mutare la naturale simbiosi con il mondo fisico?

...Non solo le realizzazioni artistiche immersive, ma tutta la realtà si va sempre più immergendo nella digitalizzazione. Potremmo dire che dalla 'Società dello Spettacolo' di debordiana memoria siamo passati alla 'Società Digitale', dove la connessione non è solo a senso unico, ma di andata e ritorno. Quali effetti ha ciò? Nel momento in cui il corpo è al centro di tutto (Foucault parla di biopolitica e biopotere), esso va sempre più assuefacendosi al digitale con cui oramai fa corpo unico. Questo comporta anche dei rischi, perché mentre crediamo di comunicare con i nostri amici o col mondo intero, comunichiamo anche i nostri dati di cui si serve il potere.

Nel post-Covid, per l'attuazione degli eventi artistici si cercano altre location, al chiuso, all'aperto o in Rete; si impiegano altre tecnologie o si riusano quelle del passato. In pratica, si vuole rigenerare il sistema culturale guardando al presente, ma pare che ci sia più interesse di impiegare la creatività nelle modalità operative che per dare forma a nuovi contenuti e all'indicazione di prospettive migliorative, anche se ipotetiche. Sei d'accordo?

Ogni tentativo per salvare la cultura è benvenuto. Per essa e in essa non esistono delle pratiche superate. La cultura ha bisogno di modalità distributive che non sono certo i contenuti, ma se lasciamo le opere al chiuso, senza che nessuno le veda, come facciamo a valutarne i contenuti? Forse in questo momento artisti che hanno sviluppato il lavoro in rete, creando opere e operazioni per essa, se ne avvantaggiano come Luca Rossi con www.lucarossilab.com, oppure Eva e Franco Mattes di 0100101110101101.org.

La mancanza della fruizione diretta dell'opera negli spazi convenzionali induce i curatori più attivi a inventare format alternativi?

Sì, certo, soprattutto con modalità online, ma credo che se ne sperimenteranno anche altre. Tuttavia, quando tutto sarà finito, nulla sarà come prima e questo anche grazie a queste sperimentazioni alternative. D'altra parte, se nel Rinascimento qualcuno avesse detto che l'arte non sarebbe stata più prodotta per le chiese e i palazzi ma per le gallerie e i musei, l'avrebbero preso per pazzo.

Da ex "Vice presidente dell'AMACI", ritieni che le istituzioni museali dispongano di risorse finanziarie per la digitalizzazione ad alta definizione delle dotazioni e per veicolare le loro attività espositive online, economicamente non compensative?

In generale, i finanziamenti non sono sufficienti. Ma la creatività italiana, che non deve essere una scusa per i politici, ci aiuta da sempre a superare i momenti peggiori e le situazioni più difficili.



Danilo Sciorilli "Immortality Super Sale", personale diffusa per le strade di Torino, 6 e 7 novembre 2020, curata da Giacinto Di Pietrantonio (courtesy l'Artista)

Le fiere dell'arte – luoghi di incontro, di aggiornamento e promozione – dopo l'espansione degli ultimi anni, potranno resistere a lungo applicando il digitale?
Non credo proprio. La fruizione in presenza rimane fondamentale, soprattutto per la socialità. La maggior parte delle opere sono fatte per essere viste dal vero. Dunque, prima o poi bisognerà tornare alla presenza, anche se la condizione di lockdown ha sicuramente portato gli artisti a produrre opere fruibili online e dal vero come, per esempio, la mostra-evento personale diffusa "Immortality Super Sale" di Danilo Sciorilli per le strade di Torino, circolata il 6 e 7 novembre, da me curata (ora visibile su https://www.facebook.com/1471832284/posts/10224739710268082/?sfnsn=scwspwa). È una delle poche esposizioni non cancellate, perché si svolgeva all'aperto. La cosa interessante è che la mostra è stata ideata dall'artista prima della pandemia, anche se la modalità e il tema sembrano fatte apposta per questo periodo. Ma, come sappiamo, a volte l'arte ha la capacità di anticipare i tempi.
Alcune grandi gallerie private, che possono permettersi di andare avanti, si rinnovano proponendo esposizioni virtuali. Ma i collezionisti si adeguano facilmente?
Le mostre online sono solo una soluzione temporanea, non possono sostituire del tutto quelle in presenza. Non a caso, il calo delle vendite dimostra che i collezionisti non si adeguano facilmente, anche perché la maggior parte di essi ha un'età in cui si ha poca dimestichezza con il digitale. Magari di questo sviluppo o passaggio bisognerà riparlare fra qualche anno.
Secondo te, le iniziative che sorgono per mantenere viva l'attenzione per l'arte sono più autocelebrative o solidali?
Per prima cosa, direi che sono necessarie, e di necessità si fa virtù. Naturalmente hanno sia la parte autocelebrativa, sia quella di mantenere viva l'attenzione. In questo c'è anche un aspetto solidale, nel senso che, mettendo a disposizione piattaforme di vario tipo, ci permettono di accedere a contenuti vari. Pensa a cosa sarebbe stato il primo lockdown senza mostre online, senza dirette online in cui artisti, curatori, direttori di museo e via dicendo, discutevano, condividevano i contenuti. È proprio nel termine condivisione che possiamo trovare il senso della solidarietà.
Il dilagante mezzo online, ora indispensabile, dominerà anche quando tornerà l'auspicata 'normalità'?
L'online domina già nella nostra vita quotidiana, quindi, non credo sia un problema che tale mezzo sia entrato prepotentemente anche nell'arte, su questo in ritardo. Perciò credo che ci sarà una "gestione" mista.
L'editoria cartacea, già in crisi, sarà in gran parte sostituita dal Web?
Certo. Sta già avvenendo, anche perché, rispetto al cartaceo, il web ha alcuni vantaggi: l'*archiviazione* (io, ad esempio, come tutti, non so più dove mettere libri e riviste); la *consultazione*, più facile attraverso motori di ricerca; la *fruizione* di un'opera video di cui nel cartaceo vedi solo una o più immagini ferme, nel web puoi avere la reale visione in movimento, e con opere interattive puoi addirittura interagire. Non solo, pensa a una scultura che puoi guardare girandoci intorno attraverso un video e a tante altre opportunità. E lo dico da appassionato della carta.
Da docente, pensi che la didattica a distanza attualmente non sia in grado di garantire una seria formazione?
Quello che manca con la didattica a distanza è la socialità dei corpi viventi. Per quanto mi riguarda, da qualche giorno ho iniziato a fare didattica online e devo dire che faccio più ore di prima. Nel senso che lezioni di due ore in presenza per me sono diventate di tre ore, anche se dal ministero sono arrivati consigli di una riduzione, forse perché si pensa agli studenti delle elementari e medie. Io, invece, insegno a studenti universitari che sono più abituati a stare fermi e a lavorare con l'online. Non dico che questa situazione di necessità sia quella migliore e che deve restare per sempre, ma anche qui, se si trovano le soluzioni giuste, ci possono essere dei vantaggi. Ho notato che gli studenti si fermano di più, vogliono ascoltare. Insomma, se prima l'aula iniziava a svuotarsi dopo un'ora e mezza, un'ora e tre quarti, attualmente essi rimangono di più, fino a tre ore. Da alcuni anni mi sto interrogando, anche con i miei colleghi, sulle modalità d'insegnamento nell'epoca digitale, perché avvertiamo un calo d'attenzione nella lezione "tradizionale". Voglio precisare che i contenuti non sono diversi, ma con il mezzo digitale li possiamo organizzare in maniera differente, in modo che le nuove generazioni possano apprendere meglio. Lo sta dimostrando il fatto che nel mio caso gli studenti tendono a fermarsi di più a lezione. La questione non è solo cosa si insegna, ma come si insegna.
8 novembre 2020

Helia Hamedani, *storica dell'arte e curatrice indipendente*

Luciano Marucci: In Iran, dove è nata e si è laureata in Disegno Industriale, non vi era la possibilità di proseguire gli studi sulla storia dell'arte contemporanea compiuti all'Università La Sapienza di Roma, né occasioni lavorative in questo campo?
Helia Hamedani: Ho deciso di cambiare il campo dei miei studi

Helia Hamedani, 2019 (courtesy ph © Luca Neve)





"Nuovi Camerini/Cambi di Stagione" 11settembre 2016, progetto di "artisti§innocenti" per le vetrine di MAS-Magazzini allo Statuto, Roma (courtesy ph © Helia Hamedani)

perché non ero soddisfatta del corso che avevo seguito. Quindi sono passata dal mondo degli oggetti funzionali a quello umanistico, ai "Pensieri non funzionali", come dice Cesare Pietroiusti, a "Contestare l'ovvio" (una mostra da me curata per il Museo MLAC alla Sapienza). All'inizio sono uscita dall'Iran per studiare una nuova esperienza come fanno tanti giovani anche e soprattutto in Europa. Al contrario di tanti connazionali, io non ho mai pensato di scappare. Solo dopo un paio di anni di studio di storia dell'arte in Italia mi sono resa conto che un vero e proprio corso di storia dell'arte in Iran non esisteva. A livello accademico, nella capitale e in altre città grandi e piccole ci sono diverse università pubbliche e private di Belle Arti, oltre a decine di scuole private con corsi più o meno similari. In tutte queste sedi ci sono crediti obbligatori di studio storico-artistico, non una laurea o un intero corso in storia dell'arte. C'è solo un corso magistrale e un dottorato di "Ricerca Artistica". Ma cosa significa "ricerca artistica" non è chiaro: si può dire che è un corso unico generico, dalla filosofia all'estetica islamica, dalla pedagogia dell'arte alla sociologia dell'arte, fino alla storia dell'arte e ai beni culturali. Intendo dire che manca un corso accademico specifico della storia dell'arte. Pertanto, la storia dell'arte iraniana, al contrario della sua eccellente e ricca Storia della Letteratura, tuttora è poco conosciuta. Non a caso, la mia ricerca di dottorato è focalizzata sugli ultimi 60 anni della storia dell'arte iraniana, seguendo la visione di Ruin Pakbaz, storico autodidatta, docente appassionato, pittore e ricercatore militante.

Se non sbaglio, la scelta della tesi di laurea sull' "Estetica Relazionale" svelava già il suo interesse per l'associazione arte-realtà sociale.

Non ho mai ben capito cosa sia l'arte senza impegno sociale. Questo, però, non significa che tutti gli artisti devono fare lavori politicizzati, dal momento che fare arte è già un atto trasgressivo che ambisce alla libertà. Sì, il mio interesse si schiera verso l'arte sociale. La tesi di triennale, intitolata "Testimonio, quindi esisto", dimostra meglio il mio interesse per il potere sociale e politico dell'arte. Racconta vita, arte e testimonianze dell'artista e attivista iraniana Parastou Forouhar, da quando entrambi i suoi genitori, nel novembre 1998, in Iran vengono assassinati tra i cosiddetti "omicidi a catena" dei politici e degli intellettuali. Infatti, con l' "Estetica Relazionale" ho voluto studiare come l'arte dagli anni '90 in poi viene trasformata dopo la nascita di internet, la caduta del Muro e la fine della guerra fredda. È da ora in poi che l'arte di altre geografie non presenti nella storiografia ufficiale occidentale viene considerata nell'arte contemporanea. Quella mia ricerca nel 2016, esattamente 20 anni dopo che il termine "Estetica Relazionale" viene coniato da Nicolas Bourriaud, riconosce la continuità di tale tendenza, invece di demistificare il rapporto arte-vita, rischia di rimanere nella gabbia dei musei, delle gallerie e, in generale, in altri spazi chiusi e autoreferenziali. Insomma, l'arte relazionale, invece di relazionarsi con il mondo, spesso rimane ferma negli ambienti dove solo artisti, intellettuali e addetti ai lavori si sentono a loro agio.

Probabilmente questo approccio ideale l'ha portata ad affrontare le problematiche interculturali e integrative.

Anche qui, devo dire che non ne posso fare a meno. Vivo l'esperienza personale tra due paesi che sento e amo (e, altre volte, detesto). Non ero neanche a conoscenza dell'aggettivo "interculturale" che la mia ricerca inconsciamente analizzava. Dal 2014, quando ho partecipato al primo progetto di mediazione in chiave interculturale promosso dal Museo MAXXI, con la mostra "Unedited History", mi sono resa conto di appartenere alla grande famiglia della intercultura. Lo stesso Bourriaud, nel libro "The Radicant" (2009), spiega come le radici sono in continuo flusso. Egli usa la metafora delle piante radicanti (le fragole, l'edera...), che estendono le loro radici orizzontalmente per sostenere la crescita. Anch'io ho coscienza di essere una pianta radicante, cresciuta a metà tra Tehran e Roma, e che posso crescere e scambiare le radici anche nelle residenze a Berlino, in Sicilia, in Puglia e altrove. Faccio anche parte di un gruppo di co-progettazione interculturale intitolato "Guardo in alto. Atelier di pratiche interculturali". Un progetto nato nell'ambito del laboratorio formativo e di progettazione interculturale Art Clicks, orientato all'utilizzo dell'arte come mezzo di formazione e di inclusione nelle scuole pubbliche italiane. Detto ciò, preferisco sostituire la parola "integrazione" con "co-integrazione", perché penso di aver dato e non solo ricevuto da ogni cultura che ho avuto la fortuna di frequentare.

Dalla sua nazione di provenienza possono derivare valori aggiuntivi a quelli che storicamente caratterizzano il nostro Paese?

Per conoscere il mio pensiero, alla domanda basta togliere il punto interrogativo. Mi viene in mente un radio-podcast sperimentale che con alcune amiche e amici dell'associazione interculturale italo-iraniana "Alefba" abbiamo lanciato. Fino ad ora

"Guardo in alto. Atelier di pratiche interculturali" 30 gennaio 2019, Museo MAXXI di Roma (courtesy MAXXI; ArtClicks "Laboratorio del dialogo interculturale"; ph © Alessandro Schiariti)





Ivo Manfredi Polverosi in "Gioco #02" 30 maggio 2019, serie di eventi presso "La Stanza delle Parole" di MACRO Asilo, a cura di Helia Hamedani (courtesy MACRO; ph © Luca Neve)

sono uscite tre puntate (l'iniziale di prova e due numeri): quella di prova dedicata ai 100 anni di Alberto Sordi; la prima all'artista italo-iraniano Mohsen Vaziri Moghaddam; la seconda ai 100 anni dalla nascita di Gianni Rodari. Durante questo periodo di registrazione abbiamo perso anche grandi maestri da noi ammirati e rispettati, così abbiamo dedicato anche un ricordo a loro. Tra questi, ci sono Ennio Morricone, che non ha bisogno di introduzione; Changiz Davar Panah (professore della lingua Persian alla Sapienza e il più noto traduttore dei libri di Rodari in Iran); Mohammad Reza Shajarian (il migliore maestro di canto degli ultimi cento anni in Iran, vincitore di numerosi premi internazionali come "Picasso Award" e "Mozart Medal" dell'UNESCO). Colgo l'occasione per citare il mio piccolo contributo al progetto "#storiepercominciare", promosso da "Patrimonio di Storie": "Storie per cominciare", ancora in corso, con brevi racconti, nel lockdown, di persone con le quali in precedenza avevo lavorato. Con loro sono stati condivisi, appunto, questi racconti come opere di conforto nella quarantena, che hanno fatto da *specchio* a vissuti angosciosi, nostalgie, incertezze e distanze, ma anche da *ossigeno* per ritrovare frammenti di passato per guardare verso il futuro. Questi sono alcuni esempi in risposta alla sua domanda.

Da operatrice nomade riesce a valutare più oggettivamente pregi e criticità del sistema culturale, sociale e politico italiano?

Osservo con attenzione il sistema italiano ma, dopo 13 anni che vivo nella Capitale, ancora non posso né votare né insegnare alle accademie pubbliche, perché non ho la cittadinanza. Comunque, nel mio campo, a Roma ho assistito a significative sperimentazioni e con i miei interessi e le competenze, ho cercato di raccogliere testimonianze. Per esempio, ai Magazzini allo Statuto, ho avuto l'onore di curare, insieme al gruppo #artisti§innocenti e ad Anna Cestelli Guidi, una serie di mostre, fuori dagli schemi, cambiando le vetrine commerciali dismesse di quei Magazzini in Camerini d'Artista. Prima della chiusura definitiva, negli spazi di questo 'monumento' – conosciuto attraverso le guide alternative di Roma – per due mesi, alle mostre sono stati ospitati tanti artisti, musicisti e altri eccellenti creativi della città. All'evento finale, intitolato "Fuori Tutto", *il magazzino del popolo, in "un funerale felice" (così chiamato da alcuni), ha terminato la sua vita.* Ho potuto assistere anche agli esperimenti alternativi negli spazi istituzionali. La mostra "Artisti Nomadi in Città d'Arte" del 2013 presso il Factory – Spazio Giovani di Roma Capitale, al Museo Macro Testaccio del 2013 – era una gara per giovani curatori. E, al MLAC della Sapienza, nel 2017 ho esposto, con il sostegno del Dipartimento universitario della storia dell'arte. Inoltre, ho collaborato con entusiasmo anche con MAAM (Museo dell'Altro e dell'Altrove di Metropoliz) e Macro Asilo, sotto la direzione di Giorgio De Finis. Nel 2014, al MAAM ho co-curato un evento della rassegna "Casa", iniziato presso la galleria Nube di Oort di Roma con tre appuntamenti annuali dal 2014 al 2017. Al MACRO Asilo, detto Museo ospitale, ho curato sei incontri riferiti a due parole del vocabolario del contemporaneo, "Testimoniare" e "Giocare", presso "La Stanza delle Parole", dove il curatore/la curatrice sceglieva una parola e in ogni puntata la declinava verso una strada nuova coinvolgendo gli specialisti che usavano queste parole nei vari campi. Per 12 puntate ho avuto ospiti di riguardo: artisti e docenti che mi hanno guidato con le loro testimonianze o giochi con la storia, la politica e l'arte in Italia, in Iran e non solo. Il Macro Asilo – progetto sperimentale che ha caratterizzando il Museo d'Arte Contemporanea di Roma di via Nizza per 15 mesi – mi ha insegnato molto, per cui quell'esperimento ci ha lasciato eredità e spunti che nel tempo potremo interpretare meglio. Una però la conosciamo già: quel Museo sarà per sempre a ingresso libero.

Pensa che le formule curatoriali innovative possano anche stimolare nuove ricerche e sperimentazioni artistiche?

I curatori devono solo creare forme innovative di azioni e di esposizioni. Per poter innovare, occorre cambiare le modalità, le strategie; trovare nuovi spazi, nuove possibilità. Ma per operare come curatore/curatrice chi devi essere? Personalmente, spesso, mi sento più protetta presentandomi come storica dell'arte piuttosto che con la qualifica di curatrice di mostre, perché la figura del curatore non è chiara. Tante volte, essere "curatori" significa avere altri lacci burocratici, piuttosto che essere creatori di forme nuove. Mi chiedo cosa si può curare oggi che la sanità pubblica si sta massacrando per curare esseri umani! Noi operatori culturali cosa possiamo curare, se per anni e anni abbiamo insistito sulla presenza fisica. Quante volte abbiamo detto che a prescindere dalle opere sono importanti gli eventi dell'arte perché ci incontriamo. Ora come credere e pretendere, da un giorno all'altro, che si possa fare tutto online!? Dopo aver trovato risposte a queste domande, forse possiamo rispondere a una domanda alla volta su cosa intendiamo con formule curatoriali innovative in Italia. Sarebbe ancora più difficile rispondere alle stesse domande in Iran. Tuttavia, credo che si debbano studiare e indicare le soluzioni ai problemi con sincerità. Comunque, per le risposte creative, occorre chiedere agli artisti, perché il loro mestiere è trovare soluzioni. Grazie ad esse, noi possiamo scrivere, trascrivere e interpretare la nostra epoca.

Anche se con il distanziamento sociale in determinate aree è quasi impossibile organizzare eventi in presenza, ritiene possibile concepire format espositivi alternativi?

Sì, ma la vedo difficile. Se viene impiegato un drone che gira per riprendere un video nello spazio espositivo e per fermarlo su ogni opera e ingrandirla, dico: no, grazie! Avendo già assistito a questa operazione, posso affermare che mi causa una forte emicrania. Le esposizioni online con certi metodi mi hanno provocato rifiuto. Come dicevo, bisogna cambiare le strategie espositive, "Reinventare il medium", direbbe Rosalind Krauss. Invece, ho assistito a molti seminari online tenuti nel mondo che prima

delle restrizioni del Covid-19 sarebbero stati inimmaginabili.
Durante la quarantena in-volontaria si è dedicata principalmente all'attività teorica?
Ho tolto dalla mente le frasi che, dopo quasi un anno, sentiamo nei dibattiti politici sul Covid che è uguale per tutti, mentre ormai sappiamo che non è così. Quindi, confermo di essere privilegiata a restare a casa con libri e internet. Credo che la mia solidarietà nel male planetario può manifestarsi in tanti altri modi. Sì, ora sono più concentrata sullo studio e, come dicevo, ogni volta che posso, seguo seminari e lezioni. In più, una volta alla settimana, insegno online in una scuola di Arte e Letteratura di Tehran e, ogni tanto, scrivo pezzi per i giornali.
19 novembre 2020

Sergio Risaliti, *critico, storico dell'arte e curatore, scrittore e giornalista, direttore del Museo Novecento di Firenze*

Luciano Marucci: Perché il Museo Novecento di Firenze si distingue nettamente dalle altre istituzioni artistiche regionali del nostro Paese? Cerchiamo di capirlo meglio conversando a distanza con il direttore Sergio Risaliti, responsabile della sua specificità in progress.
Innanzitutto, le pare che questa percezione in senso positivo sia ormai diffusa?
Sergio Risaliti: Credo che nel corso degli ultimi due anni il Museo Novecento sia diventato un punto di riferimento non solo per i fiorentini, ma per gli italiani in generale. La programmazione intende incrementare un dialogo e uno scambio continuo e fluido tra le opere della collezione permanente – la tradizione del grande Novecento italiano della Raccolta Alberto Della Ragione e del lascito di Ottone Rosai tra gli altri – e la ricerca di artisti contemporanei, creando una sinergia che domina il complesso dell'ex Spedale delle Leopoldine in Santa Maria Novella. La cornice rinascimentale, la collezione novecentesca e l'aggiornamento sul contemporaneo rendono il Museo Novecento un organismo vivente, catalizzatore e propulsore per il territorio, e non solo. A questo possiamo affiancare i progetti legati a "Il tavolo dell'architetto", e quelli dedicati a una revisione 'materialista' della relazione con i manufatti artistici, alla natura materiale degli oggetti e a quella sfera di valori e

Sergio Risaliti, 2018 (courtesy Museo Novecento, Firenze)





Maria Lai "Senza titolo" 1946-2007, ceramica, smalto, stoffa, filo (courtesy collezione privata e Museo Novecento, Firenze)

funzioni non contemplate da una filosofia ancora idealistica e a una storia dell'arte di matrice puro visibilista. Molti stanno capendo che il museo è in realtà piuttosto un istituto di cultura artistica moderna e contemporanea qualcosa di diverso e più dinamico dal tradizionale deposito di arte. Ecco allora che prendono importanza progetti mirati alla ricerca e formazione come la rivista del museo "Duel", il corso di perfezionamento, le residenze di artisti.
Il Museo, che vanta una collezione permanente formata da opere d'arte italiane del XX e XXI secolo, con una normale attività anche educativa non riuscirebbe a far evolvere culturalmente la città e soddisfare le esigenze dei turisti?
Qui entra in gioco Mus.e, lo strumento necessario all'amministrazione per la valorizzazione dei musei civici e per la mediazione culturale. Una realtà di grande professionalità, un'eccellenza, che non ha pari in Italia. Con Mus.e abbiamo sempre investito sulla mediazione culturale. Questo aspetto, spesso trascurato, è il motore dell'attività del museo, in grado di coinvolgere un pubblico eterogeneo e di rendere il museo un centro di produzione culturale in una duplice direzione. In senso fisico e digitale. Inoltre, con il progetto "Outdoor", abbiamo portato le opere all'interno delle scuole, cercando di avvicinare il giovanissimo pubblico fiorentino a un legame concreto e autentico con dipinti e sculture, apprezzandone anche i dati materiali. Credo che "Outdoor", in questo momento storico, sia uno dei progetti più importanti per quanto riguarda la mediazione culturale e la partecipazione attiva degli scolari e studenti alla realtà dell'arte. Un progetto particolarmente importante è quello istituito in collaborazione con il Dipartimento SAGAS dell'Università degli Studi di Firenze, grazie al quale diamo la possibilità a laureandi del corso magistrale in Storia dell'arte contemporanea di curare una mostra negli spazi del Museo: un'occasione unica per mettere in pratica quanto appreso a livello teorico. Per quanto riguarda i turisti, destiniamo un intenso programma di visite guidate, attività ad hoc e giornate speciali, oltre a kermesse dedicate a musica, teatro e incontri che animano periodicamente il chiostro rinascimentale del Museo. I musei sono istituzioni fondamentali per la crescita culturale del Paese. Creano turismo, intrattenimento, ma non bisogna dimenticare che la loro principale funzione consiste nell'essere strumenti di conoscenza e di formazione, di sensibilizzazione estetica e di sviluppo creativo, programmi rivolti principalmente alla comunità locale e metropolitana. Il territorio tra Firenze e Pistoia conta quasi due milioni di abitanti, non sono

pochi, non trascuriamo questo dato. Ecco l'importanza di progetti promotori e acceleratori di cultura, al centro dei quali ci sono i bambini, gli studenti, i giovani artisti e gli studiosi, i cittadini. I musei pubblici, in quanto tali, sono un bene pubblico, ed esercitano dunque funzioni pubbliche. Sono strumenti di inclusione e d'integrazione, di uguaglianza e di diplomazia culturale in grado di crescere nuove generazioni di artisti e di amanti dell'arte. Poi, certo, vengono anche i turisti, con i quali noi dobbiamo essere generosi e accoglienti, smettendola di considerarli massa, semplici numeri per alzare i bilanci e accumulare profitti. L'arte è un patrimonio universale e un fattore di crescita individuale e collettiva. Partiamo da questo presupposto.

Bisogna ideare strategie anche per essere competitivi, dal momento che l'arte e la realtà del mondo globalizzato sono in continua trasformazione?

Cerchiamo, attraverso la nostra programmazione, di rispondere ai tempi. "L'arte è sempre stata contemporanea", dunque ciò che mi interessa è portare all'interno del Museo l'attualità, le battaglie civili e politiche, le istanze ecologiche e tutto quanto animi il dibattito quotidiano. Il Museo è una cassa di risonanza della società, deve esprimere l'humus socio-culturale e, ovviamente, artistico, che lo circonda. Senza cadere nella illustrazione della cronaca e in false e strumentali retoriche. All'arte spetta il compito di sublimare e trascendere per entrare ancora più nel profondo, considerando il particolare per arrivare all'universale. L'arte può essere fuori tempo, del tempo, e per questo stranamente è essere ancor di più in tempo, al tempo stesso dentro e fuori, sotto e sopra, comprensibile e indicibile. In particolare, al Museo Novecento sperimentiamo la collisione tra passato e moderno, tra oggi e ieri, così come tra locale e globale.

In pratica, operando dis-continuità alla sua eterogenea formazione connettendo creativamente Novecento e contemporaneità senza porsi limiti?

Esattamente. Questo è l'intento di cicli come "Duel" e "Made in Italy-OFF", che ho ideato rispettivamente per creare un dialogo tra i maestri del Novecento italiano presenti all'interno della collezione permanente e gli artisti contemporanei, generando connessioni che hanno dato vita ad esiti inaspettati e sorprendenti; e a progetti di arte pubblica che intendono uscire dallo spazio museale, contaminare quello cittadino e di nuovo rientrare, arricchiti, nella cornice che li ospita.



Daniela Menafra "WOM! (Word of Mouth)" 2019, reinvention Environment Words di Allan Kaprow, 1962, 200 blocchi di posters a stratto, formato 330 x 470 mm, stampati digitalmente su carta da affissione (courtesy l'Artista e Museo Novecento, Firenze)

Lucy + Jorge Orta "OrtoWater –Fluviale Intervention Unit" 2005, canoa canadese in legno d'acero, struttura in acciaio, rete idrica, proiettori luminosi, guanti, fiaschette, tubi e rubinetti in rame, bottiglia OrtaWater (courtesy l'Atista e Museo Novecento, Firenze)



In questa dialettica privilegia i linguaggi più propositivi, la multidisciplinarietà e il rapporto costruttivo con la realtà in divenire?

Mi interessa, come ho già detto, che il Museo sia incubatore e acceleratore di processi e pratiche artistiche sperimentali, interdisciplinari, in continua connessione con quanto accade *hors-les-murs. È per questo che, parallelamente alla valorizzazione della collezione permanente, stiamo concentrando gli sforzi sulla promozione di giovani artisti del territorio e non, ospitandoli all'interno di cicli per i quali creano ad hoc opere, di fatto rendendo il Museo un cantiere per le arti e non una semplice vetrina. In questo senso stiamo lavorando a un progetto di residenze artistiche, sulla scia di quello avviato con Manifattura Tabacchi. Tra un anno, come spero, saremo il primo* museo in Italia ad avere dei piccoli appartamenti per giovani artisti nell'edificio museale e atelier a poche decine di metri di distanza, nell'ex convento di Santa Maria Novella. Mi piace contribuire alla formazione dei talenti sul doppio fronte dei curatori e storici dell'arte e su quello degli artisti.

Segue l'andamento del sistema culturale internazionale o



Rä Di Martino "L'esecuzione" 2019, HD Video, 4', performer Alessandro Pezzoli / direttore della fotografia Alessandro Chiodo / VFX Lapo Tirelli / Make Up Alice Gentili / montaggio Benedetta Marchiori / Color rading Federico Belati / D-Color Executive Production Cronache Marziane / Casting Marcella Libonata / produzione Museo Novecento – MUS.E

cerca di andare oltre le convenzioni per proporre, in-volontariamente, un nuovo modello di museo?
In un momento come quello che stiamo attraversando dobbiamo agire guardando a sostenibilità finanziaria e qualità scientifica, al massimo dell'apertura culturale, spingendo l'acceleratore sulla creatività, la brillantezza concettuale, l'anticonformismo. Sicuramente ho dei riferimenti a livello internazionale, ma l'idea di Museo che intendo portare avanti punta alla contaminazione e allo scambio dialogico attraverso le epoche, le geografie e le influenze, al di là di ogni confine. Ritengo che un museo debba confrontarsi con il contesto in cui opera, l'ambiente storico da cui è nato. Penso sia più produttivo esportare modelli, affermare una propria identità che appiccicare qualcosa di eccessivamente omologo e omologante. Non mi interessano fenomeni decontestualizzati, trovo sia una moda di successo solo per corrispondere alle logiche di un sistema globalizzato che ormai mostra le sue pecche. Questo non significa rinunciare all'aggiornamento e al confronto, alla ricerca e perlustrazione di geografie e livelli alieni, marginali, stranieri. La "*difference*" fa la differenza.
In sintesi, qual è il suo concetto di modernità che potrebbe essere applicato a questo settore spesso statico anche per mancanza di adeguati budget?
Mi pare che politiche di intrattenimento e di spettacolarizzazione siano molto statiche, che girino a vuoto, non cambino mai passo. Si insiste a lavorare sull'attrazione, su numeri, sulla rendita e il ritorno merceologico, partendo da spese ingenti. Un serpente che si morde la coda e che può essere di estrema fragilità. Credo che certi modelli di gestione di spazi espositivi condizionati dai numeri e sottomessi alle logiche di mercato debbano essere rivisti e rinegoziati da subito. La sostenibilità è la sfida che musei e istituzioni culturali si trovano a dover affrontare oggi e chi rischia con pratiche espositive e scelte su temi e autori non 'spettacolari' dovrà essere premiato e incentivato, in nome della sostenibilità. Con questo non intendo negare il fatto che i musei siano un motore di sviluppo che traina il paese, tutt'altro. Generando 'ricchezza' e migliorando la qualità di vita. Ma attenzione. Abbiamo capito cosa succede, esagerando su questi schematismi finanziari che assoggettano anche la cultura e l'arte a certe performance. Il godimento dell'arte non può essere costretto a funzionare secondo modelli edonistici e consumistici dominanti. C'è dell'altro, ed è quanto di altro a generare il piacere del testo artistico. Vorrei sottolineare quanto sia necessario un cambio di prospettiva: l'arte del Novecento come l'arte delle nuove generazioni è parte integrante di quel grande patrimonio su cui si è costruita nei secoli l'identità italiana, il nostro "made in Italy" appunto, di cui siamo responsabili non solo in termini di tutela e valorizzazione, ma anche rispetto alla continuità nell'incentivo della produzione. La sensibilizzazione, l'educazione, tanto l'aggiornamento quanto la ricerca anche su aspetti marginali dell'arte non vanno di pari passo con la spettacolarizzazione e l'intrattenimento, con il ritorno economico e i numeri di botteghino. Non sopporto che musei e spazi culturali debbano essere valutati in base ai biglietti staccati. Una dittatura che poi costringe a circoli viziosi che coinvolgono le finanze e la comunicazione sempre più esasperata nella ricerca di retoriche e di immaginari attrattivi.
Effettua le scelte programmatiche in piena autonomia?
Da sempre difendo con le scelte la mia libertà e quella dell'arte. Questo non significa non tener conto dei tanti fattori che influenzano le scelte di ognuno. Non credo nella purezza ontologica o ideologica di certi soloni o di certe lobby accademiche.
L'incremento della collezione passa in secondo piano?
Assolutamente no. Anzi. Credo sia la grande scommessa dei prossimi anni. Riattivare la crescita della collezione, attraverso donazioni e comodati sarà la prova dell'acquisita credibilità e autorevolezza tanto del museo quanto dell'amministrazione. Dobbiamo ricreare un rapporto fiduciario tra artisti, collezionisti, galleristi e museo. In fondo la storia si è fermata con gli anni Settanta quando Alberto della Ragione donò 241 opera alla città. Purtroppo, è anche mutato l'atteggiamento dei collezionisti, cioè dei privati. In parallelo con la perdita di fiducia si è manifestata una forte dose di egotismo, che ha portato molti collezionisti a investire su proprie Fondazioni. Il privato si è sostituito al pubblico. Ma la direzione potrebbe invertirsi. Chissà. Ho enorme fiducia nella funzione del museo, che dovrà sempre più assomigliare a un grande istituto per l'arte e la cultura contemporanea fondato su conservazione, valorizzazione, formazione, ricerca, produzione, esposizione.
Nei suoi studi e nelle esposizioni dà abbastanza spazio all'arte italiana?
Esiste un "made in Italy" vecchio di secoli ed è l'arte. È "eccezione italiana" che significa anche l'eccezionale identità dell'arte italiana e del suo primato culturale, una differenza e peculiarità poetica e iconografica che deve essere riconosciuta come tale dalla nazione. Anche in virtù dell'indotto che genera e con essa prospera. Per tutelare gli artisti e la loro capacità di appropriarsi dei temi del momento, di sintetizzarli con una poetica e una sensibilità che contribuiscono a formare il pensiero critico allargando il nostro orizzonte nei confronti della conoscenza del mondo che ci circonda, è necessario investire nella formazione e nella creazione artistica. Associando a questa urgenza di investimento anche la ricerca storico-artistica e la critica dell'arte contemporanea, nonché sottolineando l'importanza della pratica curatoriale, si genera un sistema virtuoso che opera con sguardo attento e vigile, a tratti predittivo, rispetto all'analisi del presente. Con al centro un interesse produttivo nei confronti dell'arte italiana.
Le diversificate iniziative vengono attuate prescindendo dalla sostenibilità finanziaria che assicura l'autosufficienza del Museo?
In una fase come questa, in cui le risorse nel Paese sono poche, tutti siamo costretti a fare i conti con nuovi modelli di gestione sia dal punto di vista dei visitatori sia da quello dei finanziamenti. Musei e mostre dovranno essere giudicati sulla base di nuovi parametri quali la sostenibilità, la qualità scientifica, il grado di aggiornamento e innovazione e tutti quegli strumenti in grado di misurare lo sviluppo creativo e l'apertura concettuale, la sperimentazione di nuovi modelli e pratiche critiche e storico-artistiche in grado di smuovere un mondo troppo spesso concentrato su sé stesso. La museologia deve essere fluida, nel rispetto della funzione originale dell'istituzione museo che è cosa diversa da un puro e semplice



Irene Montini & Rocco Guerrieri "Incanto" 2020, film digitale, colore, 32' (courtesy gli artisti; ph Leonardo Morfini)

spazio di intrattenimento espositivo. Deve essere rafforzato il patto di collaborazione e solidarietà tra pubblico e privato. Adesso però in questa situazione il pubblico deve fare la sua parte e decidere da che parte stare. Sostenere modelli virtuosi che sanno fare della sostenibilità un esercizio di virtuosità oppure rafforzare il modello spettacolare che brucia risorse facendo credere alla moltiplicazione dei benefici sociali ed economici riversati sul territorio.

In un museo fondato su opere del passato di una città dalle profonde radici storiche è più difficile svolgere un'attività di ricerca e sperimentazione?

Direi di sì. È stato così nel passato e fino a pochi anni fa. La responsabilità maggiore di una società sospettosa nei confronti della contemporaneità, e di una dilagante ignoranza, è purtroppo da additare al mondo accademico e istituzionale, quindi anche alla politica. La classe dirigente, media e alta borghesia, è rimasta provinciale e impermeabile. La sperimentazione si è svolta sempre in una dimensione *underground*, tollerata ai margini, mai accolta e sempre sottovalutata.

Rientrano in questa logica anche gli approfondimenti della produzione degli operatori visuali di diversa estrazione o di architetti designer?

Mi interessa molto che la ricerca sia orientata a tuttotondo nelle arti: è per questo che insieme ad "Area", una rivista specializzata in architettura, abbiamo inaugurato oramai da qualche anno il progetto "Il tavolo dell'architetto", che intende proprio fornire a grandi progettisti del panorama internazionale la possibilità di usare la cornice museale come un tavolo da lavoro.

Sembra che lei, oltre alla direzione della struttura museale, eserciti con orgoglio la professione di critico e curatore indipendente per partecipare, fuori programma, al dibattito culturale generale con visioni personali. È così?

Non potrei immaginare diversamente il mio ruolo di intellettuale. La passione per l'arte è non dissociabile in me da quella civica e politica. Credo di esercitare politica con le scelte critiche e curatoriali che faccio. Negli ultimi anni, dal 2003 soprattutto, ho inteso smantellare ideologie e financo un certo tipo di cultura antropologica insediata nella città di Firenze dalla metà dell'Ottocento in poi. Ho cercato di contrastare la rendita di posizione culturale, uno dei mali peggiori di Firenze e della sua classe dirigente e ho creduto di farlo agendo allo stesso tempo sul fronte del Rinascimento e del contemporaneo, dedicandomi allo studio di Michelangelo e a quello di Kounellis ad esempio.

Questa azione ad ampio raggio l'aiuta a seguire in tempo reale le dinamiche evolutive del contemporaneo?

Penso di sì. Penso che questa ampiezza di raggio, di interessi e di sensibilità, di conoscenze e curiosità, frantumi le certezze e la presunzione di essere nel giusto e nel vero di qua e di là.

Pensa che la pandemia rappresenti anche un'opportunità per svecchiare i musei non soltanto attraverso la digitalizzazione delle dotazioni e la fruizione delle opere e degli eventi?

Abbiamo alle spalle un passato da correggere e davanti ci si prospetta un futuro a rischio. Stiamo vivendo il cambiamento in una contrazione temporale inaudita, l'imprevedibile ci ha raggiunto in modo repentino e drammatico, e ora ci obbliga a rinegoziare il nostro patto con la sopravvivenza e con il progresso. Due orizzonti che oggi e più di ieri si mostrano contrapposti e non allineati. Anche se non siamo ancora entrati nell'era post-Coronavirus, le difficoltà di espressione, concettualizzazione, visione e immaginazione del mondo in cui stiamo per entrare si stanno già manifestando. La cultura avrà un ruolo importante nel far progredire questo nuovo mondo e non deve essere emarginata.

Dovremo convivere con le modalità online?

Non credo si debba parlare di convivenza forzata, bisognerebbe piuttosto cominciare a riflettere sulle mancanze da colmare in questo senso a livello museale. Stiamo andando incontro a una digitalizzazione massiccia in tutti i settori, nessuno escluso, credo sia dunque doveroso cominciare ad aggiornarsi per costruire un'idea di Museo+, una struttura parallela e osmotica che viaggi alla stessa velocità dello spazio *off-line* attraverso cui veicolare contenuti raggiungendo un pubblico a livello mondiale.

La crisi sanitaria che permane condiziona alcuni suoi progetti?

Indubbiamente abbiamo dovuto rivedere, con immenso sforzo, alcune modalità per quanto riguarda l'organizzazione e la fruizione dei progetti museali; ma la programmazione agisce in controtendenza rispetto al panorama che ci circonda: abbiamo infatti continuato a ideare, produrre e realizzare progetti con artisti, gallerie, fondazioni a livello internazionale, su tutti la mostra del grande artista afroamericano McArthur Binion da poco inaugurata in collaborazione con la galleria Massimo De Carlo e la grande retrospettiva sul disegno di Henry Moore, in collaborazione con la Henry Moore Foundation.

Il programma per la prossima stagione rispetta le regole del distanziamento?

Certamente. Come sempre si manterrà una certa distanza dall'opera d'arte e tra i visitatori. In ogni caso l'opera, l'arte restano a distanza da noi. In questo concordo con Giulio Paolini. Noi cerchiamo di avvicinare l'opera e quella ci tiene a distanza. Fino a che sarà così, l'arte sarà un mistero, una stupenda occasione di innamorarsi svuotando di sicurezze e pregiudizi di personalità e stereotipi l'io, perfino di svuotare l'io del me, l'ego del *self*.

27 ottobre 2020

Anila Rubiku, *artista*

Luciano Marucci: Dal 2015, quando rispondesti alla mia indagine su "L'Arte dei Paesi Emergenti", in Albania si è emancipata abbastanza l'arte contemporanea e la condizione sociale delle donne?

Anila Rubiku: Tutto, intorno a noi, col passare del tempo è cambiato anche se alcune volte non ce ne accorgiamo. L'Albania sta cambiando velocemente e così anche l'arte contemporanea, ma la condizione sociale delle donne non sta avvenendo con lo stesso passo, perché ci vuole molto tempo...

Il Primo ministro Edi Rama (che ha compiuto studi artistici) e il Ministro della Cultura Elva Margariti (architetto) condividono



Anila Rubiku (courtesy l'Artista)

totalmente le problematiche connesse alla modernizzazione del Paese?
Spero di sì, anche perché con i cambiamenti che si hanno in tutti i campi, devono per forza adeguarsi. Lo Stato, attraverso il Ministero della Cultura, ha investito tanti soldi ed energie per il recupero del patrimonio culturale del Paese: chiese, moschee, castelli, case di intellettuali albanesi – che hanno fatto la storia della cultura albanese – in completa rovina. Così è stata data anche una nuova lettura della storia e della memoria dell'Albania cancellate o lette diversamente durante gli anni della dittatura. Le intenzioni, a volte, possono essere buone; altre no, come nel caso dell'ex teatro nazionale nel centro di Tirana che, di notte, è stato raso al suolo. Io ho fatto un grande progetto, intitolato "The Sun Also Sets", proprio per evidenziare come nell'architettura di un paese si possa riflettere la corruzione.

Hai anche sottoscritto la protesta degli intellettuali contro quella "demolizione storica"?
Non ho potuto per motivi tecnici, il mio Mac in quel mese era in riparazione.

Le ragioni alla base delle tue diversificate opere da dove traggono origine? Derivano anche dall'esperienza personale?
Provengono dalla curiosità, dalla ricerca, per me molto importante, e dall'esperienza personale.

Negli ultimi tempi quali luoghi stranieri hai visitato per rigenerare la produzione artistica?
Italia, Canada, Regno Unito, Israele, Turchia, Francia, Olanda, USA, ma non credo che questi viaggi abbiano a che fare con la mia produzione artistica. Mi accorgo che certi posti hanno avuto una influenza sui miei lavori solo dopo averli finiti. Nella maggior parte, la rigenerazione viene da dentro me.

Continui l'azione contro l'emarginazione sociale e psicologica della donna e la negazione dei diritti umani?
Sì, è il filo conduttore che unisce quasi tutti i miei progetti degli ultimi dieci anni.

Quando hai iniziato l'azione contro la discriminazione di genere?
Ho iniziato a reagire quando ho capito meglio la questione. Oggi da artista questa azione avviene con particolare attenzione a livello globale. È terminata la specifica difesa delle donne finite nelle carceri perché hanno reagito alle violenze dei loro uomini, rappresentata con la serie di opere simboliche formate dalle grate di sicurezza?
No, anche perché la situazione della violenza sulle donne non si risolve con una sola serie di opere, anzi si trasforma in altre realizzazioni più forti con linguaggi diversi. Dopo il progetto "Defiant's Portraits #1-12" del 2014, ho concluso "The consequences of love" e, dal 2019, lavoro al progetto intitolato "Outrages fortunes" con una particolare chiave di lettura e la ricerca nella psicologia. Con



"Houses of the rising sun" 2011, 30 paper houses, perforated and embroidered with silk thread, 200 x 200 x 12 cm (courtesy l'Artista)



"Down and troubled" 2016, Watercolour on Arches Paper, 103 x 154 cm (courtesy l'Artista & Kiro Art Gallery, Pietrasanta; ph Nicola Gnesi)

esso ho voluto dire che ci si trova al posto sbagliato nel momento sbagliato; che si nasce nel paese sbagliato, della guerra o nella famiglia sbagliata; oppure si è per caso di fronte a un incidente e ci si adatta alle nuove condizioni... Si è lì, in quel momento, non per propria scelta, ma semplicemente per pura sfortuna. Tutte situazioni che segnano radicalmente la vita di un individuo, che non può tornare più a essere come prima. Ho fatto alcuni esempi che caratterizzano quest'ultima impresa, dove il concetto è tradotto in varie forme, media e linguaggi.

Ma non sei più andata dentro le carceri per indagare, dialogare e sensibilizzare su certi temi!?

Ho dovuto allontanarmi dal carcere per procedere con il lavoro. Ne avevo bisogno, anche perché dal punto di vista psicologico era un problema molto serio. Vedere le cose raffreddate dall'esterno mi ha consentito di fare un lavoro abbastanza forte anche in senso concettuale. Sono un'artista alla fine e non un assistente sociale, devo andare avanti con altri progetti.

Intervieni anche con discussioni pubbliche?

Ora no, perché siamo in lockdown e credo di non avere molto da dire. Per me questi sono più tempi del 'fare' che del 'dire'.

Con l'opera dalla chiara valenza ideologica cerchi di partecipare con immutato impegno alla trasformazione della realtà sociale?

Cerco ma, come si dice in inglese, "The beauty is in the eyes of the beholder so is the sense of the work", e questo vale per molte opere d'arte.

Pensi che il tuo messaggio di libertà, di uguaglianza e di integrazione possa incidere 'sensibilmente' sulle false abitudini delle comunità e le individualità inespresse?

Lo spero, ma il TEMPO è il miglior giudice di tutti i tempi, quindi anche della storia.

Tendi a rendere il linguaggio più coinvolgente anche attraverso la metafora, l'ironia e l'aspetto poetico?

Tutta l'arte in fondo è metaforica, ma l'ironia & l'humor sono marcatamente alla base della mia poetica.

Il tuo soggiorno a Milano rientra in un particolare programma operativo e comunicativo?

Negli ultimi otto anni ho soggiornato poco a Milano; ora che ho un appartamento con studio più grande, intendo fermarmi più a lungo e, grazie... al Covid, mi godo meglio la città.

La metropoli lombarda, in tempi normali, offre sufficiente visibilità alla tua opera, peraltro in evoluzione?

Non sempre. Il mio lavoro viene apprezzato maggiormente nei musei e nelle gallerie straniere più che in Italia. Non ho idea del motivo.

Durante l'isolamento domestico imposto dalla pandemia come hai trascorso le giornate?

In completa solitudine. Mio marito è rimasto intrappolato in Canada e io in Italia dove avevo appena ultimato il trasloco. È stata una condizione davvero surreale. Per nove mesi abbiamo dovuto usare la tecnologia, come oggi fanno i giovani amanti per rimanere in contatto. Così ho avuto modo di realizzare il nuovo sito web (anilarubiku.com). Poi ho mandato una newsletter a mille destinatari, per quindici giorni di seguito, dal titolo "Lock Down in Lombardy", con l'immagine di un lavoro e una breve riflessione sul periodo che stiamo vivendo. Allora ho venduto tanti lavori – come mai era accaduto prima – anche all'estero (Londra, Toronto, Bruxelles, Washington DC...). Sono stata perfino inclusa in una pubblicazione sulla collezione di lavori degli artisti nel tempo di Covid ("Traversée", Editions Ishtar Isbn: 978-2-931104-01-9, Brussels).

La mancanza di relazioni dirette con il mondo esterno ti ha stimolato a trarre ispirazione dalla drammatica crisi causata dall'emergenza sanitaria?

Non direttamente ma, senza dubbio, questa emergenza verrà ricordata come un periodo molto difficile per la vita delle persone, specialmente per quella dei bambini. Qualcosa ne verrà fuori... Io, a mia volta, non scorderò mai il dolce canto degli uccelli, intorno null'altro.

Pratichi modalità online? Usi i social network?

Sì, molto. Il mio lavoro beneficia di Instagram, Fb, Twitter, anche perché, essendo spesso in viaggio, le persone che sono interessate al mio lavoro possono aggiornarsi su come procedo nell'arte.

Vivendo diverse culture di luoghi lontani dal tuo Paese di origine, l'identità personale è mutata? Sia pure involontariamente, ti stai globalizzando...?

La lingua albanese non viene parlata da mezzo mondo come l'inglese. Quindi, per sopravvivere ho dovuto imparare la lingua del Paese dove ho vissuto e studiato per conoscenza le altre culture. Nel tempo cresciamo e cambiamo. Non so se mi sto globalizzando, ma so che mi piace scoprire il mondo e a piccoli passi lo sto facendo.

Se non sbaglio, stai adottando anche forme linguistiche verbali o scritte straniere...

Sì, certe volte solo per i titoli delle opere, come, ad esempio, "It's for sure not for maybe" o "Don't fence me in", che fanno parte del progetto delle 'catene' "Le Consequences of Love" del 2019.

8 novembre 2020

5a puntata, continua

"Casa All'Italiana Superleggera" 2018, Sevn and perforated cardboard paper, light implant, cotton and silk thread, 117 x 100 x 91 cm (courtesy l'Artista)



Produzione creativa e identità

Riflessioni sulla genesi e l'evoluzione (VI)

a cura di ***Luciano Marucci***

Il momento di grande crisi sanitaria, economica e sociale causata dalla pandemia, purtroppo, impone di tornare sugli accadimenti attuali rischiando la retorica e il moralismo. In verità, per fronteggiare la drammatica situazione che stiamo vivendo, vengono adottati provvedimenti, per lo più condivisibili, contro un nemico che avanza, a livello planetario, in modo impressionante, evidenziando la fragilità della specie umana e il progressivo degrado dell'ambiente naturale. Giunti a questo punto, per assicurarci la sopravvivenza, bisognerebbe praticare un'adeguata filosofia di vita e adottare strategie mai sperimentate. Ovunque si cerca di reagire con ogni mezzo alle avversità e non mancano lodevoli atti di solidarietà. Emblematico l'impegno riscontrabile nel settore ospedaliero dove, per alleviare le sofferenze e salvare i ricoverati nei reparti di terapia intensiva, si compiono atti eroici autolesivi.
In Italia, da un lato le autorità competenti, giustamente, emanano provvedimenti restrittivi allo scopo di arginare i contagi da coronavirus; dall'altro, paradossalmente, è stata provocata la crisi di governo creando una stasi operativa e rimettendo in discussione i risultati faticosamente raggiunti. Sono state ignorate perfino le complicazioni introdotte dalle varianti del Covid-19 e la competizione internazionale sull'approvvigionamento dei vaccini che ritarda l'atteso miracolo terapeutico.
Tutto per soddisfare interessi di parte con il pretesto di migliorare la condizione del Paese. Al contrario, si tratta di un'operazione, anacronistica e surreale, che genera ulteriore sconforto. Allora, davanti a tanta irresponsabilità, non resta che sperare nelle potenzialità della cultura, della creatività e della scienza, capaci di modificare i comportamenti umani e accelerare i processi di trasformazione del sistema vigente. È un'impresa difficile da concretizzare in tempi brevi ma, se programmata seriamente, potrà produrre cambiamenti sostanziali.
Da qui l'opportunità di proseguire la nostra indagine tendente a promuovere interconnessione tra saperi e consapevolezza in funzione di uno sviluppo sostenibile.
Ora la parola ai tre partecipanti al dibattito a distanza.

Federico Campagna, *filosofo*

Luciano Marucci: Puoi spiegare brevemente la tesi alla base del tuo libro "Technic and Magic: The Reconstruction of Reality"?
Federico Campagna: In "Technic and Magic" ho provato a esplorare i punti deboli della nostra idea di realtà – non solo in riferimento alle nostre credenze contemporanee su cosa componga la realtà, ma più in generale rispetto alla comune credenza che la realtà sia davvero "qualcosa" di fisso, stabile e naturale. Io preferisco pensare a dei "sistemi di realtà", ovvero a delle narrazioni interiori e condivise, attraverso cui ci forniamo di una mappa di senso che applichiamo all'oceano delle nostre percezioni, al fine di renderle navigabili nella forma di un "mondo". Poiché ogni mondo è artificiale, è anche sempre possibile intervenire per modificarlo – non solo a livello politico e sociale, ma innanzitutto, in senso fondamentale, al livello della nostra narrazione metafisica interna. "Technic and Magic" offre uno spunto su come si potrebbero ripensare le coordinate e le misure fondamentali della nostra idea di realtà e del "mondo" in cui crediamo di vivere.

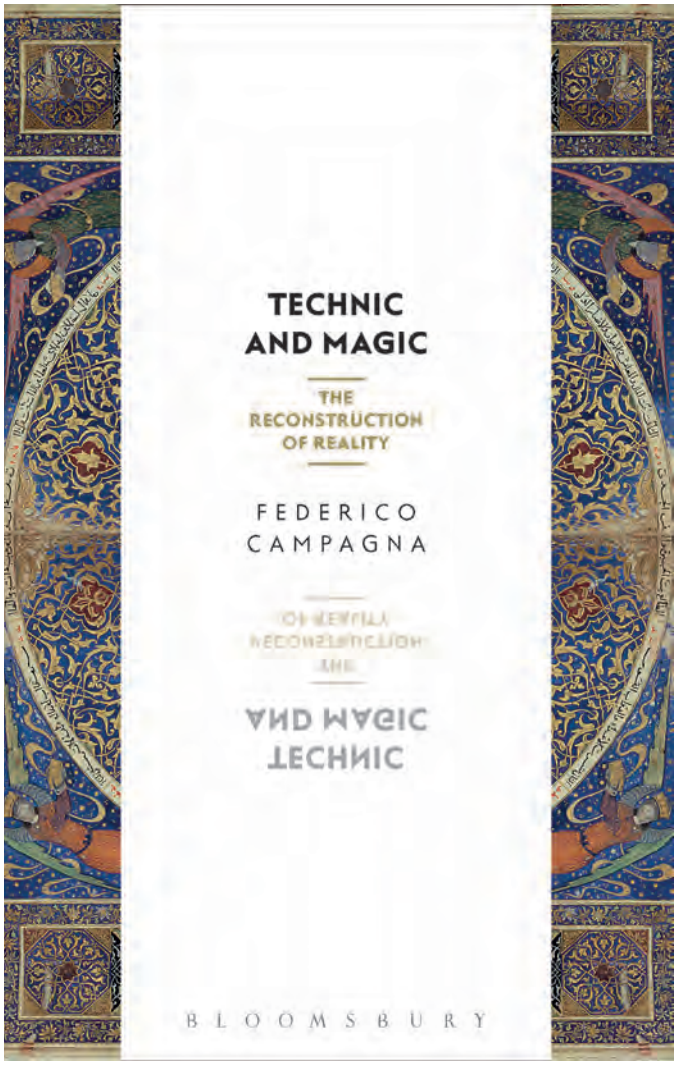


Il filosofo Federico Campagna mentre tiene una conferenza alla Second Home-sede Rai della Serpentine Gallery di Londra, nell'ambito di "Exitinction Marathon: Visions of the Future" del 2014 (ph L. Marucci)

L'attivismo degli individui disaggregati può contribuire alla trasformazione della realtà che abitiamo?
"Attivismo" è un termine che mi piace poco. Mi fa venire in mente le galline decapitate che si muovono freneticamente in tondo, o quei manager che lavorano venti ore al giorno per dimostrarsi di esistere. Preferisco pensare che un cambiamento radicale della realtà possa derivare da una diversa *attenzione* e una diversa *narrazione metafisica*. Il cambiamento, tuttavia, è sempre un processo lento e stratificato. La pulsione orgasmica della rivoluzione è destinata a rimanere una fantasia malinconica. Le idee di mondo e di realtà sono effettivamente cambiate nel corso degli ultimi millenni (basti pensare al passaggio dall'età arcaica a quella classica, a quella cosiddetta medievale, al mondo moderno). Ma questo cambiamento è avvenuto attraverso una progressiva sostituzione di una certa narrazione della realtà (ad esempio, la realtà medievale popolata dalla grazia di Dio, gli angeli, i santi e le anime) a una diversa narrazione (ad esempio, il mondo moderno fatto di forze materiali, leggi fisiche e movimenti storici). Una trasformazione efficace della realtà procede sulla base di una tale sostituzione, pezzo per pezzo, degli elementi che compongono la narrazione dominante su cosa componga la nostra realtà e il nostro mondo. Tutto comincia dall'individuo, dalla sua attenzione e dalla sua narrazione interna, fino a svilupparsi in un diverso dialogo a livello sociale – con la possibilità che le nuove "storie del mondo" possano acquisire, a un certo punto, una posizione egemonica tale da ridefinire davvero il senso comune su cosa sia la "realtà" in cui viviamo
È possibile avere una formazione culturale e psicologica che renda indipendenti dal sistema vigente?

Il sistema vigente non si basa tanto su una formazione specifica, quanto su una diversa modalità di azione. Le basi teoriche del sistema di realtà contemporaneo sono, come avviene per ogni ideologia, per lo più sepolte sotto la soglia della coscienza. Una diversa formazione richiede dunque un diverso lavoro su ciò che giace al di sotto della nostra coscienza – si tratta di un lavoro pre-epistemologico, ovvero che interviene su quel livello fondamentale di attenzione e di *awareness*, sul quale poi si fondano diversi modi di conoscere e interpretare la realtà. La prima cosa da fare, per poter intervenire a questo livello, è di ridefinire la nostra posizione all'interno del tempo. Svincolarsi dall'ideologia contemporanea richiede, innanzitutto, un'emancipazione dal tempo storico presente. I mistici suggerirebbero di procedere con un'astrazione totale del sé, fino a svincolarsi completamente dal tempo e a dissolversi nell'eternità. Molto più facilmente, e più modestamente, è possibile muoversi un poco al di fuori del presente modificando il nostro punto di vista su noi stessi: invece di limitarci a sviluppare la nostra autocoscienza dalla prospettiva del presente, possiamo intendere il nostro proprio tempo, e noi stessi, dalla prospettiva del futuro. Visto dal tempo a venire, il presente viene immerso nel profondo passato a cui appartengono insieme tutti i passati. Da questo punto di vista, il 2021 d.C. è altrettanto remoto e distante del 2021 a.C., e i suoi abitanti sono altrettanto alieni, strani e misteriosi. Se osserviamo noi stessi con gli occhi di chi verrà dopo di noi, siamo immediatamente in grado di cogliere l'artificialità e la parzialità del nostro modo di intendere la realtà, e siamo dunque più vicini a una posizione da cui ci sia possibile modificare il nostro presente e il tipo di "mondo".

Copertina del libro di Federico Campagna (Bloomsbury, 2018)



Da quali fonti non accademiche proviene la tua identità di filosofo tutt'altro che omologata?

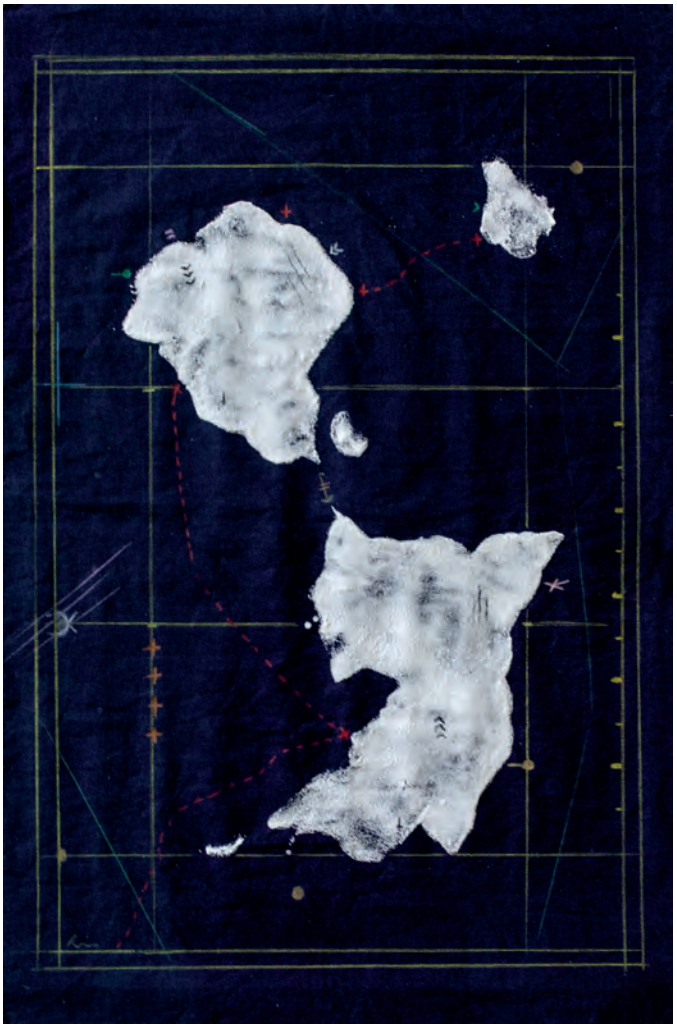
I miei riferimenti sono in buona parte "non-accademici", dal momento che spesso risalgono a ere storiche precedenti l'istituzione universitaria moderna. Ovviamente mi appoggio sempre a materiale accademico per indagare più a fondo i testi e per capire il genere di dibattito che si è sviluppato attorno ad essi. Ma una volta esaurito il materiale accademico, è per me importante leggere direttamente i testi, con uno sguardo il meno "accademico" possibile. La mia prospettiva non è quella di un astratto professore che vive comodamente sulle nuvole, ma è la prospettiva esistenziale di essere umano, morituro, fragile e ancora stupito dal fatto stesso di esistere. Nei testi di altri autori cerco essenzialmente l'assistenza di un compagno (in Greco *theraps*, da cui la parola "terapia") che da un lato possa lenire il trauma di essere vivi, e dall'altro mi aiuti a mettere in atto l'infinito potenziale di cui ogni essere vivente è dotato. Filtrata attraverso questi criteri, la mia biblioteca si compone di testi di "compagni" molto diversi tra loro: Ibn Arabi, Pavel Florensky, Simone Weil, ma anche Franco Berardi detto Bifo, Ursula Le Guin, i fumetti di David B., così come i frammenti presocratici, gli autori neoplatonici, il "Corpus Hermeticum", le acrobazie di Pico della Mirandola, i testi della letteratura ebraica sugli Heikhalot, le poesie di Hallaj e quelle di Zbigniew Herbert, le favole de "Le mille e una notte" e le epiche omeriche, i viaggi fantastici di Rene Daumal e i naufragi reali di Álvar Núñez Cabeza de Vaca, etc... Ma soprattutto Platone, l'inventore dell'Accademia e il meno accademico e il più grande di tutti i filosofi: un modello di stile, ancora prima che di pensiero.

Un giovane docente di filosofia aspira ad avere proseliti per legittimare e diffondere il proprio pensiero?

Un giovane docente di filosofia, come tutti gli esseri viventi, aspira soprattutto a non suicidarsi prima della propria morte naturale. Un autore di filosofia, in particolare, spera di riuscire a salvarsi in qualche modo la vita anche attraverso le metamorfosi del proprio pensiero – e, se è fortunato, di poter offrire qualcosa di utile ai propri lettori. La legittimità e diffusione del mio pensiero toccano solo la mia dimensione lavorativa e rientrano nell'ambito del problema della sopravvivenza materiale nell'epoca capitalistica. Niente di più. Non ho ambizioni da guru o da capopopolo.

Nel mondo globalizzato – caratterizzato dalle sinergie e dal largo uso del Web – l'identità delle persone tende a divenire plurima e quella territoriale a essere meno radicata?

Le persone hanno sempre avuto un'identità plurima. Nel Web, si assiste soltanto alla manifestazione di queste varie identità su una scala di visibilità senza precedenti. Si può avere l'impressione che l'io si sia improvvisamente frammentato, ma basta leggere le favole antiche per rendersi conto che l'esperienza esistenziale di un individuo di fronte al mistero del proprio esistere non è davvero cambiata nel corso dei millenni. È cambiato il mondo, tante e tante volte, ma il mondo è la scenografia su cui si staglia la rappresentazione della nostra vita – non dobbiamo credere davvero che, al variare degli sfondi, il teatro stesso si trasformi radicalmente, o che gli attori muoiano ad ogni cambio d'abito, o che il pubblico si disintegri ogni volta che si spengono le luci. I movimenti storici sono reali, sono importanti e degni di essere studiati, ma bisogna stare attenti a non lasciare che



Rain Wu "The Sea Rises And Totally Still III No. 11" 2020, tessuto, acqua di mare cristallizzata e gesso. Opera esposta alla collettiva 'The New Age of Humanism', Spazio Nobile, Bruxelles (courtesy Spazio Nobile; ph Margaux Nieto)

Una mappa non solo definisce il quadro geografico in cui gli altri possono narrare le loro storie, ma spesso è anche il narratore di sé stesso. Quelle di questa serie, "The Sea Rises e Totally Still", riguardano non tanto la descrizione di un'area ma l'immaginazione di terre che non trovano posto sulla superficie della Terra. In definitiva, la cartografia è l'arte di mappare paesi che devono ancora venire, ma anche lontani, così come forse le impossibilità remote. *(T.W)*

il loro movimento catturi completamente la nostra attenzione.
La relazione tra pensiero filosofico e immaginario può attivare processi creativi?
Il pensiero filosofico, come tutto il pensiero, del resto, è di per sé stesso immaginazione. Non ci è dato di avere pensieri puri degli oggetti della realtà, quasi che la nostra mente fosse una pellicola fotografica. I concetti hanno la forma della nostra mente, ovvero una forma che non si trova in natura. Tutto il pensiero è immaginazione, e più precisamente è 'immaginazione creatrice'. Questa idea è sviluppata in particolare da Ibn Arabi (e dal suo commentatore contemporaneo Henry Corbin), secondo il quale il mondo stesso è un'emanazione della 'immaginazione creatrice' di Dio. In senso più secolare, possiamo intendere il nostro "vedere" il mondo come una forma di immaginazione creatrice e, dunque, anche il nostro concettualizzare il mondo attraverso la filosofia. È anche per questo motivo che la filosofia può essere ben sviluppata anche in forma narrativa o poetica (pensiamo alla "teologia poetica" di cui parla Pico della Mirandola), invece di restare bloccata nei limiti della non-fiction accademica. Intesa come forma di immaginazione creatrice, la filosofia si presenta come una branca della cosmologia, ovvero come un modo di dipingere la struttura che sottostà al paesaggio del mondo in cui viviamo.
20 gennaio 2021

Elio Grazioli, *scrittore, critico d'arte contemporanea e curatore, docente universitario*

Luciano Marucci: Anche se ormai si rischia la retorica, è impossibile ignorare i disastri causati dal Covid-19. Peraltro, Bergamo, dove lei insegna, è una delle città più colpite. Qual è stata la sua occupazione durante il primo lockdown?
Elio Grazioli: Il primo lockdown è oscillato continuamente tra sgomento, incredulità e egoismo. Chiuso in casa, ma isolato in campagna, venivo a conoscenza dei malati e dei morti attraverso la televisione – a distanza. Solo le sirene delle autoambulanze mi annunciavano che ce n'erano anche vicino a me. Non toccato direttamente neppure nei cari e nei conoscenti e amici, ero concentrato nel lavoro e scuotevo ignaro la testa di fronte al dramma che immaginavo avrebbe avuto una fine non lontana. Impegnatissimo nell'insegnamento e altre incombenze a distanza, ho vissuto il periodo in una sospensione onirica. Preparavo le lezioni andando avanti e indietro sul terrazzo di casa, fortunatamente un po' lungo, per tenermi anche in moto. I contatti per via telematica avevano un lato nuovo di cui si parlava con interesse. Gli studenti sembravano partecipati, gli amici si lasciavano coinvolgere in cene con Skype, la curiosità mi invogliava ad assistere a conferenze online. Davvero che tutto dipendesse da qualcosa di così nuovo e inafferrabile gettava nello sconcerto. Che fare? Solo difendersi e aspettare. Leggevo molti commenti e riflessioni sulle diverse reazioni nazionali, culturali, individuali, ma alla fine mi dicevo che erano esercizi abbastanza limitati, in fondo distraenti. Io mi sono astenuto, ho pensato, come sempre, che ognuno deve reagire come riesce e può. Sì, ho lavorato molto, forse troppo. Ho portato a termine anche un nuovo libretto per il quale raccoglievo da tempo il materiale: il caso vuole che l'argomento fosse la telepatia, in arte naturalmente, dunque la comunicazione a distanza diciamo non tecnologica. Ne parleremo più avanti, se vorrà.
Dedicarsi al presente per ragioni di sopravvivenza, non solo del corpo, può aiutare a guardare indietro e avanti?

Elio Grazioli mentre svolge attività di didattica a distanza



Con l'età ho scoperto il significato della influenza del corpo sulla mente, ciò di cui avevo solo letto (pagine meravigliose e sconvolgenti di Nietzsche) ma che non capivo. Non parlo degli acciacchi, questo è evidente. Parlo della scoperta di come il mio carattere e i miei pensieri sono corrispondenti al mio corpo, a come si è formato. Quindi il presente è un presente nuovo per me, mi sento diverso da prima, rivivo alcune situazioni con una considerazione diversa. Rivedo opere, luoghi, persone, e mi accorgo della diversità con cui mi appaiono rispetto a come credevo di conoscerle. Così non posso in questa situazione non pensare a tante cose, alcune apparentemente superficiali, come le domeniche a piedi della crisi petrolifera, altre più pertinenti, come quell'altro virus maledetto dell'aids, altre più intellettuali, come il succedersi di malattie sempre diverse ogni volta metafore dei tempi. Quanto al guardare avanti, certo non mancano le considerazioni che anche queste situazioni vanno aggredite per scoprirne il lato di opportunità che contengono. Chissà se siamo diventati meno vicini ma più connessi? Cosa significa? È difficile parlarne ora, occorrerà aspettare che la sofferenza non sia più incombente, che non sia sulla pelle dei morti. È facile dire che nella tragedia c'è anche il ricominciamento, ma quale e come è difficile anche solo parlarne.

Una parte del futuro è già qui!?

Una parte del futuro è sempre già nel presente, perché ci sono persone, che personalmente invidio molto e a cui cerco sempre di pensare, che lavorano già in una dimensione che è avanti rispetto al presente che crediamo di tutti. Quelli che lavorano nelle scienze e nelle tecnologie hanno pensieri che noi non riusciamo neppure a immaginare; il cambiamento in atto nelle menti e nei comportamenti delle giovani generazioni non credo che corrisponderanno a quelli che deduciamo oggi. E penso ora in particolare all'economia e alla politica, che appaiono oggi così ciniche e non all'altezza. Ne approfitto però per dire anche che l'Italia ha un particolare rapporto con questa questione del futuro. Lo si vede bene anche in arte, nonostante i grandi passi che si fanno in alcune enclave: l'arte contemporanea è poco seguita, non è penetrata nella cultura diffusa, la si guarda ancora con sospetto o solo per i suoi aspetti spettacolari o contenuti di attualità. C'è del bene in questo atteggiamento, non lo disconosco, di equilibrio, classicità, melodia (come si dice che la canzone italiana è melodica), ma anche di caparbietà che zavorra la ricerca e l'espressione.

Per sviluppare nel modo migliore la didattica online, imposta dall'emergenza sanitaria, occorre attrezzarsi meglio e ripensare i programmi formativi?

Se ne parla molto, ma il caso di insegnamenti come il mio non so bene cosa veramente si possa fare al di là della messa a punto di coinvolgimenti, interazioni, empatie, che ritenevo indispensabili anche prima. Potremmo sintetizzare che scopriamo la distanza che c'era nel contatto e dobbiamo riscoprire la vicinanza che c'è nella distanza. La realtà è che se non sei interessato – lo dico nel senso di richiamo alla responsabilità anche di chi ascolta – è ancora più faticoso seguire a distanza. D'altro canto, le registrazioni hanno reso anche le lezioni dei "programmi" che si possono rivedere. Siamo diventati tutti tele-visivi, tutti online, tutti social.

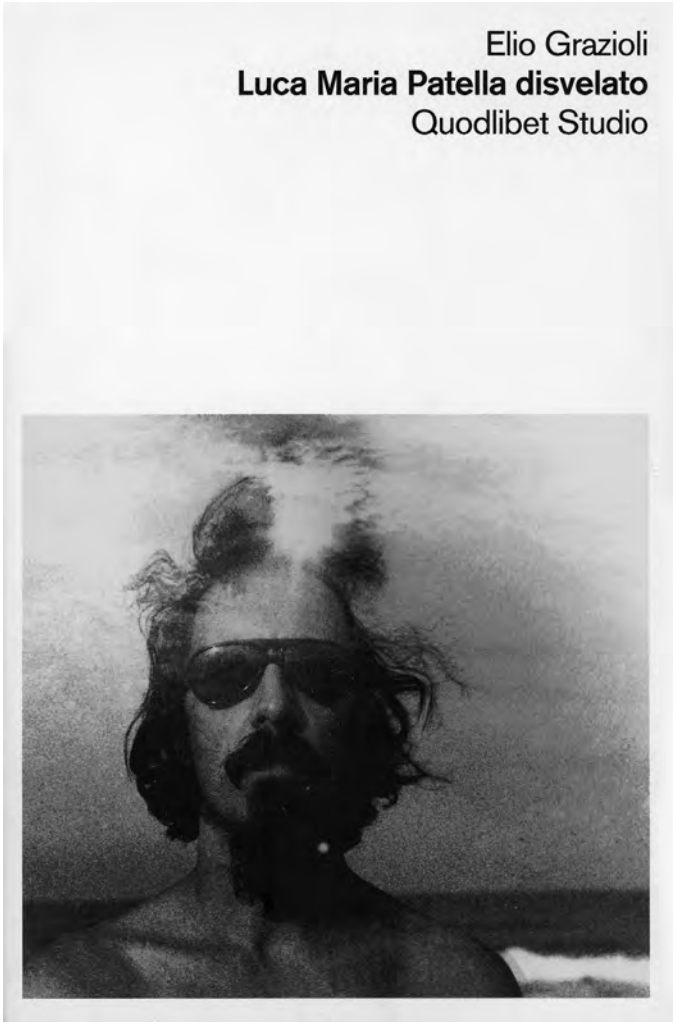
Al di là delle lezioni, poi, credo che abbiamo tutti scoperto più di quanto già sapevamo della quantità di conferenze, incontri, convegni da tutto il mondo che si possono seguire online. Questo sì può cambiare la didattica.

Si avverte che gli artisti e gli operatori culturali stanno reagendo con impegno al distanziamento sociale. Le sembra che i progetti fruibili online, per recuperare valori del passato o per la costruzione di un futuro sostenibile, siano adeguati?

Dicevo appunto che questo è uno degli aspetti più interessanti della situazione. Quanto alla loro qualità, si torna a questioni generali e note, dipende dal fruitore, da cosa sa trovare, scegliere, conservare. A me pare comunque che in rete ci sia una quantità di materiale importante che difficilmente si riusciva a raggiungere prima che esistesse. E inoltre che le persone di qualità possono essere visibili in rete più di quanto potessero esserlo prima. Infine, di nuovo, saranno e sono già i giovani a muoversi secondo loro nuove modalità. Non solo il futuro, ma anche il passato, li costruiranno loro.

La situazione determinata dall'epidemia favorisce anche la formazione di nuove opere d'arte legate all'attualità esistenziale...

Sicuramente e inevitabilmente. Si sono moltiplicate le occasioni ed essendo online sono potenzialmente più visibili che esposte in luoghi fisici. Così abbiamo visto una quantità di concorsi, di mostre, di iniziative coordinate sull'attualità, di grande interesse. Vi abbiamo visto quanti artisti hanno preso sul serio la riflessione artistica sulla situazione, con risultati che ora misuriamo più sull'attualità ma che, secondo me, mostreranno presto anche l'effetto di elaborazione di forme nuove. Del resto tutto è così in grande evoluzione che tutto si intreccia: pandemia e



Copertina del libro di Elio Grazioli (edizioni Quolibet Studio, Macerata, 2020) con riprodotta l'opera fotografica in bianco e nero "Solstizio" 1973 (da scatti in sovrimpressione di L. Marucci, su istruzioni di L. M. Patella, sulla spiaggia di San Benedetto del Tronto)



Luca Maria Patella "Stare al bar. Piove!" (1966) 1968. Comportamento in ambiente proiettivo animato. Dettaglio della mostra alla galleria L'Attico di Roma (courtesy l'Artista)

tecnologia è un binomio esplosivo. D'altro canto si assiste alla ripresa e rielaborazione di tematiche rimaste in disparte per un po'. Penso a certi affetti, come la solitudine, o a certe nozioni, come l'animismo, o a certe tonalità, come il lutto, o a certe urgenze, come l'ecologia del dopo.

La creatività e l'immaginazione, strettamente connesse alla realtà quotidiana, accelerano il cambiamento del sistema artistico-culturale e sociale...

Speriamo di sì, ma è difficile dire in che modo e senso. Verrebbe da pensare all'attutimento dei criteri economici che hanno dettato legge nel sistema anche dell'arte. Non dimentichiamo che non è la "società dello spettacolo" se non perché è la società dell'economia. Speriamo che il senso di realtà – e della virtualità del reale – indotto dalla situazione porti molti a riconsiderare cose che sembravano confinate nel passato e che invece sono ancora risorse del futuro. Penso ai concerti o spettacoli che abbiamo visto in televisione, senza pubblico, o quelli che gruppi di musicisti o attori hanno messo insieme tecnologicamente per essere trasmessi online. Ci si pensi davvero: "senza pubblico" può voler dire forse anche per sé, cioè per motivazioni personali e non per audience. Si può dire quel che si vuole ma l'arte non si fa per il pubblico. Il ricorrente detto: se non lo vede nessuno non esiste è un fraintendimento e una manipolazione.

...Modificano in profondità anche l'identità individuale e collettiva.

Pare che di fatto accada così. Basta vedere la perdita di sicurezza di molti, il traballare delle posizioni. Lo si vede bene in politica, mi pare, dove tutto è in continuo movimento. L'altra faccia dell'identità è la rappresentatività: il non riconoscersi più in un gruppo sociale è il riflesso – letteralmente, come in uno specchio – della perdita di percezione di sé. Spero che la perdita del contatto reale, concreto, faccia riflettere su altri tipi di contatto, quelli che ci sono nel "virtuale"; che sia occasione per rinsaldare i rapporti, invece che soffrirne l'allentamento, e di modificarli, renderli più veri, più motivati. Il rischio dell'identità è il narcisismo e la difesa della propria posizione; mentre l'identità è una risultante, sempre in costruzione.

Grazie... al Covid, molte istituzioni museali si stanno ammodernando, almeno per la fruizione virtuale delle dotazioni e delle esposizioni. Con il ritorno della 'normalità', le modalità digitali saranno ridimensionate per ridare spazio alla realtà fisica e alla mobilità, ma nel settore artistico si seguiterà a sfruttarne le potenzialità.

Non credo che si potrà tornare indietro. Impareremo la necessità di muoverci su tutti i fronti e di inventare modalità nuove. È necessario. D'altro canto, almeno a mio parere, questi fenomeni che si rivolgono sempre più alla rete sono contemporanei al venir meno dei modelli di galleria privata, di istituzione pubblica, di esposizione, di racconto come si protraevano da tempo senza innovazione. Anche qui si spera che l'esperienza del lockdown porti nella direzione del ripensamento dei modelli economico-spettacolari. Per carità, che i commercianti e i gaudenti facciamo i loro affari e le loro feste, ma che non li presentino come l'unico comportamento possibile. È falso.

Se non sbaglio, il suo recente libro "Luca Maria Patella disvelato", anche se monografico, è in linea con la prassi comunicativa in atto, dal momento che approfondisce e documenta, in maniera articolata ed esplicativa, l'identità personale e artistica di un talento creativo alquanto propositivo.

Esattamente, e fin dall'inizio straordinariamente multimediale.

...Allora, in ossequio al tema di questa mia indagine, entriamo nel merito delle sue analisi, giacché entrambi abbiamo frequentato e condiviso, in tempo reale o in differita, l'originalità dei lavori di Patella, sperando di contribuire alla comprensione di qualche altro aspetto interessante di essi. È d'accordo?

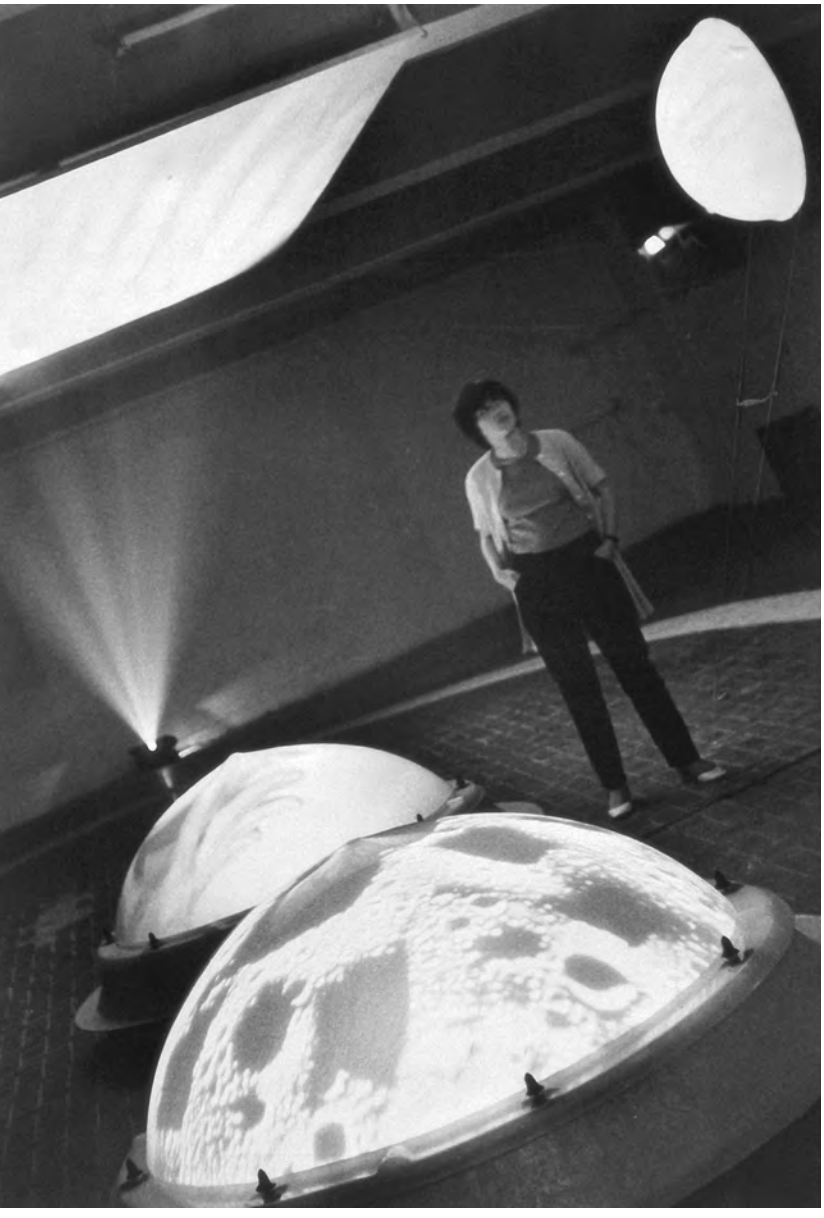
Certo.

Innanzitutto mi piace ricordare che ho frequentato Luca intensamente dalla seconda metà degli anni Sessanta e che nelle tante estati in cui lo ospitavo a San Benedetto del Tronto, durante le interminabili conversazioni (che iniziavano nella tarda mattinata e si protraevano fino a notte fonda), anche se tra noi non vi erano diversità di vedute, egli motivava, ossessivamente, l'urgenza di praticare la "complessità" e l'"interdisciplinarità", che già caratterizzavano fortemente la sua produzione creativa. Lei quando si è accorto di queste sue scelte rigenerative per le arti visive?

La mia frequentazione di Patella è molto più tarda ma, devo dire, abbastanza significativa. A metà degli anni '80, io ero redattore di "Flash Art" e imperversava la Transavanguardia, ma la mia curiosità era più aperta e nell'estate del 1984 ero in vacanze nei dintorni di Roma e pensai di andare a trovarlo. Mi interessava fin da allora questo artista così colto e strano, che aveva fatto cose diverse e pareva non circoscrivibile. Ero interessato agli artisti che

non rientravano nei gruppi, nelle denominazioni correnti, nelle categorie, e il cui riconoscimento di fama, ne ero sicuro, soffriva proprio per questo. Stava ancora in via Panisperna, ricordo bene la sua casa, d'altro canto non tanto diversa da quella odierna, strabordante di libri e opere accumulate ovunque, con appena lo spazio per passare nei corridoi e un salottino dove sedersi a parlare. Mi impressionò, ne venni via entusiasta. Tuttavia, poi non ci furono più occasioni per incontrarsi. Sono una persona timida e, se non ci sono occasioni concrete, non mi faccio avanti facilmente. Ma non ho mai abbandonato l'interesse per l'opera di Patella, finché per la scrittura del mio libro sulla polvere ("La polvere nell'arte", 2002) non esitai a inserire la "polverizzazione" complessa-interdisciplinare-multimediale che aveva messo in atto con i suoi "ambienti proiettivi" degli anni '70, in cui metteva in scena dal vivo proiezioni di immagini, discorsi, diagrammi, interlocuzioni con il pubblico. Complessità e interdisciplinarità

"Sfere per Amare" di Patella, ambiente multimediale (cosmico, dissolvente-luminoso-colorato, sonoro) realizzato alla galleria L'Attico di Roma nel 1969. Nella foto: Rosa Foschi presso una delle Cupole. L'installazione è stata riproposta alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma nel 2010 (courtesy galleria L'Attico e GNAM di Roma; foto © L. Patella)



sono presenti fin dall'inizio in Patella, sono anzi la sua motivazione a passare all'arte dopo la sua formazione scientifica. Com'è noto, è stato assistente di un collaboratore del Premio Nobel Pauling. Quando decide di passare all'attività artistica è perché in essa vede la possibilità appunto di esercitare insieme complessità e interdisciplinarità.

...Poi faceva convergere l'una e l'altra nella globalità de "La logique du Tout" sulla quale nel libro si è soffermato anche lei.
La "*logique du goût*" e "*logique du tout*", del gusto e del tutto. Ricordiamo intanto che "*Logique du goût*" è stato il titolo di una sezione di una mostra a Roma del 1988, di cui il libro "DEN & DUCH dis-enameled" era lo strumento di analisi, e poi di quella grande personale tenutasi in vari spazi museali ad Anversa nel 1990 composta di oltre 100 dipinti ovali di stile magrittiano-patelliano (anche se l'opera risale al 1980 – ricordo infatti che ne erano tappezzate alcune pareti già nella mia prima visita), mentre "La logique du tout" è il titolo del vostro libro-intervista, dello stesso anno 1988. Ebbene, gusto, logica e tutto: un gusto secondo logica, cioè "concettuale", e una logica che sia necessariamente globalizzante, altrimenti non è logica, perché non c'è logica, e non c'è gusto, se non è di tutto. Ma anche, insiste Patella, "*logique du fou*" o "*du bout*", e "*logique du pas tout*", ovvero: niente logica senza inconscio, "niente affatto". In questo "tutto" c'è infatti tutta la logica e tutta la poetica e insieme la caparbietà di Patella, il quale non transige, non l'ha mai fatto, sulla convinzione che l'arte è il luogo e l'esercizio del "tutto", dell'articolazione di ciò di cui le discipline si occupano separatamente. Da qui la complessità non solo del suo pensiero e della sua pratica artistica, ma anche l'intransigenza di non volerle mai ridurre alle logiche del sistema – che per definizione, si noterà, pretende di essere un tutto. Dunque Patella, fin dall'inizio, ha insistito che nell'arte debba trovarsi anche la scienza, la psicologia, la linguistica, ogni forma di conoscenza, e nelle arti visive anche le arti della parola, e viceversa.

Ha notato che, attraverso la strategia di fare arte moderna, anche in senso strutturale, contestava le esperienze fondate sulla specificità, nettamente contrarie alla transdisciplinarità?
La specificità era impugnata come un caposaldo: kantianamente, o greenberghianamente o alla Menna, era il medium come metalinguaggio, rispetto e insieme analisi delle sue peculiarità. La pittura è pittura e la fotografia è fotografia, per fare due esempi. Non poteva andare per Patella, per il quale lo specifico è sempre moralistico (il "peso" diceva all'inizio) e autogiustificatorio ("pacifico" diceva giocando al suo solito con le assonanze), e fa il gioco del potere e dei micropoteri, precisa nelle sue prese di posizione politiche. Transdisciplinarità, va ribadito, non è per Patella un vezzo di un qualche tipo ma appunto l'esercizio singolare dell'arte, che solo l'arte può mettere in gioco e per questo deve. Paradossalmente, ma a Patella piacciono questi rovesciamenti dialettici, è la specificità dell'arte, invece che del medium.

Le mie deduzioni, ormai abbastanza acquisite, sono state ribadite nel libro-intervista, da me realizzato nel 1988 in stretto rapporto con Luca, e nella nostra "Intervista Continua ...", partita intenzionalmente nel 1990, tutt'ora in corso. Domanda: pensa che le anticipazioni di Patella abbiano influenzato gli artisti delle ultime generazioni?
Temo che Patella non sia molto noto alle ultime generazioni, ma è pronto per una "riscoperta" da parte loro, e non solo da parte loro, proprio perché risponde a una quantità di preoccupazioni attuali. Si dovrebbe e deve – come appunto ho fatto io stesso per iniziare, proprio per questo ho scritto il libro su di lui – ripercorrere praticamente tutta la sua opera per verificare



L. M. Patella"Parole e Colori Psichici", proiezione performativa sulla facciata del Comune di Montepulciano durante il "Cantiere Internazionale" 1984. L'opera si riferisce a Denis Diderot (proto-psicoanalista) analizzato da Patella nel libro "Jacques le fataliste, come auto-Encyclopédie proiettiva", Editori del Grifo, 1985 (courtesy l'Artista)

quanti spunti ancora vivissimi egli offra all'arte odierna. Lei sa benissimo quanto Patella insista nelle sue dichiarazioni di aver "anticipato" molto. Ha tante ragioni per dirlo. Si pensi al "comportamento": *Stare al bar* non è un'opera che si potrebbe realizzare tale e quale oggi? Alle *Terre animate* o agli *Alberi parlanti*: non è una riflessione che ha risvolti ecologici? All'autofotografia, che oggi chiamiamo selfie. E le opere in forma di conferenza con proiezioni non anticipano di decenni quelle tornate in auge nel post-concettuale recente? E all'idea fondante di opera come autoproiezione e autoanalisi: non è la chiave del rapporto arte/vita a cui impegna l'esercizio dell'arte? Sono solo alcuni esempi che vanno al di là delle invenzioni tecniche, dell'uso dei nuovi media, delle questioni formaliste. È proprio questo che significa Patella per me. Patella è implacabile nel denunziare le nevrosi del formalismo e della mancanza di esercizio dialettico.

...Ancora oggi, nonostante l'età anagrafica, Luca, con spirito competitivo – mai venuto meno – e capacità inventive, riesce a sorprendere anche chi conosce il suo pensiero e le sue operAzioni.

Verissimo, proprio perché instancabile – è sempre al lavoro! – e mai ripetitivo, bensì sempre in rielaborazione che attualizza appunto. Le esposizioni degli ultimi anni lo dimostrano. Il vaso fisiognomico diventato grande fontana, *Magrittefontaine* (2002); la mostra al Castel Sant'Elmo (2007), retrospettiva nel vero senso della parola, come vista in uno specchietto retrovisore, all'indietro; la installazione alla Fondazione Morra *Lo scriptorium dell'adepto* (2013), stanza dell'iniziazione; e infine, per ricordarne solo alcune, la mostra tenutasi prima a Firenze, alla galleria Il Ponte, e poi a Milano, alla galleria Milano, programmaticamente intitolata "NON OSO / OSO NON" (2017-18), che finisce con una stanzetta tutta rosa (oltre che colore simbolico, Rosa è il nome della moglie, compagna, ispiratrice, collaboratrice, nonché artista in proprio) dove si trova distesa una Beatrice "nuda, salvo involta in un drappo sanguigno leggeramente", secondo i versi di Dante. Per non parlare dei libri che continua a realizzare, e con cui vince premi, segno della loro attualità oltre che di riconoscimento. Sono sempre libri sia "teorici" sia "letterari", naturalmente, di cui Patella è sempre stato prolifico.

Ritiene che, privilegiando la scrittura (narrativa, poetica o psicoanalitica) operativa-mente più comoda... penalizzi le realizzazioni che offrono più visibilità?

Tutt'altro, anzi. Patella è dunque un artista che non può non lavorare anche la parola, sia quella argomentativa sia quella letteraria, e le strutture liriche e narrative. La questione è importante, secondo me: se si guarda come Patella lavora la parola, si vede bene come la scompone e rimonta, come segue il suono spezzando, incollando, slittando, allitterando, deformando, così come se si guardano i suoi libri, si vede altrettanto bene come sono compositi, tutti articolati di racconto, analisi, discorso, versi, immagini, diagrammi, e interventi a mano, disegnini sparsi: è lo stesso lavoro. Ebbene, anche le sue opere visive, quelle che noi isoliamo per godercele di più, in realtà sono frutto dello stesso meccanismo di smontaggio e rimontaggio. E tutta la sua opera, nel suo insieme intendo, è come un suo libro, come una sua poesia, come una sua fotografia o video o oggetto. Patella è questo.

...E, quando gli viene data la possibilità, riesce a far emergere i capolavori che gli consentono di dialogare autorevolmente con la produzione visiva più avanzata del momento.

Questa è appunto la sua forza, quella di mantenere la complessità e totalità a cui non vuole mai rinunciare, fino a rischiare l'incomprensione, e al tempo stesso riuscire a produrre delle singole opere che non solo dialogano ma a volte anticipano la produzione più avanzata. Così l'uso della fotografia e del film, che tutti oggi riscoprono in chi li ha usati occasionalmente ma che lui ha usato sempre e portato a livelli ancora oggi tutti da riscoprire per la loro stranezza "sperimentale" – termine dei più usati nei suoi confronti, dietro al quale spesso si nasconde in realtà l'imbarazzo di non vedere bene di che cosa si tratta. Così, quel che ho già ricordato: terre animate, piante parlanti... Ma se si guarda più addentro alla sua opera, che dire delle scritture enantiomorfe? Non sono una grande invenzione? E i vasi fisiognomici? E i tableaux vivants con Veneri, Beatrici e altri "spogliarelli psichici", come li ha chiamati. E le incisioni? Ma soprattutto, o comunque un posto particolare lo occupano le opere, diciamo così, ispirate da e a Marcel Duchamp, con un approccio che è tutt'altro che di influenza o di citazione, bensì di scoperta e reinvenzione. Si pensi a *MUT/TUM*, giocato sugli specchi "a cerniera" (nel senso di Lyotard, se mi si permette il rimando non patelliano): nessuno aveva mai notato tale legame tra i due termini duchampiani; per non parlare degli "errori" nel lettino di *Apolinère enameled*, che hanno dato vita ai *Letti wrong & right*. E ce n'è ancora...

Altra constatazione, tutt'altro che secondaria, sul rapporto tra Pat e DUCH (come lui familiarmente chiama Duchamp in certe pubblicazioni) che lei ha analizzato: l'intero percorso artistico di Luca è stimolato da una 'sua' visione del ready-made

duchampiano. Lui stesso ha dichiarato che "l'opera non nasce dal nulla" e lo esplicita sia in quelle oggettuali, sia quando rivisita più idealmente e concettualmente la classicità o le probatorie memorie del suo vissuto. Ovviamente, non si tratta di citazionismo impersonale, postmodernismo, oppure di arte puramente tautologica o autoreferenziale, perché è sempre implicato l'Io relazionato al Presente. Quindi, secondo me, il format di Patella non è trasgressivo in senso dadaista o decostruzionista. Al contrario, egli dialettizza con Duchamp interpretando il ready-made pure psicoanaliticamente e – come giustamente ha annotato anche lei – lo reinventa.
Patella dice anche del ready-made che ciò che più si vedeva e vede in giro è una ripresa formalista o da "scenografi", a proposito dell'installazione, piuttosto che "culturale". Il suo è un "red-made", un "fatto rosso", nel senso alchemico della rubedo, cioè del compimento. Non c'è uso dadaista né decostruttivo, lei ha pienamente ragione; c'è trasformazione, "arroventamento", incandescenza dell'oggetto assunto nell'opera. Ormai l'uso dell'oggetto nell'opera è un dato acquisito, non è più né dimostrativo né analitico; non sono neanche più ready-made. Il problema si sposta altrove, sul come e perché. Come dice bene lei, Patella fa entrare l'oggetto ready-made nella sua visione complessiva. Oppure potremmo dirlo con le parole di Gabriele Perretta: "Patella ha spostato l'asse dalla domanda sull'idea di costruzione dell'oggetto alla domanda sull'al di là dell'arte". È un'osservazione molto interessante, perché dice che l'interesse per l'arte di Patella è proprio quella di portarla "fuori" dall'arte. Il ready-made cioè subisce lo stesso trattamento di qualsiasi altro elemento dell'opera di Patella. Non paia una ripetizione ridondante: è il lavoro stesso di Patella, se lo si dimentica, lo si manca.
Altra costante individuabile nella multiforme attività di Patella è la "performatività", che si manifesta non soltanto nelle esibizioni come performer della prima ora o degli anni successivi: riguarda tutto il suo fare, con la penna e il pennello, l'apparecchio fotografico e la cinepresa, le installazioni e, in modo ancor più voluto, nelle edizioni dei libri-catalogo e libri-opera – dove registra, rielabora e tras-forma – e nei giochi linguistici in funzione di significati altri. Un processo in progress che, però, non contraddice la circolarità del corpus di opere di ogni genere. Luca lo avrà certamente dimostrato pure mentre lei approntava il libro che lo disvela…
Certo, Luca è avvolgente, con la mente sempre in azione. Non finirebbe mai di raccontare rielaborando il racconto di ogni cosa, di ogni idea. Quindi non finirebbe mai un'opera, mai un libro, né lascerebbe che qualcuno finisca il suo se è su di lui! Ma così come per le opere, i libri e i discorsi, egli riesce a restituire il loro essere insieme "finiti" e "in progress", altrettanto ha accettato la mia intenzione per questo libro. Io ho pensato che l'intransigenza operativa di Patella sia sacrosanta e anzi giustissima: niente cataloghi, niente pubblicazioni puramente esplicative o pubblicitarie, ma solo "lavori d'artista", sempre e a ogni livello, ma che fosse necessario iniziare un lavoro anche di sintesi, se è possibile che non sia riduttiva. E inoltre che avesse bisogno di essere consegnato a uno sguardo complessivo da fuori. Così, mentre i suoi libri rielaborano, il mio ricostruisce, ripercorre, racconta, in modo che non risulti definitorio, l'inizio di un lavoro tutto da fare, quindi a mia volta l'invito a una rielaborazione. Patella voleva che il "disvelato" del titolo fosse scritto dis-velato, ma si capisce lo stesso, no?, senza innervosire quelli che odiano le lineette. D'altro canto il rimando per assonanza è all'"*enameled*" di Duchamp: smaltato, lì, Apollinaire lo è letteralmente!
Occorrerebbe ulteriore spazio per indagare anche altre componenti fondamentali, come la valenza pedagogica – riscontrabile nelle varie opere, nei suoi testi critici o nelle dichiarazioni verbali e perfino nella politica culturale –, la psicoanalisi e l'interazione; la dimensione poetica, umana, cosmica e alchemica.
L'enumerazione che lei fa è già indicativa dell'ampiezza della figura di Patella. Ognuno di questi aspetti è implicato a fondo nella sua opera. Va sottolineato, direi, come Patella ne faccia l'argomento di invenzioni del tutto originali. Per esempio: la dimensione pedagogica la fa diventare opera in una performance in cui sottopone il pubblico al test dei colori simbolici secondo Lüscher ("Test Lüscher dei colori", 1973); la cosmologia trova un esito spettacolare negli emisferi giganteschi che espone in varie occasioni (*Mysterium Coniunctionis*, 1984); l'alchimia, del resto sempre presente, diventa reinvenzione costante delle tecniche, dalle fotografie a colori senza pellicola a colori (le foto stenopeiche a Montefolle, la città-antro-laboratorio d'elezione) alla *cauda pavonis* reale cattura nientemeno che in Polaroid (*Luca, Luce, Lumière*, 1992); la psicanalisi diventa chiave globale nella

Libro-intervista realizzato da Luciano Marucci con Luca Maria Patella (Edizioni Cauda Pavonis, Ascoli Piceno, 1988)
Sulla quarta di copertina figura il *Letto Wrong* di Patella, 1983-1986 (versione in ferro laccato di cm 95 x 144 x 110): una 'interpretazione', a partire dal piccolo ready-made duchampiano *Apolinère Enameled* del 1916-'17. Il *Letto* rappresenta un paradosso visivo: spostandosi da un punto di vista privilegiato si scopre che la fiancata posteriore lo attraversa in diagonale. Il *Wrong Bed* fa parte del complesso-installazione di Patella: *DEN & DUCH dis-enameled* (composto di oltre trenta opere, anche di grandi dimensioni) e va accostato al complementare *Right Bed* ('corretto', sia strutturalmente, sia cromaticamente). Collezione Stedelijk Museum, Amsterdam.



frase (di Diderot riletta) “Io non appartengo a nessuno e appartengo a tutti. C’eravate prima di entrarvi e ci sarete quando ne sarete usciti” proiettata nei colori simbolici sulla facciata del Palazzo Comunale di Montepulciano nel 1983. E così via.

Al di là della citata valenza didattica, delle frequenti spiegazioni dell’artista-intellettuale – a voce o a mezzo delle interviste rilasciate – credo che sul suo lavoro, specie a livello più alto e penetrante, si possa e si debba dire altro.

Per me Patella, lo ribadisco, è un modello di operatività artistica. E per modello intendo che la sua originalità, come ogni vera originalità, si ripercuote sugli altri: proprio perché unico, mostra come vanno trattati anche tutti gli altri, quelli veri, naturalmente. Altrimenti sarebbe fine a sé stesso parlare di quanto abbiamo parlato: complessità, interdisciplinarità, globalità, dialettica…

Insomma, se è vero che vanno apprezzate maggiormente le opere degli artisti (rari) che non ripetono il loro stile, come dovremmo valutare le invenzioni a oltranza di Luca Maria Patella che ricerca, sperimenta e (re)inventa continuamente, anche ora!?

Il non ripetere il proprio stile spaventa il collezionista e il mercato, ma è parte integrante della contemporaneità la consapevolezza di un’altra unità e coerenza, quella appunto della complessità. La reinvenzione è la spia della continua rimessa in gioco di sé stessi e delle proprie idee e scoperte, è l’arte stessa, che non è mai stanca e abbandonata, è sempre smaltata e disvelata.

16 gennaio 2021

Armando Lulaj, *artista*

Luciano Marucci: Segui con particolare attenzione le trasformazioni sociali del tuo Paese?

Armando Lulaj: Non credo che quanto accade in Albania abbia a che fare solo con la nostra situazione locale. Credo sia più complicato. La nazione rispecchia realtà diverse che si sviluppano in Europa, in Asia, o addirittura negli Stati Uniti. Penso che ci stiamo muovendo verso un futuro molto instabile e complesso, perché in un certo senso continuiamo a ‘rubare’ particelle dalle realtà di altre nazioni. L’incapacità di costruire una società giusta e la perenne posticipazione nell’immaginare altri futuri rimane una sfida per le generazioni a venire.

Con le opere metaforiche intendi provocare una maggiore presa di coscienza della realtà quotidiana? Pensi di interpretare i voleri della collettività?

Cerco in qualche modo di rendere visibile ciò che si pensa sia stato perso, ossia una reazione alla presa di coscienza diretta della realtà sociale e politica che nella collettività si attiva e si cristallizza rapidamente. Oggi viviamo dentro un oblio e una stanchezza sociale portata al massimo livello dalla politica corrotta. Io, con l’attività personale, o all’interno del Debatik Center of Contemporary Art (D.C.C.A.), cerco di riaccendere la miccia facendo anche uso delle metafore e dei loro sotto-strati astratti.

Di solito, i temi che tratti sono riferiti alle criticità del sistema socio-culturale e politico dell’Albania?

Sì, ma non solo. Nel 2018 sono stato denunciato al commissariato dalla rappresentanza legale del Direttore della Galleria Nazionale d’Albania per il progetto “Bullet in Envelope” (2018), che ha prodotto reazioni violente, nonché per i documenti riguardanti l’organizzazione del sistema dell’arte nel Paese, quello giudiziario, il controllo delle istituzioni culturali da parte della politica, le interpretazioni del direttore della Galleria Nazionale e le contro-interpretazioni di un noto procuratore di Tirana. L’operazione, durata mesi, comprendeva ‘giochi’ e simboli



Armando Lulaj con il suo incontrollabile manichino nella *piece* “2030 - Lancio nella contemporaneità” 2019 (courtesy l’Artista; ph E. Zhabjaku)

linguistici del sistema dell’arte e della politica, che ogni persona attenta al presente albanese e al suo futuro, poteva intuire. Smascherati dalla procura che ha rivelato i fatti, gli accusatori delle istituzioni, per controbilanciare, hanno sparso voci fasulle su di me nei circoli d’arte di Tirana e Berlino. Comunque, oltre alla critica del sistema politico e istituzionale dell’arte, che è parte centrale del mio operare, rimango interessato al ‘gioco’. A me piace ancora giocare, specialmente adesso.

Trai sempre ispirazione dal contesto sociale del momento?

Non direi. Spesso, ovviamente, ciò che avviene fuori non è allo stesso livello della vera percezione. Però, altre volte, la metafora diventa la chiara anticipazione di quanto sta per avvenire e combacia con la realtà di cui sono interessato.

In genere, tendi a esasperare le visioni reali per far arrivare prima il messaggio?

Anche…, ma il mio messaggio non è mai unico. Sono più portato ai sotto-messaggi nascosti che completano la scena. Nel 2017-18, per cento giorni consecutivi, ho inviato messaggi alla posta elettronica del governo e a quella di rilevanti figure del sistema dell’arte, della politica mondiale e del giornalismo investigativo. Li ho intitolati “SPAMS. I 100 SPAMS”: erano puzzle tratti dal contesto che stavamo vivendo, ma anche dei ‘pronostici’. Il 6 gennaio 2018 ne ho mandato uno anche al sindaco di New York, de Blasio, chiedendo di rimuovere urgentemente il monumento dedicato a Theodore Roosevelt, simbolo di razzismo e colonialismo. Non so se l’ha letto, comunque la mia intenzione era anche

quella che lo SPAM doveva finire nella cartella spam dell'inbox, che viene mandata immediatamente nella spazzatura.

Quindi, fai anche politica indipendente dalla *governance*!?

Essendo interessato all'arte e alla politica, mi pesa quanto viene erroneamente narrato nei circoli d'arte contemporanea, specialmente all'estero: la fusione in Albania dell'arte contemporanea alla politica, che non corrisponde assolutamente alla realtà. Questa è la più grande performance messa in scena nel Paese.

...Ma riesci a esprimerti e a comunicare senza censure...

No, non riesco. Il problema non è solo la censura che viene dal governo, ma da quelli che un tempo portavano avanti un certo progresso nell'arte contemporanea favorendo il libero pensiero, che oggi sembrano diventati bravi burocrati e conservatori. Sono loro il primo filtro che impedisce di far arrivare il messaggio. Quindi, per comunicare più liberamente, ho dovuto tagliare fuori loro; quelli che applaudono il lavoro della Galleria Nazionale e del COD (Center for Openness and Dialogue): gli ambasciatori d'arte del governo. Non so quando nel Paese si potrà fare una mostra non controllata, che analizzi il rapporto tra arte e politica. Sarà difficile, perché i progetti dei curatori di mostre prima devono passare nell'ufficio del Primo Ministro per avere i supporti necessari o altro, come è successo in passato. L'attitudine alla mancanza di ricerca sul territorio, specialmente dai curatori stranieri, sia dei nuovi talenti sia della fusione tra arte contemporanea e politica, deve finire, come dovrebbe finire la tendenza di esplorare terre da colonizzare.

"Untitled" 2010, neon bianco, installazione alla mostra personale del 2011 presso la galleria Artra di Milano, intitolata "No Mercy" (courtesy l'Artista)



In sintesi, dopo la tua imponente esibizione nel Padiglione Albania della Biennale d'Arte di Venezia del 2015, come è andata avanti la ricerca?

Grazie alla mia esibizione, quell'edizione è stata considerata da tutti gli addetti ai lavori e anche dal Ministero della Cultura il miglior Padiglione realizzato dall'Albania. Che ironia! Anche se abbiamo avuto tanti problemi come squadra (ideologici, pragmatici, nonché politici), i punti focali del padiglione non sono mancati e sono stati ben mirati. Fin da quando ho iniziato questo mestiere ho capito che l'arte è una lunga marcia da fare a piedi. Non ho mai preferito vie di mezzo o giungere a destinazione con procedimenti veloci. Oggi questo percorso può sembrare primitivo, rispetto a ciò che spesso avviene nel resto del mondo. È importante operare con impegno, senza mentire. Vorrei tornare indietro nel tempo, a quando facevo le opere senza eccessivi supporti, ma solo con collaborazioni volontarie. È un po' come marciare verso la povertà, che è più difficile. Ora sto realizzando opere con costi minimi che, però, consentono di ottenere lo stesso impatto estetico e concettuale.

Hai difficoltà a realizzare opere in spazi pubblici?

No, l'ho sempre fatto senza permessi, fin dagli esordi (2001), quando fui radiato dall'Accademia di Belle Arti di Firenze, perché all'esame presentai l'opera *Walking Free in Harmony*. Adesso con il D.C.C.A. di Tirana l'unica sede dove produciamo e facciamo vedere la nostra intera produzione è la strada. Tuttavia non è facile, perché in questi ultimi anni la gente ha perso ogni interesse per l'arte, per cui occorre anche incuriosire e far partecipare le persone. Agli inizi del 2000 non era così. Ora si crede che fare arte è come fare politica, proprio come fa il Primo Ministro. Il pubblico viene influenzato da lui, dal suo potere e dal denaro che possiede. Quindi, secondo me, è necessario cambiare tale percezione. Edi Rama, prima di diventare 'poliziotto', aveva insegnato nell'Accademia di Belle Arti di Tirana, eppure nella città ancora mancano luoghi per esporre. Nonostante le promesse del 2013, non sono stati creati spazi per gli artisti. Si diceva che Tirana doveva trasformarsi in una mini Berlino per l'arte contemporanea, invece, l'unico spazio nuovo aperto, costato moltissimo, è il COD, al primo piano del palazzo del governo. Lì e alla Galleria Nazionale si attuano prevalentemente programmi in modo defilato, un po' da museo di un paese governato dalla destra sovranista.

Agli artisti albanesi è concesso di intervenire liberamente nella riqualificazione urbana?

Dipende. Ci sono artisti schierati con il potere, ai quali è concesso di intervenire negli spazi pubblici e fare anche design urbano. Sono gli ambasciatori della cultura del governo, che hanno anche la libertà di autoproclamarsi dissidenti!!! Questa è l'assurda libertà che viene loro concessa! "UNTITLED (Pissed Off)" è il lavoro realizzato nella nuova piazza centrale: il progetto più grande di riqualificazione urbana della nazione (inaugurato nel 2017), polemizzato per come fu appaltato e per il design, pubblicizzato addirittura come se fosse eseguito con il maggiore consenso dei cittadini. Il progetto è ancora molto contestato anche per la tragica morte del sedicenne Ardit Gjoklaj, il quale lavorava illegalmente nella discarica di Tirana, che era sotto la supervisione del Comune. L'incidente, dopo essere stato arbitrariamente manipolato dal Comune di Tirana, è stato chiuso dal Procuratore, fratello dell'imprenditore che, subito dopo l'archiviazione del caso, ha vinto l'appalto della piazza principale della città...

In precedenza, per sostenere le spese contavi sui collezionisti o sugli sponsor?

Dipendeva e dipende dalle specificità dei progetti.

Domanda imprescindibile: come hai operato durante il lockdown?
Normalmente, come ogni volta che sono in studio. Ho realizzato un centinaio di *Cave Paintings* sopra i sacchi neri da spazzatura, bandiere americane, e su cartone da costruzione. Inoltre, assieme a Marco Mazzi, mi sono dedicato alla traduzione in inglese e giapponese della pubblicazione "CONTROL", che parla, appunto, della situazione dell'arte contemporanea e della politica nel Paese. Il libro, pubblicato da Silvana Editoriale, è uscito in Italia nel febbraio dell'anno scorso. Durante il lockdown ho iniziato anche un progetto sulla cosiddetta "Casa Gialla", che si trova nel nord d'Albania. Prima menzionata da Carla del Ponte nel suo libro e poi presente nel rapporto di Dick Marty sui crimini di guerra e il traffico di organi in Kossovo. Subito dopo la quarantena ho visitato la "Casa" per capire le ragioni dell'accusa, giacché si sostiene che durante la guerra essa fu trasformata in ospedale per espiantare organi di oltre 300 prigionieri di guerra, tra cui serbi, rom e albanesi oppositori dell'U.Ç.K. (Esercito di Liberazione del Kossovo). Questa storia, con tutto ciò che ne è derivato successivamente anche a livello geopolitico, sembra essere la più grande *fake news* mai prodotta nei Balcani. Così, con l'aiuto di un architetto, ho preso le misure di tale Casa e tracciato il disegno tecnico in scala. Ciò fa parte di un progetto più ampio che forse proporrò a Manifesta Biennale che si terrà proprio in Kossovo nel 2022, ma dubito che lo faranno esporre, perché probabilmente non tratteranno queste problematiche radicali.

Copertina del libro di Armando Lulay (Sternberg Press)



Pensi di poter ricevere stimoli creativi dall'attuale condizione esistenziale?
Sì, anche se la situazione tragica che stiamo vivendo è confusa e devo pensarci bene... In uno scambio di e-mail con Osamu Kanemura, scrivevo che il rallentamento imposto dalla quarantena è anche importante per l'umanità.
Fai anche uso del mezzo digitale?
Sì.
Hai progetti da attuare dopo l'auspicata normalità?
Non ho mai pensato che abbiamo vissuto nella normalità...
Si è spenta la polemica sorta dalla demolizione dello storico Teatro Nazionale di Tirana?
Non credo che l'operazione di tipo militare contro il patrimonio della cultura e un gruppo di artisti possa spegnersi, anche se si sta facendo di tutto per cancellarla. Il governo e il comune sono sorretti anche da una schiera di pessimi artisti di teatro e delle arti visive che fanno propaganda pro-governativa solo per i loro interessi finanziari. La lettera aperta, ideata e scritta da Jonida Gashi e Vincent W.J. van Gerven Oei, rispettivamente fondatore e collaboratore del D.C.C.A. (pubblicata sul sito web Hyperallergic), ha attirato l'attenzione di chi non conosce l'arte e la politica fascista del governo albanese, che all'estero si è costruito un'immagine diversa di sé. La lettera riguardava l'attacco al Teatro Nazionale dalle forze dell'ordine, in piena crisi pandemica, e alle politiche di Rama. Tra gli altri, è stata firmata anche da Franco Berardi, Clare Bishop, dal Forum Italiano dell'Arte Contemporanea, da Art Workers Italia e circola ancora. Poco tempo fa, Tania Bruguera mi ha scritto per aggiungere il suo nome alla lista dei firmatari, e l'ho comunicato ai responsabili.
In Albania ci sono altri artisti impegnati socialmente?
Sì, però quelli tosti si contano sulle dita di una mano.
Il Premier e la Ministra della cultura non favoriscono le attività artistiche?
Io non ho mai creduto al programma sulla cultura pomposo di questo governo. La visione proclamata nel 2013 si è rivelata una falsità anche per il mondo dell'arte contemporanea e ora si chiede di conoscere la verità. Oggi tutto è controllato dal Partito Socialista che di socialismo porta solo il nome: dal governo ai comuni, al sistema giudiziario, fino alla maggioranza dei media culturali. Il Partito del politico-artista favorisce le attività di artisti o di organizzazioni che evitano la critica sociale e al sistema. In merito va ricordato che con la demolizione del Teatro Nazionale c'è stata una specie di coesione di vari operatori artistici, ma dopo poche settimane ciò è svanito. Per avere un risultato duraturo non basta la firma o un'intervista su un importante quotidiano straniero: serve un atteggiamento fermo; servono artisti con la spina dorsale.
Io non ho conoscenze sufficienti per valutare compiutamente la situazione artistico-culturale e socio-politica dell'Albania. Per il Primo Ministro Edi Rama, che si era dedicato alla pittura e alla pallacanestro, i creativi e gli intellettuali non allineati sono considerati scomodi?
Assolutamente sì. Le voci contro questo governo sono da alienare e combattere il più possibile. Anche se temono le conseguenze, sempre più gli artisti e gli intellettuali stanno comprendendo la situazione e ne stanno parlano più apertamente. La stretta amicizia che il Primo Ministro ha con Erdogan e il sostegno che dà al suo regime dittatoriale è una prova della sua posizione attuale.
Le disuguaglianze sociali e le disparità di genere sono ancora accentuate?
Sì, per questo la gente abbandona il Paese. Durante i due mandati

del governo Rama molte persone sono scappate in Europa o altrove. C'è povertà, manca lavoro e per farsi strada bisogna avere il tesserino del partito di turno. Prima viene il Partito, poi il Paese! Per quanto riguarda le disparità di genere, sembra ridotta rispetto a quando c'era il governo precedente, ultra conservatore, di Berisha.

In questi ultimi anni sono stati fatti passi avanti nel riconoscimento dei diritti umani?

Non so quali informazioni vengono fatte circolare. Le ultime estradizioni dei membri del FETÖ (il movimento Gülen) dimostrano che i diritti umani in Albania vengono brutalmente violati, tanto che le associazioni internazionali li reclamano. Per non citare le proposte di leggi del governo Rama che non garantiscono certi diritti inviolabili dell'uomo.

Secondo te, per attuare le riforme più incisive, oltre alle risorse finanziarie, manca la volontà politica?

Certamente. I politici che potrebbero fare un buon lavoro vengono spostati. Le decisioni che vengono prese dal governo non sono logiche e vengono giustificate con la propaganda.

L'istruzione pubblica è totalmente libera dai condizionamenti statali?

È molto controllata, come tutta l'amministrazione pubblica.

Ora la didattica a distanza viene praticata diffusamente?

Veniva praticata quando hanno chiuso le scuole, ma i villaggi lontani dalle città non potevano usufruirne.

Dal tuo Paese non mi pare che in Italia arrivino frequenti notizie sugli effetti della crisi pandemica. Vengono varati importanti provvedimenti anti-Covid?

Sarà perché l'Italia non è molto interessata a certe nostre condizioni...

La difficile situazione economica, specialmente per combattere l'accresciuta povertà, viene affrontata seriamente?

No!

Come reagiscono gli artisti e gli intellettuali alle restrizioni imposte dall'emergenza sanitaria?

Durante la prima quarantena le restrizioni sono state ferree. Da quello che so, pochi artisti si sono opposti. Adesso non ci sono restrizioni come negli altri paesi, anche quelli confinanti. È tutto aperto e, allo stesso tempo, tutto chiuso. Le statistiche del governo sul numero di persone colpite dalla pandemia e dei decessi non sono reali. Dai dati emanati risultano solo 1200 morti per la pandemia. Pochi giorni fa l'Istituto delle Statistiche (INSTAT) ha dichiarato una cifra di 6000 morti in più nel 2020, rispetto agli anni precedenti. Questo aumento del 28% il governo non lo indica nelle dichiarazioni.

Stanno cambiando le modalità di produzione delle opere e di fruizione degli eventi culturali?

Sì, un po' come dappertutto.

Si fa un largo uso della Rete, dei canali social e dei siti web personali?

Abbastanza. Le ultime proteste sono state organizzate e diffuse attraverso i canali sociali, e questa è stata una novità. Anche i siti web, che mostrano le opere degli artisti o l'attività delle istituzioni, da un po' di anni sono diventate piattaforme alquanto utili.

Il ruolo delle istituzioni museali è mutato in senso virtuale?

No, perché credo manchino le risorse finanziarie.

Per concludere: alcuni artisti albanesi ambiziosi si sono trasferiti in altre nazioni, tu perché hai preferito rimanere nel luogo di origine? Senti il bisogno di fare arte strettamente connessa all'identità territoriale?

Ho vissuto all'estero per quasi tredici anni, decidendo di portare a compimento ciò che gli altri non hanno mai voluto fare.



Lulaj "Cave painting" (towers) 2019, enamel su bandiera americana (Collezione privata, courtesy l'Artista; ph E. Zhabjaku)

Sono tornato indietro perché mi attirava tanto la scelta inversa. Poiché mi serviva uno studio più grande, e questo Paese per me lo era, nel 2012 sono tornato per lavorare al progetto "NEVER". Ho voluto tentare di operare con le mie idee, anche se da una posizione svantaggiata. Del resto, non è importante dove si vive, ma il messaggio dell'opera e il viaggio che essa può intraprendere da sola. Ancora più importante è la matrice nascosta che le dà peso, e se ciò che faccio non suscita l'interesse del sistema, non mi importa. Molti artisti albanesi hanno difficoltà a reinventare sé stessi, proprio perché non riescono a superare la narrativa che si sono fatti cucire addosso (o forse anche per colpa del sistema), che li vede sotto una certa categoria, senza avere il coraggio di contraddire e dare una vera spinta alla creatività. Altri, invece, sono più stabili ma, allo stesso tempo, intrappolati nel loro lavoro, e ciò si percepisce tanto nella produzione. L'ambizione, il potere e la falsità portano a compromessi che sottraggono peso all'opera e ad adattarsi all'andamento dell'attuale potere. Basta dare un'occhiata all'unico artista emerso, il Primo Ministro che in questi ultimi anni ha abilmente conquistato l'attenzione di una certa schiera del mondo dell'arte contemporanea, la quale poteva essere indirizzata verso i nuovi talenti e lo sviluppo delle pratiche dell'arte contemporanea ancora mancante. Io, come si nota, sono interessato ad altro, ho altre ambizioni.

25 gennaio 2021

6a puntata, continua

Produzione creativa e identità

Riflessioni sulla genesi e l'evoluzione (VII)

a cura di ***Luciano Marucci***

Il protrarsi del *lockdown*, causato dalle varianti del Covid-19, ha reso più convincenti gli annullamenti o gli slittamenti degli eventi promossi da organismi pubblici e da operatori privati, nonché le sospensioni dell'insegnamento scolastico in presenza.
Con i disastri scatenati dalla pandemia e l'accelerazione dei cambiamenti climatici a livello planetario viene da pensare a una vendetta della Natura che esige rispetto per la generosa ospitalità offerta agli esseri viventi. In verità, il virus più virale e micidiale è proprio il genere umano con le sue sregolate azioni predatorie. Gli enormi problemi, sorti dalla straordinaria emergenza sanitaria, hanno stimolato una riflessione anche sulle questioni ambientali, ma ormai è impossibile cambiare radicalmente lo stile di vita degli individui e la moderna organizzazione delle comunità, per cui non resta che contare sulle potenzialità della scienza, purtroppo, spesso disattese dalla *governance*. Così l'ecosistema diverrà sempre più instabile e, paradossalmente, i costi per riparare i danni saranno sempre maggiori dei benefici. Mancano cultura diffusa, comportamenti responsabili e capacità di riconoscere i valori sostenibili. Di conseguenza, non sono finanziati i progetti indispensabili per assicurare un futuro migliore specialmente alle giovani generazioni. Quindi, siamo costretti a vivere con una differente identità dal volto coperto dalla mascherina per un periodo imprevedibile. Nel frattempo, aumentano le disuguaglianze, le sofferenze dei diversi settori e la rabbia sociale. Come estremo rimedio, si punta tutto sulla vaccinazione di massa. Insomma, il Covid-19, in rapide mutazioni, detta legge; non ci consente neanche di discutere d'altro. E, nonostante la gravità della situazione, alcuni politici, con l'alibi di fare il bene del Paese, continuano a lanciare annunci propagandistici per avere consensi elettorali, accrescendo la confusione e l'insicurezza.
In questo contesto anomalo, prolificano anche le iniziative, più o meno condivisibili, nel tentativo di superare l'isolamento imposto dall'epidemia. Ma l'industria artistica, senza la partecipazione fisica della gente, è bloccata e, per farla ripartire nella post-pandemia, si dovranno sperimentare nuove strategie. Le istituzioni museali che se lo possono permettere, finalmente, per non perdere i contatti con il pubblico, si stanno digitalizzando e propongono contenuti e mostre online: quelle scolastiche, al fine di non promuovere… l'ignoranza, vanno acquisendo competenze specifiche, non soltanto nelle tecnologie digitali, per attuare seriamente la didattica a distanza. Queste realtà, tutto sommato utili, spingeranno il governo ad adottare provvedimenti per estendere l'uso del mezzo informatico, anche nell'amministrazione pubblica, dove l'evoluzione ancora non c'è stata.
Comunque, la speranza di risorgere anche moralmente dalle ceneri non si può spegnere, anzi, per reagire alle avversità, noi proseguiamo il dibattito, seppure in formato virtuale, coinvolgendo autorevoli rappresentanti di ambiti eterogenei.

Laura Salas Redondo, *critica d'arte e curatrice*

Luciano Marucci: A Cuba, in mancanza di mostre in presenza, si attuano eventi virtuali?
Laura Salas Redondo: Sì, in questo anno gli eventi virtuali si sono moltiplicati, perché i musei e le gallerie dello Stato sono chiusi, e le iniziative private che funzionano come gallerie, anche se non sono autorizzate, hanno potenziato i social e le attività nel virtuale. Purtroppo, tali attività virtuali non sono fruibili da tutti perché internet a Cuba costa molto. Comunque, ci sono stati degli eventi, come quelli che abbiamo realizzato con i progetti dell'"Ambasciata Rebirth/Terzo Paradiso" (http://www.tercerparaisocuba.org, https://www.instagram.com/tercerparaisocuba/) di Michelangelo Pistoletto e della Galleria Continua di Cuba, ad esempio, diversi *workshop* (https://drive.google.com/drive/u/1/folders/1RJR0bXJNyZSQDQJCp4_Fe49pBaU5PLa0) che si potevano scaricare per i bambini. Li abbiamo anche stampati e inviati ai loro genitori, con un servizio di bici-messaggio dei quartieri, ispirati alla sostenibilità e all'attenzione che si deve dare all'acqua, al riciclo creativo e alla permacultura: tutti valori che noi stessi condividiamo. Altre iniziative che adesso mi vengono in mente, sorte all'inizio del *lockdown*,

Laura Salas Redondo con le figlie Zoe (2 anni e mezzo) ed Eva (7 mesi)



sono *challenge*, come sono state chiamate le sfide promosse dal Museo Nazionale delle Belle Arti (https://www.instagram.com/bellasartescuba/), con le quali si invitavano le persone a farsi delle foto con le opere della loro collezione, per poi inviarle o pubblicarle sui loro social media in maniera anche divertente, soprattutto nelle prime settimane quando era tutto più oscuro. L'abbiamo fatto anche tra amici. Nell'ambito più "classico" dell'arte contemporanea, è stato attuato il progetto "Silence Specific" (https://www.instagram.com/silent_specific/), ideato dal grande artista cubano René Francisco e della giovane curatrice Dayneris Brito, dove certi artisti sono stati invitati a fare interventi pubblici solo in virtuale. Siamo riusciti a realizzare l'edizione del "Rebirth Forum", pure con Michelangelo Pistoletto a Cuba (la sesta consecutiva) su WhatsApp, perché, seppure molto popolari, le piattaforme come Zoom e Google Meet a Cuba non funzionano. Invece, un incontro virtuale di tre giorni, tramite *WhatsApp*, al quale nessuno credeva, è anche andato bene.

Quindi, si fa ampio uso dei mezzi digitali!?

Siamo stati fortunati che il Covid sia arrivato nel ventunesimo secolo, perché prima non sarebbe stato possibile, ma è un uso molto limitato per le differenti possibilità di acquistare il mezzo necessario. Inoltre, ci sono dei quartieri che non possono accedervi, in quanto non sono connessi.

Prima ho dimenticato di citare un'altra iniziativa online in pieno svolgimento: 10PORARY SHOW, attuato da 10 professioniste dell'arte (artiste, registe, curatrici) di 10 paesi diversi, con immagini e testi su Instagram, che illustrano il loro pensiero sulla vita, la società e l'arte. Per 10 giorni, 10 temi rappresentati in 10 immagini e 10 didascalie con l'*hashtag* #10poraryshow. 100 giorni per 100 post su Instagram di 10 addette all'arte, che abitano il mondo, guardano, studiano e vivono il quotidiano. Una rete di parole, immagini ed emozioni. Il racconto di un mondo multimediale e multirazziale attraverso una visione femminile di ciò che siamo nel 2021, con 10 temi che possono essere scritti e descritti da ciascuno con immagini, parole e sensibilità indipendenti. Una mostra d'arte contemporanea che vuole offrire una narrazione sul presente che guarda al futuro, invitando alla lettura e alla riflessione, a far parte di un tutto che aspetta solo di essere riattivato (https://www.instagram.com/10porary_show/).

La didattica a distanza funziona bene? Viene praticata anche nei luoghi isolati?

Questa didattica non avviene tramite internet, ma con la televisione nazionale, mezzo che tutti hanno in casa, per cui è stata creata una programmazione che non è nuova perché quando ero più giovane e frequentavo la scuola media a Cuba esisteva già il sistema che potremmo chiamare "tele classi", dove un professore, a distanza, indica i contenuti delle diverse materie. Quindi, più o meno, eravamo abituati a questa modalità, ma ora i bambini restano a casa. Le scuole sono chiuse, hanno riaperto un mese e mezzo tra novembre e dicembre, poi, a causa della crescita dei contagi da Covid-19, siamo ancora con le scuole chiuse. All'Università stanno provando un sistema di 'intranet' che non è tanto costoso ma non ancora totalmente efficace.

Dove e come hai vissuto il primo *lockdown* e quello attuale?

Durante quello di marzo 2020 ero in Francia, nella campagna parigina dove abito da quasi tre anni con il mio compagno e la mia bambina che adesso ha due anni e mezzo, mentre ero incinta di quattro mesi della seconda figlia. Ovviamente è stato un cambiamento radicale, come per gli altri, perché questa pandemia ha trasformato la vita di tutti, però io sono stata fortunata, dal momento che avevamo un giardino con un po' di natura intorno. Poi in questi mesi abbiamo potuto lavorare a distanza, giacché lo *smart working* è stato messo in piedi subito, sia per me sia per il mio compagno. Una vera prova del fuoco, perché essere chiusi in casa 24 ore su 24, 7 giorni su 7, non è cosa facile da sopportare. La nostra seconda bambina è nata ad agosto dell'anno scorso, in piena pandemia, anche se allora si poteva respirare di più all'aperto.

Hai occasioni per esercitare l'attività critica e curatoriale?

Sì, non mi sono mai fermata, anzi nel corso di entrambe le gravidanze ho avuto l'energia di lavorare fino all'ultimo, al 100% sul progetto di Pistoletto a Cuba "Ambasciata Rebirth/Terzo Paradiso", al quale collaboro dal 2014. Lì, in quel periodo, abbiamo sviluppato varie attività, sia io come fondatrice del progetto e le persone che collaboravano, sia le coordinatrici di una rete di altre iniziative sociali di vari settori, non solamente dell'arte. La cosa interessante del progetto è che si trattava veramente di una rete, di una realtà della società civile e governativa molto importante a Cuba. In tutto il 2020 abbiamo sviluppato tanti di questi processi all'esterno e nella nostra organizzazione interna, riordinando l'archivio e definendo un nuovo progetto sul riciclo della plastica chiamato "La Mina" (La Miniera), sempre ispirato alle teorie e alla filosofia del "Terzo Paradiso" di Pistoletto. Tutto questo, per me, dal lato professionale è stato molto positivo (http://www.laminatercerparaiso.org).

Ritieni che ormai si debbano ripensare i format espositivi?

Sì e no, perché da secoli nella storia dell'arte ci sono ripensamenti e le forme innovative che si potevano sviluppare con la pandemia sono arrivate, qualcuna anche per rimanere. Vedendo i record di vendite dell'arte virtuale e come sta avanzando il settore, si può dire che stiamo percorrendo un'altra strada di questo mondo in continua trasformazione. Mi piacerebbe pensare che si apriranno altri orizzonti ma, in ogni caso, le mostre nel cubo bianco continueranno a esistere e potremo andare a visitarle. Io faccio parte di una generazione a cui piace leggere i libri e frequentare i musei veri, pure se sono aperta alle novità della realtà virtuale, di *blockchain*, che si sta sviluppando da anni.

Dopo l'esemplare operazione condotta a Cuba con Michelangelo Pistoletto, oltre alle iniziative già descritte, hai avuto l'opportunità di attuare altri progetti altrettanto propositivi?

Laura Salas Redondo con Michelangelo Pistoletto durante il V "Rebirth Forum Habana" 2019 (courtesy Embajada Rebirth/Tercer Paraíso Cuba; ph Hansel Leyva)

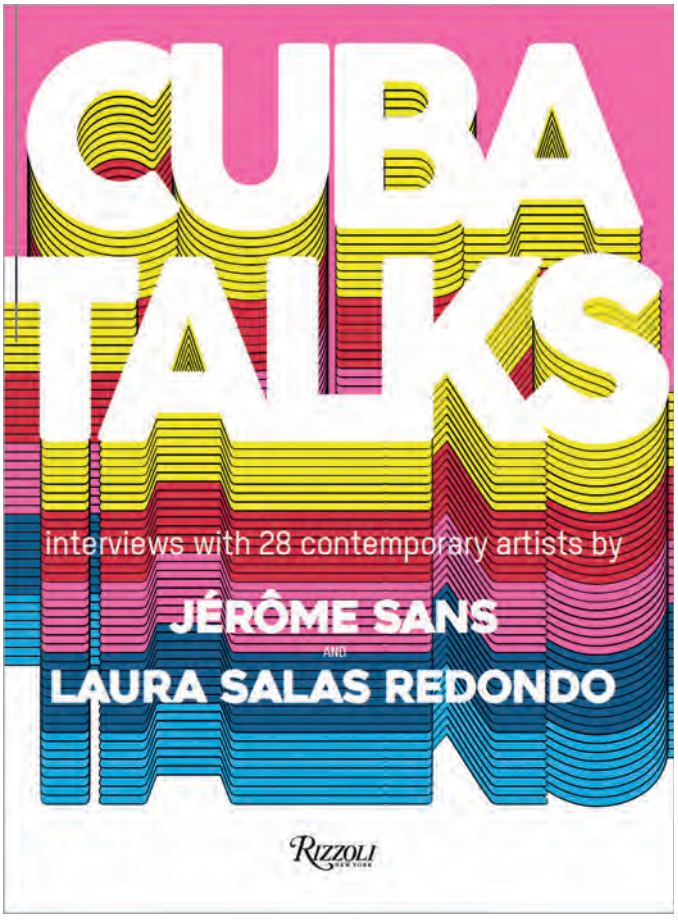


Certo, come dicevo, lavoro sempre con la Fondazione Pistoletto, su come l'arte nella società attuale sia basilare per cambiare le cose attraverso le nostre azioni. Quindi, il lavoro è grande e più andiamo avanti, più ci rendiamo conto che c'è tantissimo da fare. Come dice Pistoletto: "C'è tanto da fare, non so dove si arriva ma, intanto che faccio, sono molto felice di farlo". Oltre a questo, che ho nel cuore ed è parte della mia vita – perché il "Terzo Paradiso" è veramente una filosofia di vita – continuo a lavorare con degli artisti cubani: ho fatto un libro sull'arte contemporanea cubana insieme a un curatore francese, Jérôme Sans, intitolato "Cuba Talks", realizzato con interviste, testi critici e una scelta di immagini bellissime. È stato pubblicato dalla Casa Editrice Rizzoli. Con Jérôme sto organizzando anche una mostra collettiva con artisti cubani e internazionali per la Biennale dell'Avana di quest'anno (https://www.instagram.com/cuba_talks_cuba_habla/).

Gli artisti più giovani traggono ispirazione dalla nuova scena socio-sanitaria?

Sì, l'artista è un essere curioso. Ci sono tanti che nelle opere riescono a fare astrazione; tantissimi altri, invece, sono influenzati dall'attuale contesto esistenziale, che definiamo "artisti più contemporanei". La situazione drammatica, profonda e globale, sta già producendo dei risultati artisti. Ne vedremo di più tra qualche mese o qualche anno. Ho collaborato con Pablo Corral, un grande fotografo equadoriano, per il progetto "Postales del Coronavirus" pubblicato nel New York Times (https://www.nytimes.com/es/series/postales-del-coronavirus) per una intervista con Pistoletto. Corral

Copertina del libro di Jérôme Sans e Laura Salas Redondo, Rizzoli New York, 2019





Workshop "CreArte desde Casa", stampato per i bambini del quartiere cinese dell'Avana, in collaborazione con l'Ambasciata Rebirth/Terzo Paradiso Cuba, la Galleria Continua dell'Avana e il progetto "Nombres" 2020 (courtesy Embajada Rebirth/Tercer Paraíso Cuba)

è riuscito a publicare delle bellissime testimonianze di artisti nel *lockdown*. Questa avventura è proseguita attraverso il sito Poy Latam, del cui consiglio editoriale faccio parte (https://poylatam.org/equipo-revista/).

Dal tuo punto di vista, la collettività quali insegnamenti costruttivi ha derivato dalla crisi provocata dal Covid?

Penso che siano stati compresi fatti prima inimmaginabili. Adesso, purtroppo, le disuguaglianze sono ancora maggiori. È chiaro che da parte dell'uomo c'è stato un abuso della natura e che ciò deve fermarsi. Il rallentamento dei ritmi dell'umanità ha dato esiti positivi che dobbiamo consolidare.

Specialmente durante il distanziamento sociale causato dalla pandemia, la 'maternità', oltre ad aver dato un altro senso alla tua vita, ha influito abbastanza anche sull'attività nel campo artistico?

Essere doppiamente madre, seppure fossi felice anche prima, con due bambine piccole vuol dire avere tanto impegno e responsabilità. Ma sono molto contenta perché quello che facevo prima velocissimamente ora mi prende più tempo e penso che abbia un senso ancora più profondo, soprattutto nell'arte legata alla società, considerato che dobbiamo costruire un mondo più giusto, più equilibrato, e anche più bello, dove l'arte sia protagonista di fatti che oggi anche a livello politico non sono importanti. Chiudere i musei e lasciare aperto un centro commerciale di migliaia di metri quadrati allo scopo di far spendere soldi per l'economia non mi trova sempre d'accordo, perché il museo potrebbe essere anche un luogo meno pericoloso e più importante per la nostra salute mentale in un momento come quello che stiamo vivendo. Insomma, non vedo l'ora che i musei vengano riaperti per portarvi le mie figlie e far loro vedere la ricchezza di conoscenze di quei posti, che fa diventare le persone più forti e preparate per affrontare il mondo reale.

23 e 30 marzo 2021



Lidzie Alvisa "Frágil" 2021, creazione digitale, progetto "Silent Specific" (courtesy dell'artista e dei curatori)

Valentina Valentini, *insegna Arti performative e Arti elettroniche e digitali all'Università La Sapienza di Roma, è responsabile del network Sciami (Teatro, video e suono), nonché autrice di monografie e saggi*

Luciano Marucci: Come e quando è nato il tuo interesse per le arti performative e i nuovi media?
Valentina Valentini: Da adolescente, a Cosenza, dove ho vissuto fino a diciotto anni, frequentavo il Circolo Mondo Nuovo di sinistra dove politica e cultura si alimentavano reciprocamente, con conferenze di Lelio Basso, dibattiti sulla Biennale di Venezia (cinema, più che arti visive), letture e commenti sull'*"Antidühring"* di Friedrich Engels. Avevo un cugino seguace di Amedeo Bordiga, che mi iniziava al marxismo con "l'ABC dell'ANARCO COMUNISMO" di Alexander Bakunin, una zia militante comunista che mi portava con sé ai comizi. Contemporaneamente leggevo poesia, letteratura, da Kafka a Dostoevskij, anche scrittori italiani contemporanei. Questi due versanti, il marxismo diversamente declinato e la vorace attrazione per letteratura e musica (classica e jazz), erano, negli ambienti che frequentavo, inconciliabili. Se ti piaceva la poesia, eri considerato un borghese inaffidabile. Da qui il mio obbiettivo di integrare le due dimensioni attraverso la pratica teatrale come modo di intervento sulla realtà. Attraverso gli studi universitari a Roma, alla Sapienza, approfondii la conoscenza di esperienze teatrali internazionali fra gli anni Sessanta e Settanta, anche frequentando direttamente gruppi di teatro di ricerca. L'interesse per il video è nato un decennio più tardi, spontaneamente, attraverso il teatro che in quegli anni utilizzava dispositivi tecnologici e attraverso il mio lavoro e la formazione postlaurea al Centro Teatro Ateneo della Sapienza, il centro di ricerca sullo spettacolo creato da Ferruccio Marotti, dove antropologia visuale e ricerca audiovisuale applicata al processo di produzione dello spettacolo si confrontavano proficuamente. Qua ho passato giorni e notti a visionare film e video di Maya Deren, Jean Rouch, Peter Brook, "Film" di Samuel Beckett, per citarne alcuni, schedando i repertori di videoteche italiane e straniere, fra cui Electronic Art Intermix che diventa un punto di riferimento essenziale per programmare, a partire dal 1986, la "Rassegna Internazionale del video d'autore" che ho diretto nel contesto del Festival di Taormina Arte. Aver avuto la possibilità per dieci anni consecutivi di conoscere, studiare, selezionare in campo internazionale opere video, conoscere gli artisti, discutere con loro attraverso seminari e tavole rotonde, pubblicare dei libri, è stata una palestra molto efficace.
Poiché in questi ambiti si registra una rapida evoluzione e si ha minore visibilità, è difficile tenersi aggiornati a livello internazionale?
Prima del web, il modo per tenersi aggiornati era costituito dalla frequentazione dei più importanti festival internazionali (Locarno e Montbéliard, per citare i due che ho frequentato più assiduamente) dove avevi modo di conoscere le produzioni recenti degli artisti. Sulle riviste d'arte lo spazio dedicato al video non è stato molto ampio. Con il web la disseminazione si è semplificata (prima del digitale si utilizzavano le cassette nei vari formati per visionare le opere di un artista); i siti web di artisti, gallerie, centri d'arte, musei, forniscono informazioni e documentazione. Questa implementazione disponibile online, però, soddisfa molto parzialmente una conoscenza corretta di opere e autori: le

Valentina Valentini



installazioni sono ambienti complessi per i quali non si sono predisposte metodologie idonee a documentarli. La visione diretta è insostituibile per comprenderne il meccanismo. I video monocanale reperibili su *Vimeo*, *YouTube* video, i vari siti, spesso non sono integrali e sono difettosi per la qualità dell'immagine e del suono. Videoteche con buone collezioni non sono diffuse sul territorio nazionale e di difficile gestione per la fruizione pubblica.

Le tue lezioni sono supportate da una raccolta di lavori esistente presso l'Istituzione universitaria?

Ho iniziato a insegnare arti elettroniche e digitali al DASS, alla Sapienza, verso la fine degli anni '90, all'inizio focalizzato sulle interferenze fra tecnologie e spettacolo, poi è diventato un insegnamento specifico sulle storie e le teorie delle arti elettroniche e digitali. Come docente ho fornito e formato dei nuclei di videoteche presso i dipartimenti dove ho insegnato, provenienti dalla mia dotazione di studiosa che si è formata nel tempo attraverso i video che gli artisti concedevano per uso didattico e di ricerca, non commerciale. Molto raramente sono riuscita, attraverso fondi destinati alle biblioteche, a far acquistare video disponibili presso distributori come EAI (Electronic Arts Intermix) di New York. Fra l'altro, questo insegnamento è poco diffuso presso le università italiane, assimilato nel SSD di cinema o di arte contemporanea (nel mio caso, quello di teatro). Inoltre è da considerare che gli studiosi che si occupano di video arte, nuovi media, hanno difficoltà a far valutare in ambito accademico le proprie ricerche che non trovano ancora un riconoscimento nelle categorie scientifico-disciplinari contemplate nel settore Discipline dello Spettacolo.

Il programma di insegnamento prevede incontri con autori di opere esemplari e/o la partecipazione diretta degli studenti agli eventi esterni?

Ogni anno insieme alle lezioni programmo un ciclo di incontri con artisti, come ad esempio, Francesca Fini, realizzatrice di video animazioni, performance, Studio Azzurro, con esperti di nuove tecnologie (Fabio Iaquone), per ripercorrere una storia delle trasformazioni delle immagini in movimento nei passaggi da pellicola a magnetico, da analogico a digitale, in quanto in generale anche per gli studenti del biennio magistrale la prospettiva storica è sfocata, non conoscendo la distanza che intercorre fra il presente digitale, l'immagine elettronica e quella cinematografica, la differenza fra il montaggio con la moviola e il mixage. Abitualmente sono previste, come parte integrante del programma del corso, esercitazioni e ricerche individuali e di gruppo, come per esempio, la progettazione di una installazione audio-video di cui elaborano lo spazio, il ruolo del visitatore, la partitura sonora e visuale, la durata di fruizione, etc. Sono anche previsti laboratori finalizzati alla creazione multimediale. Raramente gli studenti, da quando ho questo insegnamento, conoscono artisti, opere di video arte, o hanno avuto modo di visitare mostre in cui sono esposte installazioni, sia quelli residenti a Roma, sia in altre città.

In questo momento, caratterizzato dalla precarietà e dalla mancanza di eventi in presenza, i tuoi studenti seguono con immutata passione la didattica a distanza sulla videoarte e le nuove tecnologie digitali?

Fare lezione utilizzando *meet* o *zoom*, in effetti avvicina piuttosto che allontanare perché abbiamo modo di guardarci in faccia e di ascoltarci da un io a un tu come difficilmente quando fai lezione succede, in quanto lo spazio dell'aula con i banchi in fila crea maggiore difficoltà di relazione interpersonale. Su cinquanta studenti che seguono il corso, ovviamente, non tutti prendono la parola, ma questo non succede neanche in presenza. Inoltre lo schermo permette e facilita l'integrazione di materiali audiovisuali direttamente cercati sul web o prelevati dal proprio archivio, cosa che è funzionale ai temi trattati. La mia esperienza di due anni consecutivi di lezioni via web è positiva, mi sembra di aver recuperato una capacità di concentrazione e di relazione con gli studenti più incisiva. Concordo con quanto scrive Pietro Montani: "La verità è che lo schermo-display (di questo, infatti, si tratta e non dello schermo sul quale vedete un tizio che parla) è una superficie di iscrizione tipicamente *intermediale*, cioè uno spazio in cui diversi media possono cooperare non solo in modalità sinergica ma anche mettendo al lavoro le zone di reciproca irriducibilità (tra tutte: quella tra medium verbale e medium iconico)" (Pietro Montani, "Integrazione e contrapposizione / Un elogio della DAD", https://www.doppiozero.com/in-primo-piano, 30 marzo 2021).



Studio Azzurro "Coro", ambiente sensibile, esposizione Mole Antonelliana, Torino, 1995 (ph Studio Azzurro)
Poco dopo la prima esperienza interattiva di "Tavoli (perché queste mani toccano)", l'esplorazione delle possibilità di interagire con le immagini in movimento ci ha portati a spostare ulteriormente l'attenzione sulla componente socializzante e collaborativa dell'interazione. "Coro", infatti, è un'installazione che realizza il proprio nome in virtù del numero di persone che sollecitano simultaneamente i corpi dormienti distesi sul grande feltro. *(Studio Azzurro)*

La spettacolarità dell'arte – aumentata specialmente con le performance, le interazioni linguistiche e con gli spettatori – è ormai fuori discussione?

Il mio sguardo non scorge una connotazione spettacolare

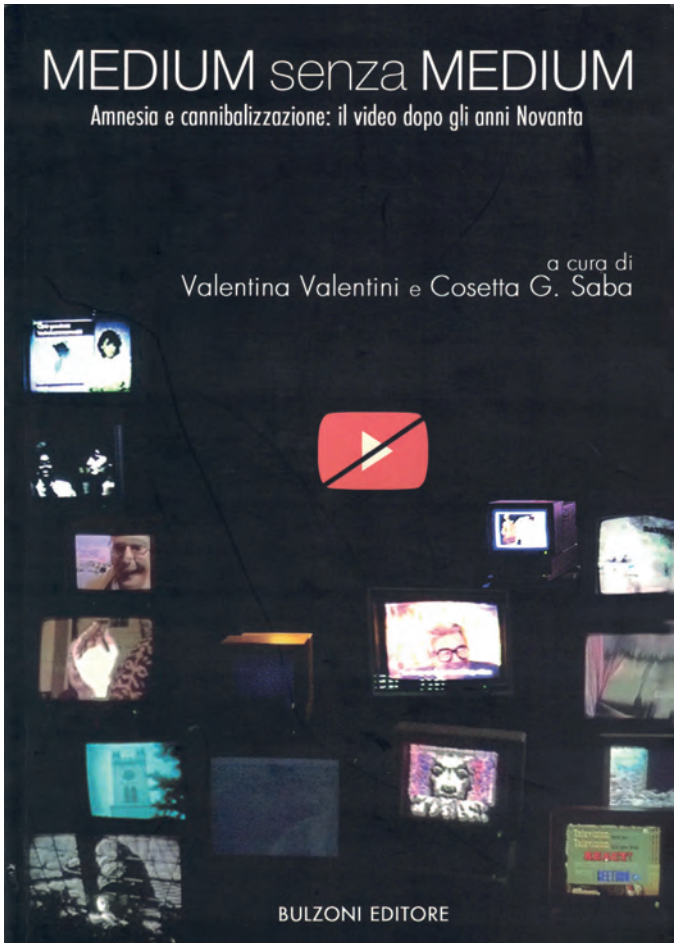
dell'arte del nuovo Millennio, se mai una vocazione documentaria, di *reality trend*, di scavo e indagine per portare a emersione violenze, sopraffazioni, disastri, sfruttamento: penso a Milo Rau, un regista che realizza sia spettacoli sia film, al suo "The NEW Gospel" sulla lotta per i diritti dei migranti ridotti in schiavitù nei campi di pomodori nel sud Italia, a "Necropolis" sui migranti morti in mare. Penso alla piattaforma *Black Med* di "Inverno Muto", presentata a Manifesta 12 – fatta con video in *loop* e mixaggi audio che tocca argomenti quali l'utilizzo alternativo delle tecnologie, migrazioni, periferie e comunicazione inter-specie. Penso a Canecapovolto con la sua Scuola FuoriNorma a Catania. Il dispositivo della partecipazione dello spettatore che è in opera in molte pratiche artistiche del nuovo Millennio e ne struttura la drammaturgia diventa un gioco televisivo (senza premi) quando non è sostenuto da un lavoro di coinvolgimento che dura nel tempo, in quel caso può produrre un effettivo contributo.

L'emergenza sanitaria ha favorito l'espressione virtuale più o meno diversificata?

Indubbiamente ha spinto istituzioni museali, teatri, programmatori di festival, musicisti, coreografi e curatori di centri d'arte, a inventare modalità per intrattenere una relazione di fruizione attraverso il web: ad esempio, il direttore del MACRO di Roma, nell'"OCTOPUS Bullettin" n. 21 presenta "DELAY", un nuovo *podcast*, "Polifonia", un progetto per la piattaforma Instagram, "Bootlicker Suite", una mostra in realtà aumentata per dispositivi mobili. La pandemia ha favorito anche la riflessione, la discussione, l'interrogarsi. La Fondazione RomaEuropa Festival crea "TAKEOVER": "Abbiamo sentito la necessità di andare fuori traccia per interrogarci sul nostro presente e sul modo in cui lo abitiamo. Abbiamo costruito uno spazio in cui posizionarci come uditori, recettori, diffusori di voci, parole, storie e narrazioni". Teatro Biblioteca Quarticciolo, con sede a Roma, in borgata, sin dall'inizio della pandemia ha progettato e messo online "TBQvoices", un quadrimestrale in italiano e in inglese: "Uno strumento per riflettere su questioni che ci 'pungono' al presente, un presente che incrocia e intercetta la distanza del passato attraverso le voci di artisti/e, performer, curatrici/ori, studiosi/e". Gli esempi da citare sarebbero tanti, e ben venga una mappa di queste iniziative disseminate sul web, provenienti da strutture culturali pubbliche, in primis e non solo.

Il mercato del digitale è destinato a crescere?

Sono indubbiamente aumentate le attività che si svolgono tramite il web, le piattaforme, il tempo di esposizione che individualmente trascorriamo al pc, la produzione destinata al web che è chiamata a supplire all'assenza di attività dal vivo. Il mercato specifico dell'arte digitale è un'altra storia che sfugge ai consueti parametri le cui logiche sono per noi incomprensibili, a partire dal lessico: *blockchain, krypto art, etherium*. Mi riferisco al mercato "OPENSEA NFT" ("Non-Fungible Tokens"), ovvero "contratti intelligenti distribuiti su una *blockchain* che rappresentano qualcosa di unico", che sta diventando, velocemente, rilevante per acquisti, vendite, aste di oggetti digitali (nel primo trimestre del 2021 un volume di transazioni di $ 1,5miliardi). Probabilmente siamo all'inizio di una trasformazione del sistema dell'arte, cambiano quindi le regole circa l'attribuzione di valore economico, riconoscimento di autenticità, e la stessa categoria di opera d'arte. Penso che sia utile monitorare queste trasformazioni, provare a interpretarle per comprendere le direzioni che indicano: lo sganciamento, ad esempio dell'attribuzione di unicità dell'opera, per cui si verifica che un concetto sopravviva anche in assenza del contesto che l'ha generato.



Copertina del libro, a cura di Valentina Valentini e Cosetta G. Saba, Bulzoni Editore, 2017

Le installazioni immersive, interattive e multimediali più sperimentali, che richiedono occhiali VR per la *full immersion*, o anche le opere dal coinvolgimento plurisensoriale come quelle di Bill Viola, realizzate con tecnologie molto avanzate, potranno avere una produzione e una fruizione più diffusi?

Il concetto, ma forse è più calzante riferirci all'immaginario legato al termine "immersione", si è dilatato e quasi va a coprire pervasivamente ogni tipo di esperienza fruitiva che metta in campo le tecnologie. Tecnologie e immersività è diventato un binomio per le giovani generazioni che richiedono ai dispositivi tecnologici di funzionare in modo che lo spettatore possa fare esperienza organica, in cui i dati cognitivi siano tutt'uno con quelli prodotti da stimoli acustici, visivi, olfattivi. "Immersività" è la parola d'ordine che va a sostituire "partecipazione". Dal versante della sollecitazione plurisensoriale, esprime una istanza estetica che gli artisti recepiscono e alla quale reagiscono con risposte differenti.

L'eccessiva durata delle opere video, che un tempo condizionava la loro attenta fruizione nelle esposizioni collettive, nonché le applicazioni delle tecniche specifiche del mezzo (spesso delegate), sono state superate?

Nel nuovo Millennio il termine "video" che definiva la produzione con tecnologie elettroniche, è scomparso, non si utilizza più. Essendo tutta la produzione audiovisuale realizzata con dispositivi digitali, il termine video, che veniva

applicato a un tipo di produzione con determinate caratteristiche, decade. Viene sostituito, paradossalmente, dal termine "film", indicativo della regressione intervenuta nel territorio delle immagini in movimento dove il medium maggioritario fagocita e cannibalizza il video (per richiamare il concetto discusso nel volume, a cura di C. Saba e V. Valentini, "Mediun senza Medium", Bulzoni Editore, Roma 2015). Definire "film" un'opera di Tacita Dean – "The Green Ray" – girata in pellicola 16mm, è espressione di una tendenza archeologizzante (in mostra proiettori a bobina) non estranea anche al concetto di *remediation,* dove il genere ritratto fotografico viene restituito con immagini in movimento. Non si tratta di superamento del video, quanto di differenti funzioni e istanze cui oggi è chiamato a rispondere. A differenza delle opere video degli anni '70, in cui la telecamera inquadrava le performance dell'artista di Body Art che ripeteva la stessa azione per tutta la durata del nastro o fino a quando resisteva a correre lungo il perimetro della stanza ("Body Music 1 e 2" di Charlemagne Palestine), le opere video del nuovo Millennio – che si definiscono "film", adottano differenti modalità costruttive, non più spinte a rieducare percettivamente lo spettatore.

In questo periodo di transizione-trasformazione, i videomaker

Copertina del libro di Valentina Valentini, Carocci editore, 2020



hanno sfruttato meglio le loro potenzialità o ridotto la valenza propositiva?

Il termine "videomaker" non è più utilizzato nel nuovo Millennio. Le questioni lessicali sono segnali di cambiamento: non più "video" ma "film" e non più "video maker" ma "artista", espressioni entrambe della predominanza dei due media maggioritari in cui le pratiche video sono state assimilate, arte visiva e cinema. L'immagine in movimento è penetrata come forma espressiva nelle arti visive, non solo sotto forma di installazione. Inoltre gli artisti che utilizzano dispositivi tecnologici sperimentano una pluralità di media, formati, piattaforme...

Noti che accanto ai video d'autore si vanno diffondendo quelli amatoriali?

Il web, con le sue piattaforme, *facebook* in primis, accoglie immagini fisse e in movimento. Dopo gli anni Novanta, con il livellamento intervenuto nell'utilizzo delle tecnologie digitali che hanno omogeneizzato le precedenti differenze fra pellicola e magnetico, fra film e video, si è verificata una radicale inversione di interesse da parte degli artisti verso il formato installativo, adottato dalle istituzioni museali e legittimato nei canoni dell'oggetto d'arte al pari di una scultura, anzi, come aggiornamento e ammodernamento della scultura. La produzione di video monocanale, a partire dagli anni Novanta, si blocca (l'ultimo video di Bill Viola è "Deserts" del 1994), perché non è riuscita a trovare una collocazione né nei circuiti del cinema né della televisione, sporadicamente presente solo nei festival dedicati alla videoarte.

Crescono i format documentativi?

Il *reality trend* è una tendenza che conforma tutte le arti. Aggiungo che non avendo il cinema in qualche modo assorbito anche il video, con l'avvento delle tecnologie digitali si è verificato un accantonamento della struttura narrativa aristotelica propria del *film fiction* con attori e personaggi. In questo senso si attiva un dialogo e una dimensione di esplorazione e indagine sulla realtà socio-culturale e politica.

Bill Viola e William Kentridge sono modelli difficili da eguagliare?

La produzione di Kentridge e di Viola risponde a delle istanze etiche-estetiche di grande rilievo: Kentridge ha vissuto e lavorato con l'animazione del disegno, reinventando il medium – come scrive Rosalind Krauss – durante gli anni dell'*apartheid* in Sudafrica. Bill Viola ha attraversato da protagonista il processo di sviluppo della videoarte, del suo consolidarsi come mezzo espressivo, le possibilità della post-produzione presso i laboratori della Sony in Giappone, la profonda meditazione sulla finitezza umana come ciclo di ascesa alla luce e discesa nelle tenebre, che scandisce la drammaturgia delle sue opere. Sono due artisti che integrano una visione sul mondo e sul reale che ha una potenza universale con una padronanza dei mezzi espressivi che riescono a plasmare le proprie istanze interiori.

Virtualizzando ulteriormente le pratiche artistiche si perde o si riacquista la voglia di fruire la fisicità dell'oggetto creativo?

Non credo che quando i musei, le gallerie, i teatri, le sale da concerto riapriranno andranno deserti. Piattaforme web per la musica, la danza, il cinema, il dibattito, la conferenza e il concerto, lo spettacolo, la mostra sono modalità fruitive totalmente diverse e, quindi, non intercambiabili né sostituibili, ma da considerare nelle loro specifiche potenzialità comunicative. Molti giovani non hanno mai frequentato le sale cinematografiche e di concerto (do per scontato che il

teatro, come ho sempre verificato, non rientri nelle abitudini delle giovani generazioni) anche prima del *lockdown*. Se mai dovrebbe sopravvenire una riflessione e un cambiamento nelle politiche di gestione delle istituzioni culturali pubbliche volte a incentivare la loro frequentazione da parte degli studenti di ogni ordine e grado con programmi gratuiti.

Se non sbaglio, negli ultimi anni la videoarte, nelle sue complesse declinazioni, si è sviluppata principalmente nei paesi tecnologicamente più avanzati. L'ho constatato assistendo a certe edizioni della Marathon, curate da Hans-Ulrich Obrist, alle Serpentine Galleries di Londra.

Direi che in Italia, a parte gli spazi come l'HangarBicocca, qualche anno fa, grazie a curatori come Andrea Lissoni (emigrato a Londra prima e a Monaco attualmente), non disponiamo di programmi di mostre interessanti dalla prospettiva dei nuovi media e, se ci sono, hanno il tratto del fenomeno mediatico piuttosto che della ipotesi di lavoro elaborata in un confronto fra ricercatori e seguendo un tracciato riconoscibile, storico, estetico, scientifico. Curatori, artisti, studiosi, direttori di musei lavorano separatamente e non incrociano le specifiche competenze.

L'intelligenza artificiale può contribuire a dinamizzare la ricerca e la sperimentazione più dal lato decorativo o dei contenuti?

In Italia la mancanza di sostegno alla ricerca degli artisti determina una enorme difficoltà per poter sperimentare in un laboratorio attrezzato le nuove tecnologie, come è stato per un periodo fortunato quello dell'Olivetti a Ivrea che ha sostenuto alcuni artisti nelle loro ricerche. Il campo dell'intelligenza artificiale, della robotica mette in discussione molti concetti, fra cui quello di "specie umana", e ci stimola a ripensare i criteri sui quali si fonda la nostra idea di arte. L'uso di robot in contesti di intrattenimento è solo un aspetto fra le tante implicazioni che il campo dell'intelligenza artificiale apre. Nella mostra che sto preparando a Roma (11 aprile-4 settembre 2022), negli spazi del Palazzo delle Esposizioni e della Galleria Comunale d'Arte Moderna, "Il video rende felici", che fa il punto su cinquanta anni di videoarte in Italia, nella sezione curata da Valentino Catricalà, c'è un'opera di Donato Piccolo, "Machine Video", che consiste in un televisore a tubo catodico che cammina con processo di *Machine Learning*, dove ironia e invenzione si sposano con tecnologie a basso costo.

5 aprile 2021

7a puntata, continua



Donato Piccolo "UNNATURALIS" 2018, resina poliestere, fibra di vetro, acciaio, attuatori lineari, sensori di movimento, ferro, impianto elettrico a 100A, Arduino (RandA), Arduino shield, Raspberry, 2 gsm con Shield, 2 SIM card, trasformatori / 350 × 320 × 250 cm (courtesy l'Artista e Fondazione Pomodoro, Milano; ph Carlos Tettamanzi)

"Una scultura in resina, dall'apparenza di una macchina, ha delle zampe robotiche che si muovono in relazione al movimento di alcune tartarughe all'interno di una teca. Come una sorta di *butterfly effect*, queste tartarughe vengono monitorizzate da alcuni sensori di movimento che condizionano l'algoritmo di un AI (Artificial Intelligence) della stessa macchina. L'opera tende ad analizzare il legame non solo concettuale/teorico, ma anche reale/visivo, tra tartarughe/natura e artificio/tecnologia/auto". *(D.P.)*

Produzione creativa e identità

Riflessioni sulla genesi e l'evoluzione (VIII)

a cura di ***Luciano Marucci***

La lunga conversazione con Ugo Nespolo mi ha sottratto gran parte dello spazio a disposizione per esporre le ragioni della mia scelta per questa indagine. Non posso neppure raccontare, da testimone, le caratteristiche della pratica artistica di Nespolo durante la nascita del gruppo torinese dell'Arte Povera con il quale egli dialettizzava, andando vistosamente controtendenza, giacché la sua produzione era totalmente indipendente e giocosa. Non a caso, in seguito, con immediatezza creativa e versatilità, inventava particolari tecniche espressive per esaltare le innate qualità e definire la sua identità in funzione del progetto di arte espansiva potenziata dalla formazione intellettuale e dalle capacità manageriali, ripartendo dal Futurismo, dalla Pop Art e dal movimento Fluxus. Il tutto gli consentiva di dare sfogo all'ambizione di essere costantemente presente nella scena contemporanea, anche polemicamente, per affermare, pure teoricamente, le motivazioni del suo fare in relazione alle trasformazioni del mondo reale. Tanti sono i passaggi della sua progressione operativa che si concretizza, senza tregue, nel laboratorio di via Susa, tra i più grandi e attrezzati a livello internazionale.
Insomma, Ugo, nonostante l'età anagrafica, non ha perso il dinamismo, l'entusiasmo degli anni passati. Continua a sostenere con vigore la modernità dei suoi lavori e lotta contro i condizionamenti del sistema dell'arte evidenziandone, con ragionamenti sostenibili, l'anacronismo e le faziosità. All'opposto, chi è socialmente più impegnato e intransigente, gli rimprovera di agire con atteggiamento evasivo e ottimistico nei confronti del dominante consumismo e di non aver limitato abbastanza, almeno in un certo periodo, la diffusione dell'oggetto creativo. Ma essere connessi il più possibile alla realtà esterna fa parte della sua proposta alternativa e della volontà di comunicare alla collettività il piacere estetico, di contagiare con la "bellezza" l'ambiente di vita. Comunque sia, i temi e le problematiche di cui ho fatto cenno, accompagnati anche dalle visioni di esperti, sono trattati ampiamente nel dialogo che segue, anche se ero partito dall'intenzione di discutere prevalentemente della sua recente attività "giornalistica", più o meno complementare a quella puramente visiva, anch'essa derivante dal suo programmatico e perseverante concetto di eclettismo.

Ugo Nespolo, *artista*

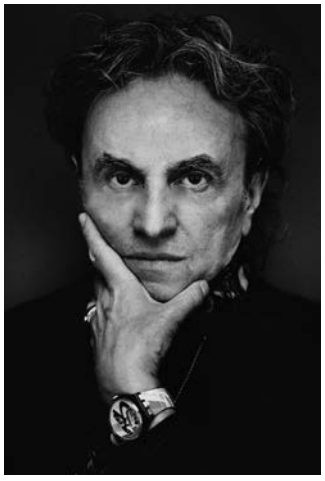
Luciano Marucci: Caro Ugo, questa volta parliamo soprattutto della tua attività giornalistica che ho apprezzato leggendo i lunghi, eruditi articoli pubblicati su "Il Foglio". A giudicare dalla continuità e dai temi trattati con abilità narrativa, sembra che tu abbia cambiato mestiere...
Ugo Nespolo: Ma no, la verità è che scrivo da tantissimi anni per il "Corriere della Sera", "La Stampa" (molto) e "Il Sole 24 Ore", però mai con continuità come per "Il Foglio" dal 2017. È un'attività che ho sempre messo in conto nel mio lavoro, perché penso che l'artista non possa esimersi dal pensare, dallo scrivere, dall'esprimere anche le proprie idee.
Quindi si tratta di un lavoro complementare a quello estetico.
In questi ultimi anni ho studiato parecchio, anzi qui ho proprio un posto per studiare, e ho messo a frutto anche un po' della mia formazione scolastica, essendo laureato in lettere moderne. Negli



Ugo Nespolo nel1959 (courtesy Studio Nespolo)

ultimi anni mi sono dedicato ad approfondire certi temi – lo vedrai scritto anche sulla copertina del libro edito recentemente da Einaudi – perché gli artisti dovrebbero sapere cosa stanno facendo. Io di quello che ho fatto ho voluto darmi un motivo, spiegarmelo. Me lo sono chiesto perché ho scoperto (ma lo sanno tutti) che negli studi fatti dal grande Warburg le ragioni di una cultura (parlo dei primi del Novecento), che andava dal Rinascimento, erano la radice di un teorizzare, di un affrancarsi dell'uomo per via del ragionamento, senza poi arrivare all'Illuminismo. Io, per quello che ho voluto fare, mi sono messo a ragionare. Van Gogh diceva: "Se non studio, se non approfondisco, non mi sento nessuno". E lui, effettivamente, era qualcuno.
Negli articoli si nota che le parole sono usate con la stessa destrezza impiegata per comporre l'opera visuale. Consideri il giornale un altro strumento per veicolare tempestivamente idee e cultura anche verso un altro pubblico? Il giornale – come sai – ormai è un mezzo rudimentale, perché "comunicazione nuova uguale velocità" (sembra un motto futurista). Chiaramente, oggi i media e internet comunicano più velocemente tutto quello che sappiamo, però, il giornale resta una pietra miliare. Intanto io sono per ciò che sta scritto, per la carta stampata, per i libri sempre insostituibili. I giornali offrono un'altra possibilità di comunicare, vanno a una élite, in quanto non sono tanti quelli che leggono ciò che scriviamo noi, però un articolo ha una profondità maggiore rispetto a un video, tant'è che, quando in un video trovo qualcosa di interessante, lo stampo. È una contraddizione in termini, ma è così. Inoltre, sapere che il testo va scritto a caratteri di stampa su un foglio, mi dà l'idea di una precisione maggiore, della ricerca di parole più giuste, di un diverso approfondimento.

Ritratto recente di Nespolo (courtesy Studio Nespolo; ph Giovanni Gastel)



Ricorri anche alle modalità digitali? Certamente! Nel mio studio ci sono vari computer e tutto quello che serve per queste modalità. Specialmente ora, senza questi mezzi come si farebbe?
Pensi che la digitalizzazione, oggi inevitabile, sia soddisfacente o sproporzionata? Penso che il digitale sia agli albori. Ricordo che il primo computer Apple del 1980 a Torino lo comprai io e lo tengo ancora come una

reliquia. Non ci voleva tanta intelligenza per capire che sarebbe stato una vera rivoluzione nella comunicazione, nei rapporti fra le persone; ovviamente con tutto il bene e il male immaginabili. Adesso con il *lockdown* continuo è sicuramente indispensabile. Quasi ogni giorno debbo fare un incontro video; più tardi ne ho un altro, venerdì scorso ne abbiamo fatto uno internazionale con i direttori di musei.

Se ho ben capito, le tue qualità intellettuali sono anche in funzione pedagogica: aiutano a interpretare, senza (s)cadere in una allineata ideologia politica. Lo prova il fatto che i tuoi punti di vista sono supportati solo da riferimenti culturali spesso soggettivati. Ci sono delle "qualità intellettuali" che hanno sempre un margine di desiderio didattico, ma non è che io voglia insegnare a qualcuno. Non ho il desiderio di insegnare, perché non sono maestro di niente. Però, è vero, possono aiutare a interpretare anche in modo indipendente, a riflettere su cosa stiamo facendo. L'artista non è quello che muove la mano e basta, le tendenze più importanti delle avanguardie – le storie le conosciamo bene – sono tutte partite da un 'concetto'. Quando un Marinetti nel 1909 lancia a Parigi, su "Le Figaro", il Manifesto del Futurismo ancora non era stato dipinto un solo quadro del movimento. Tutto il Futurismo nasce sulla scorta di una teoria, quindi è indispensabile che questa operazione avvenga. Diciamo che la forma pedagogica è rivolta specialmente alla conoscenza delle persone, ma anche agli artisti stessi.

Praticamente con gli scritti soddisfi un'ambizione manifestata fin dagli esordi, ora catalizzata dalla crisi pandemica!?
Sì, ho sempre creduto a questo per cercare di essere al di fuori delle logiche del mercato estremo che è sempre dannoso, anzi ha provocato danni quasi irreparabili alla creatività e al sistema dell'arte, per privilegiare un atteggiamento più artistico (aggettivo che non si dovrebbe dire), se per artista si intende non quello da operetta della cattiva letteratura novecentesca, ma uno che vuole esprimere sé stesso e non quello che fa per essere premiato dal mercato. Il mercato non premia, è un accidente esterno, per cui io ho coltivato l'aspetto autodidattico, studiando, leggendo: ho 25mila libri; non c'è giorno che non ne compri uno o due, perché ho sempre avuto questa fame, la sete di sapere qualcosa.

Ora hai scelto di esternare i tuoi saperi teorici ed esperienziali pure per soccorrere la cultura messa in ombra dai problemi esistenziali? Sì, però ciò non deve mai impedire di fare una ricerca profonda. Lo scrive molto bene Gombrich nella biografia di Warburg (dico Warburg perché a Firenze fra qualche giorno ci sarà il convegno). Io l'ho citato anche nel libro dell'Einaudi sull'Astrattismo. Ho pure una pila di libri su Van Gogh. Consiglio a tutti di leggere le sue lettere indirizzate al fratello Theo, per apprendere cose straordinarie in questo senso.

Qual è il tuo grimaldello per aprire le porte dell'isolamento imposto dalla pandemia? È l'aver lavorato di più sulla comunicazione per dire delle cose, anche perché in questo periodo le mostre non si possono fare. Veramente ne ho fatta una in un museo di Seul. Le gallerie sono isolate, praticamente sono scomparse perché in realtà sono negozi per vendere oggetti. Il MoMA ha licenziato trecento persone della sezione didattica, invece di salvare proprio quelle: un gesto ignobile.

In fondo la tua attuale attività è un espediente per espandere le azioni artistiche, sfruttando la versatilità linguistica!?
Certo, se si ha questa possibilità..., Tanti hanno cose da dire, ma non le sanno dire. L'altro giorno, su questo ho fatto una conversazione abbastanza agguerrita con un paio di direttori di musei, perché loro sono per la vendita di oggetti d'arte. Si è visto che sotto il vestito non c'è niente. Se non si vende, non c'è arte...

La versatilità ti dà modo di esplorare e rappresentare altri contesti? Sono spinto dall'idea di dimostrare che si può essere vivi anche in assenza di fatti prosaici. Credo che il flusso intellettuale che anima certe persone dimostri maggiormente la loro vitalità.

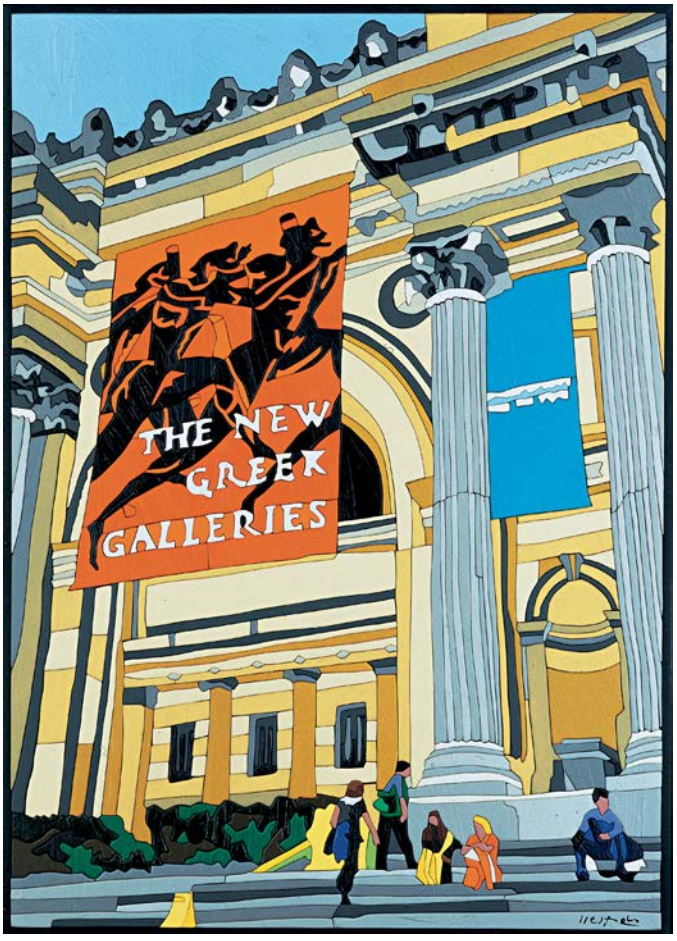
L'emergenza sanitaria, che ha stimolato riflessioni sui valori archiviati e nuove visioni, ha favorito anche la tua propensione a sconfinare in altri territori mediante la scrittura?
Questa situazione sanitaria ha messo in moto dei meccanismi che non conoscevamo, travolti dalla contingenza, ha fatto guardare le cose da vicino. Io ho trovato molto duro il distanziamento, anche se gli artisti e gli intellettuali si consolano con i libri o riescono a trovare momenti di riflessione profonda. Il grande scrittore austriaco Thomas Bernhard, nel famoso libro di Adelphi "Il respiro" dice una cosa incredibile: "L'artista ha addirittura l'obbligo di farsi ricoverare, di tanto in tanto, in ospedale, e poco importa se questo ospedale è vero oppure una prigione o un convento. L'artista che non si faccia ricoverare in un ospedale o in un quartiere del pensare, col tempo finisce per smarrirsi nella futilità, in quanto rimane impigliato alla superficie delle cose".

La contingenza ha dato pure l'opportunità di indagare artisticamente il presente, non soltanto in senso autoreferenziale?
Certamente. Per chi ha voglia di pensare; non è soltanto una battuta d'arresto dal punto di vista economico. Io ne sto approfittando in questo senso e tu stesso mi stai facendo certe domande perché la situazione attuale induce a fare un riesame della coscienza per capire meglio determinate cose.

Puoi sintetizzare i principali moventi e gli obiettivi del tuo nuovo libro per l'Einaudi? L'ho fatto sulla copertina del libro, che si chiama "Per non morire d'arte", con la scritta: "Si può morire d'arte per aver scoperto d'essere immersi in un brodo creativo svuotato di certezze e convinzioni; morire per la malinconia di vivere il tempo delle superchiacchiere, sommersi da cataste di oggetti eterogenei, merce tra le merci, schiavi del dogma dell'indifferenza estetica, condannati alla dannazione del prezzo". Ci sono motivi per i quali l'arte è un percorso che ti potrebbe anche far morire: morire in senso figurato, naturalmente, cioè tenerti lontano dalla salute mentale, dalla voglia e dalla gioia di fare arte, che è e rimane sempre una pratica fondamentale per l'uomo. Originariamente il libro aveva un titolo che è divenuto quello di un primo capitolo: "Vizi d'arte", anziché "Vissi d'arte".

Ti stai concentrando sulle tue visioni artistiche e culturali raffrontate alla situazione generale... Avendo lavorato in maniera disordinata, o ordinata dal lato eclettico col cinema e con tecniche diverse, sono passato di palo in frasca mettendo insieme un piccolo universo, criticabilissimo come tutto, però questo, quantomeno, mi ha dato vie d'uscita. Immagina, invece, un artista che abbia fatto sempre quell'opera d'arte. Sai meglio di me che ci sono quelli bravissimi, che però per tutta la vita hanno ripetuto lo stesso quadro, la stessa scultura, lo stesso concetto. Io sono sempre stato al di fuori di questo. Adoro la parola "eclettismo".

Intendi indicare una modalità artistica inusuale per affermare un modello operativo personale... Non chiudersi in un modello da ripetere era l'assunto delle avanguardie storiche. Io non voglio influenzare; vorrei che gli artisti fossero tutti più liberi. L'arte sta dappertutto, più che mai oggi dopo il postmodernismo. Non si può tornare indietro con la modernità rigida che dice cosa è e non è arte. Oggi con la Crypto Art tutto è arte portandola alle estreme conseguenze. Lo avevano già scritto i padri del postmodernismo, "anything goes", cioè tutto va bene; che tutti gli oggetti dopo Duchamp sono opere d'arte, o che tutte le persone sono artisti. La Biennale di Venezia del 2000, secondo me, è stata la più straordinaria... che abbia mai visto, perché erano stati forzati i limiti per arrivare a dire che tutto è arte. C'erano oggetti di qualsiasi tipo, questo è quello che il postmoderno ci aveva insegnato, per cui bisogna ripensare a questi temi e concetti.



Ugo Nespolo "New Greek at Met" 2000, acrilico su legno, 70 x 50 cm. Opera riprodotta su "Il Foglio" del 6-7 giugno 2020, nell'articolo di Nespolo intitolato "Il virus in galleria" (courtesy Studio Nespolo)

Adesso hai messo in lista d'attesa le nuove ideazioni sull'arte visuale? Da una parte cerco di rafforzare un po' quello che ho fatto scegliendo le cose. Mancando lo stimolo della mostra immediata, anche se ne avevo in programma nei musei (a Madrid, in Armenia, in Cina e altrove), il bisogno di dover mettere insieme in fretta dei lavori per fare una mostra non c'è. Comunque, fra due anni torneremo come prima, anche se con molta fatica. Qualche progetto per il futuro ce l'ho, mescolando la produzione anche col cinema e con altre esperienze.

In alcuni articoli insisti sulla necessità di svecchiare il sistema dell'arte mettendone in rilevo le criticità… L'ho sempre fatto, perché è un punto chiave. Il sistema dell'arte è vecchio; non possiamo discuterne qui, altrimenti dovremmo farci un romanzo. È un sistema trogloditico, crudele; non lo dico solo io. Quando un artista sconosciuto fa un oggetto Crypto Art, immateriale, e la direttrice di Christie's dice che lì quel prodotto è stato venduto a 68 milioni di euro, è un insulto per tutti gli artisti veri, compresi i giovani che fanno una ricerca faticosa. Quando si afferma "ciò che costa vale", si dà uno schiaffo in faccia. Quindi, la prima cosa che vedi intorno e la fai valere 10 milioni di euro è come aver fatto una grande opera d'arte. Ciò è veramente scandaloso e deprimente, non soltanto per chi crede che l'arte sia una cosa vecchia, quella di una volta dall'idea romantica, ma l'arte che ha una funzione reale, capace di comunicare qualcosa. Non conta solo il risultato dell'asta. Su questo sono stati scritti anche libri, come quello di Donald Thompson, l'economista della Harward University.

Qui riemerge anche la tua posizione riguardo alla questione commerciale delle opere d'arte… Come dicevo, vengono attribuiti valori a certi artisti che costano e non si considerano quelli bravissimi che non costano. Non credo che un artista sia bravo se costa di più.

Da anni critichi apertamente la prassi mercantile dove, appunto, le opere di certi autori raggiungono quotazioni scandalosamente alte, mentre quelle di altri, ugualmente importanti, sono vendute a cifre irrisorie. Gli artisti che una volta costavano 100, 200 o 300mila euro sono spariti. Quindi, l'idea che il valore sia nel costo dell'opera d'arte ha creato delle amarezze al mondo artistico, lo ha svilito, lo ha fatto diventare un fatto banalmente mercantile. Attenzione, non voglio dire che le opere d'arte non debbano avere valore, anzi, devono avere un loro valore ed è giusto che ci sia il mercato, che certe cose costino di più e altre di meno, ma non che tutto il valore dell'opera d'arte stia nel suo costo, nel valore monetario, perché allora, se compriamo i lingotti d'oro facciamo prima.

Secondo te, a chi spetta attribuire il prezzo di vendita realistico, corrispondente al valore più attendibile dell'oggetto creativo, pure se la stima è soggettiva? Questo è molto difficile, perché tutto è in mano a quello che chiamiamo *l'art world*. Il sistema dell'arte è una cosa ormai svincolata. Prima citavo la Biennale di Venezia del 2000, dove c'erano artisti che non erano artisti ed erano esposte delle cose (quello che leggeva la Bibbia, l'altro che aveva disegnato mentre era al gabinetto e così via). Lì c'era anche Mario Perniola – il grande pensatore a cui io sono stato affezionato – che ha scritto il famoso libro sull'"Insider Art" degli artisti conosciuti (Casorati, Picasso, ecc.) e sull'"Outsider Art" degli emarginati. Si potrebbe dire: vabbè, quelli stanno fuori, li consideriamo artisti per modo di dire, perché tanto non valgono niente. Ma non è vero, il mercato si è impossessato anche di quelli. Il mercato avvolge tutto e non lo puoi più scorporare.

Comunque, ora non c'è l'euforia di prima e la revisione automatica ha sgonfiato le bolle. Ah, sicuramente, e si sgonfieranno ancora parecchio anche le fiere internazionali, che tu conosci bene, le quali in realtà sono enormi finzioni, fatte per un certo *jet set* che si pratica a Dubai, Miami, Basilea e altrove, perché si trovavano lì, tra un cocktail e l'altro, tanto quello che garantiva era il prezzo più alto. L'oggetto artistico poteva interessare solo per essere messo nel salotto a Manhattan e poter dire di essere alla moda. Questo ormai è sotto gli occhi di tutti e, purtroppo, ha tolto all'arte la vera funzione.

Negli ultimi mesi hai ridimensionato la pratica artistica a causa della riduzione della domanda e delle esposizioni in presenza? Ti dico la verità: io ho lavorato abbastanza e ho dei buoni collezionisti che comprano sempre qualcosa. Poi – come sai – ho ampliato il mio raggio d'azione operando col cinema e con altre cose. Non ho mai avuto l'ambizione, soprattutto concettualmente, di fare dieci quadri all'anno per farli costare 100mila, 200mila euro, un milione o 10 milioni l'uno, come non l'aveva l'amico Boetti che vendeva i quadri a 50.000 lire, con i ricamini che adesso fanno vedere che costano 30, 40, 50mila euro. Lo scopo è un altro: faccio l'arte che mi piace, la vendo a prezzi moderati e sono convinto che la compri chi ha piacere di averla. Sarà storia dell'arte? Non sarà? Tanto non lo sa nessuno perché, anche se costasse milioni, può darsi che non sia storia dell'arte che dura. Non ti cito i tanti artisti che costavano moltissimo e sono scomparsi, perché li conosci più di me. Quindi, la valenza del prezzo imposto e pagato non è attendibile. L'arte ha perso la sua illusione di essere organica alla società, di aiutare le persone, di fare un gesto bello, ritrovare o trovare la vera funzione.

Ritieni che il ruolo dell'artista, specialmente nella difficile situazione odierna, debba essere relazionato più direttamente al mondo reale? L'arte partecipativa è divenuta più utile di quella decorativa? L'arte partecipativa non ha nessuna funzione sociale. L'arte è un bel decoro sociale, solo che è travolta dalla quantità. Duchamp lo diceva nelle interviste che gli faceva Calvin Tomkins a

New York negli anni '50: "... una così grande abbondanza di merce è davvero insostenibile". Lui l'aveva già capito a quell'epoca. Perciò, la quantità di merce che circola ha fatto perdere il valore simbolico che ha avvilito l'opera d'arte, l'ha resa oggetto volgare, mercantile. Che io sappia, difficilmente si va incontro a un artista che abbia una certa profondità; che cerchi di stare al di fuori di questo bailamme. Non si verificherà se il metro di misura sarà sempre il costo. Ah, costa poco, allora è un coglione, non vale niente!

Hai qualche progetto da proporre all'arrivo della nuova normalità che tutti auspicano? Penso che non ci sarà mai una "normalità", anche se sicuramente non ci sarà più il Covid o sarà latente. Noi vivevamo di false sicurezze; sembrava che il mondo dovesse andare avanti senza fine, che in ogni giorno ci fosse la crescita di qualcosa rispetto al precedente. Era nell'ideologia della modernità. La postmodernità, iniziata con il "pensiero debole" di Gianni Vattimo, che ha cominciato a mettere in crisi il concetto che attraverso il moderno, la scienza, avremmo fatto di più e di meglio. Secondo me, almeno la nostra generazione non vedrà l'abbandono dell'ombra della pandemia che è calata sul mondo. Avremo la malinconia – tema da me studiato abbastanza – che non ci lascerà e sarà la nostra piccola stanzetta, il nostro piccolo antro, in chiave di melanconia positiva, che ci metterà a contatto con la realtà, e la realtà è proprio il dubbio.

Non guardi al domani con l'abituale ottimismo? Per me ogni giorno può portare dei valori; non sono un pessimista. Anche quando parlo di malinconia, la considero in senso düreriano, colta, matematica.

Abbiamo letto anche questo su "Il Foglio". Intendi raccogliere in un volume gli articoli sui temi trattati sul quotidiano? Sì, una parte li avevo già raccolti nel libro di Skira che si chiama "Maledette Belle Arti". Adesso ho altri articoli, ognuno di 13-14mila battute, quindi ne ho per un altro bel volume. Vediamo se dopo quest'altra uscita sarà il caso di farne uno globale con Einaudi o Skira.

Sorprende la tua persistente voglia di conoscere, di dialogare con l'attualità e di divulgare. Non possiamo fare a meno di essere contemporanei. Sarebbe una finzione fare l'artista ancora col basco e la tavolozza, perché in tasca avrà il telefonino e fuori l'automobile. Ma, a parte questo, l'attualità in qualche maniera dobbiamo interpretarla.

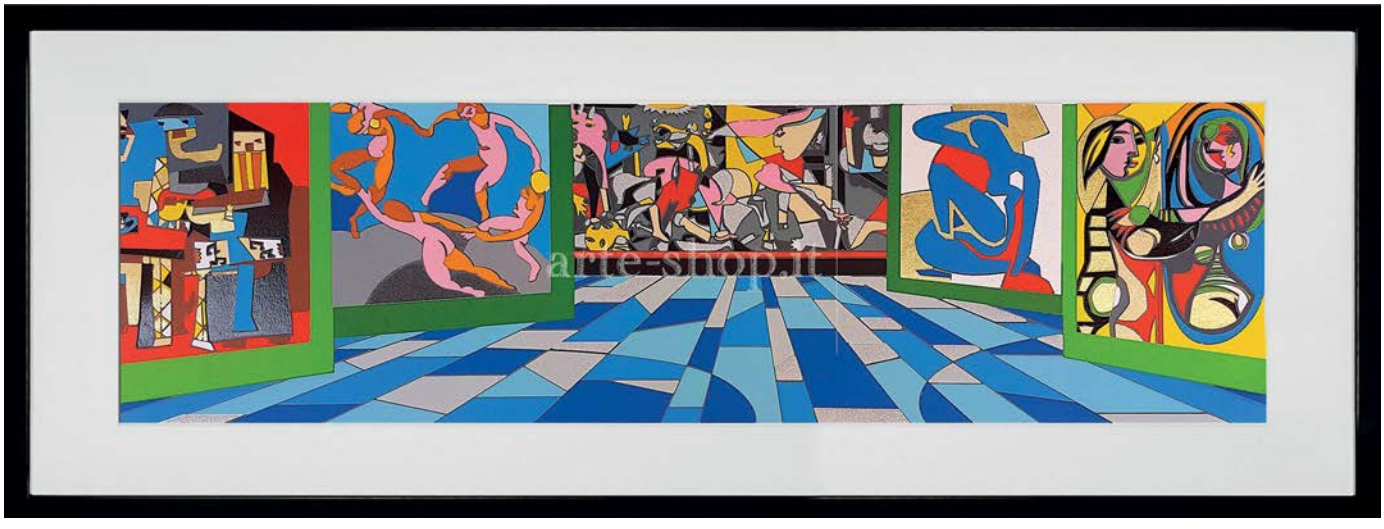
È anche raro riscontrare che non eviti di riconoscere il valore di altri talenti creativi con i quali entri anche in dialettica. Giulio Paolini, essendo un amico, come pubblico un pezzo, mi scrive per commentare. Anche dell'ultimo libro è entusiasta. Prima avevo altre persone di cui riconoscevo il valore.

Non a caso, hai fatto quadri, opere tridimensionali e film con riferimenti diretti a Baj, Beuys, Fontana, Warhol, Pistoletto... L'ho fatto perché sono artisti che stimo tantissimo. Warhol l'ho anche conosciuto. Quando ti arriverà il libro, vedrai il capitolo: "Una giornata con Fontana". Voglio esagerare: stimo tutti gli artisti per il fatto che fare l'artista non è facile. Ci sono quelli che non mi interessano, gli stupidi, ma quelli sono in tutti i campi, anche dove si fanno i prosciutti. Fare l'artista, mettersi a pensare di vivere l'arte e comunicare qualcosa, è un gesto coraggioso. Il problema sta nel capire la profondità, lo scopo dei lavori per sé e gli altri.

Spesso dimostri di conoscere bene le dinamiche del comparto culturale contemporaneo a livello internazionale e che gestisci la tua attività con scaltrezza e impegno manageriali. Sono attitudini indispensabili per diffondere l'opera ed essere competitivi? La risposta è sì. Ritengo che in qualunque maniera una buona organizzazione del proprio lavoro, del proprio pensiero, sia indispensabile per farlo valere. Siamo partiti da Van Gogh che teorizzava ogni giorno scrivendo lettere fino alla fine dei suoi giorni. Quanti artisti, quanti letterati, quanti studiosi hanno 'organizzato' il loro lavoro? Io ci provo; la grande voglia di conoscere l'ho avuta fin da ragazzo. Nello studio in cui mi trovo ora ci sono libri di letteratura, filosofia, arte, reparti per la pittura, la fotografia, il cinema... È un ordine razionale che mi dà anche una certa sicurezza, indispensabile per chi vuole inventarsi e far valere il proprio sistema. Anche se può non valere nulla per gli altri, quando lo fai per te è come se valesse per tutti.

La lettura dei libri e dei cataloghi – conservati nelle librerie scorrevoli della vasta biblioteca del tuo enorme studio iper attrezzato di Torino – ha contribuito 'sensibilmente' a definire la tua individualità? Certo. Ti dico di più: a volte i critici, di cui non ti faccio i nomi, quando devono fare una ricerca vengono qui, perché c'è tanto materiale. Non tengo a far sapere che sono un bravo artista, ma sono uno che prova a mettere nell'opera qualcosa in più. Baj diceva: "Tu ti differenzi ampiamente dalla mandria artistica", nel senso che l'idea di scrivere, di studiare, di ragionare, di pensare, di razionalizzare, mi dà una forza senza la quale sarei stanco.

La realtà, che ha sempre ispirato il tuo lavoro, in questo momento critico induce a ripensare il concetto di arte allargata e a rettificare l'identità personale? Io ho sempre portato avanti il discorso personale che tu conosci, quella visione



Nespolo "Museo del '900" 2019, serigrafia polimaterica a 39 colori, collage, glitter a passaggio calcografico a secco, formato foglio: 35 x 100 cm / formato soggetto: 25 x 88 cm. Opera riprodotta su "il manifesto", edizione del 4 aprile 2021, nell'articolo intitolato "Nespolo. Elogio dell'eclettismo" (courtesy Studio Nespolo)

artistica un po' ironica, a volte ripetitiva, ma "je ne regrette rien", perché è una visione che conservo e l'ho trasferita anche nella scrittura, anche lì, giocando un po' con le parole, mi dà un senso di libertà maggiore. Quando arriva il mercante, dall'artista (questo, come sai, capita a tutti) vuole quella certa cosa e se tu la fai diversa può non piacere. Quindi, nel realizzare tante cose "diverse", io faccio quello che mi pare.

La 'creatività', sempre più sfruttata anche in altri settori delle attività umane per finalità comuni e in parte trasformata dall'intelligenza artificiale, ha affievolito lo storico primato assegnato all'arte No, io sono per quella commistione che era stata identificata nella meravigliosa mostra curata da Kirk Varnedoe al MoMA di New York nel '90. Lì c'era la cultura alta e bassa. Sono per l'arte che si dedica alle attività apparentemente minori, conferendogli valore, la possibilità di inserirsi nel finto universo sacrale che sarebbe l'arte, la creatività del genio assoluto: baggianate che spesso ci siamo sentiti dire. Mentre nell'arte, oggi in particolare, qualcosa è cambiato. Warhol non è passato invano, così tanti altri. L'arte deve veramente avere un afflato, un'attitudine migliore verso il sociale, verso la gente.

Anche il mitico Joseph Beuys e il geniale Bruno Munari avevano sostenuto che la creatività non è un capitale esclusivo dell'artista di professione, perché è connaturata in ogni 'individuo' dal pensiero libero, non omologato. La creatività sta in tante cose, in tutte le attività, dalla scimmia che si inventa come rompere una noce alle scoperte più avanzate come i razzi che vanno su Marte. Allora quale sarebbe la creatività dell'artista che lo differenzia così tanto? Tra l'artista e il matematico che vince la medaglia perché ha ideato un'equazione? Voglio dire che la creatività è diffusa ed ha valore il gesto in più dell'uomo che si eleva dallo stato primordiale. Quindi, gli artisti non sono i soli privilegiati della creatività.

In generale, l'epidemia ha sottratto autorevolezza all'opera d'arte? No, l'epidemia gli ha solo messo una cortina davanti. Ha dato una misura, smantellando un po' le sovrastrutture economiche che reggevano il mercato. È stato svelato "il re è nudo", oppure è soltanto un momento critico? Beh, occorre vederlo meglio, ma già lo stiamo vedendo.

Condividi la dichiarazione di Gombrich – da te citata in un articolo – sull'arte che non finisce con l'esperienza e che ci sono sempre nuove cose da scoprire? Totalmente. Gombrich era uno che la sapeva lunga. Ci sono sempre cose nuove da scoprire, l'arte non è mai stata uguale a sé stessa; non ha mai avuto un prima e un dopo. Quando studiavo storia dell'arte all'università, il professore si incazzava se uno gli diceva che l'arte è migliorata nel tempo, come se in essa ci fosse un progresso. L'arte non è progressiva.

"Melencolia I di Albrecht Dürer, 1514" 2021. Opera di Nespolo riprodotta su "Il Foglio" del 23-24 gennaio 2021, nell'articolo dell'artista intitolato "Arte e malinconia" (courtesy Studio Nespolo)



Ma si può essere sempre propositivi quando si hanno stile, concetto di bellezza, affezioni ed esperienze personali; formazioni accademiche e condizionamenti esterni? Guarda, per esempio, un artista eclettico come Pistoletto. È stato geniale in tante cose, però il suo mercato è ridotto... Praticamente, la gente vuole comprare i suoi specchi. Lui è senz'altro propositivo, s'è inventato il teatro e un sacco di altre cose, però, alla fine torniamo all'inizio. Il mercato, che è l'emissario più evidente del sistema dell'arte, ti condiziona, ti limita, ti taglia le unghie; non gliene importa niente se tu dopo fai un'altra cosa. Sono pochi a essere interessati al resto. Tutta la storia dell'arte è fatta così. Di ogni artista si dice: sì, però, quella roba là era meglio. Il sistema dell'arte vuole che l'artista sia identificato con una cosa, ha sempre avuto paura dell'eclettismo, dell'artista che ha fatto una cosa poi ne ha fatta un'altra, perché non riesce a imbrigliarlo bene, non capisce perché è cambiato, lo trova disdicevole e dà fastidio al mercato.

Avalli le numerose citazioni di autori importanti e di estrazione diversa da te riportate negli articoli (di cui mantieni ottima memoria), anche quando sono contrastanti? Certamente, anche se essi sono di estrazione diversa, anzi mi avvalgo moltissimo del pensiero altrui.

Cosa ti ha spinto ad analizzare per il giornale il tema della malinconia, di cui prima hai fatto cenno, con specifici riferimenti a Dürer, Van Gogh e Jean Clair? La malinconia è un tema chiave, fondamentale del fare arte, dei pensieri, insomma. Percorre la storia dell'arte, dove per malinconia non si intende tanto e soltanto il pensiero triste, ma malinconia creativa, che è uno stato del pensiero che toglie i falsi entusiasmi, le sovrastrutture, gli atteggiamenti superficiali che banalizzano. Basta guardare la famosa incisione "Melencolia" di Albrecht Dürer dove è sintetizzato un po' tutto; lì l'uomo è con la testa appoggiata non perché è triste, ma perché pensa. Questa è la differenza.

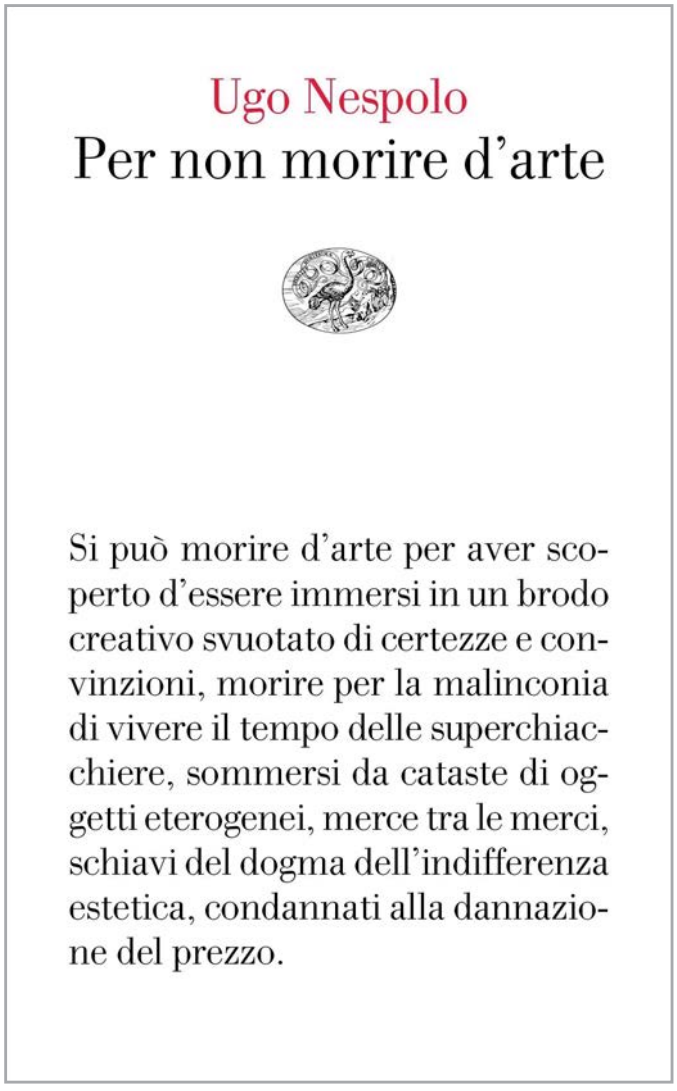
Nell'articolo su "L'arte del nulla" – scritto con sapienza di storico dell'arte, tra le righe hai voluto anche legittimare ideologicamente certa tua produzione pittorica? Non si può fare a meno di pensare in qualche modo al proprio lavoro. Quando scrivo non me ne accorgo neanche, perché parlo più in generale.

...Lo dimostra anche la scelta dei temi... Sì, infatti... L'articolo che uscirà sabato, dal titolo provvisorio *Goodbye Paris* ("Addio Parigi") è la spiegazione del grande successo dell'arte americana dal '64 in avanti.

In un articolo dai sfogo alla tua "arte culinaria" – che conferma l'ammirazione per le azioni rivoluzionarie dei futuristi –, fornendo perfino istruzioni per l'uso attraverso ricette da sperimentare durante i lockdown, quasi per riattivare l'olfatto dei contagiati dal Covid... Non mi aspettavo quest'altra tua "cultura"! Ma io sono amico di molti grandi cuochi.

Sai anche cucinare? Non tanto, però, sono stato amico di Gualtiero Marchesi e di altri "chef". Mi sono divertito a fare quell'articolo. Recentemente mi hanno fatto realizzare un video, dove cucinavo un risotto speciale (ride), sempre per far sapere che la creatività può stare anche altrove.

Nell'articolo del 7 novembre 2020, invece, ti soffermi sulle più originali ideazioni del libro d'artista, dando esaurienti informazioni sulla sua evoluzione a partire dalle origini. Hai prestato particolare attenzione a questo genere per realizzare in modo indipendente i tuoi libri-opera? Sono un collezionista dei



Copertina del libro di Ugo Nespolo, Edizioni Einaudi, 2021

libri d'artista, ne ho tanti: dei futuristi in particolare, di Schwitters, dell'avanguardia russa... Ho pure libri con le incisioni originali di Picasso. È una storia meravigliosa e io l'ho usata per realizzare i miei libri. Ne ho fatti diversi, uno con Maurizio Ferraris. Anche con Sanguineti ho fatto dei libri. Ultimamente ne ho fatto uno per Skira, ispirato alla valigetta di Duchamp "Boîte-en-Valise": una valigetta che puoi portarti in giro; in albergo la apri e fai il tuo museo, e quando hai voglia, lo cambi, poi, se vai via, chiudi la valigetta e la porti a casa. Insomma, un museo da viaggio.

Gli scritti richiedono un certo impegno, anche per trovare i riferimenti. Non ne faccio più di uno al mese. L'ultimo è addirittura di 15.000 battute.

...Sono così lunghi e densi che si fa fatica a leggerli sul monitor. È vero (ride).

Le varie acquisizioni culturali sono valori intellettuali aggiuntivi che in qualche misura entrano nella tua produzione artistica e la differenziano da quella di altri basata prevalentemente sull'estetica più o meno 'istintiva'? Direi di sì. A parte le prime opere in chiave di Arte Povera – la prima mostra di quell'area l'ho fatta io a Milano, dove c'erano tutti (dal povero Celant, che ultimamente avevo rivisto, a Tommaso Trini), poi all'inizio portate in altre tre-quattro sedi – il mio lavoro dei quadri, Vattimo lo aveva ammantato di un velo filosofico dicendo che i miei lavori dei "puzzle" intorno al tema del gioco, dell'ironia, in qualche maniera fosse un modo per esorcizzare la morte. Anche un grande filosofo tedesco ha scritto: "Ogni giocare è giocarsi". Il che, in sintesi, dice tutto. Quelle cose non si fanno per divertimento e basta. Più avanti, Barilli ha detto che nella citazione delle opere di altri io ero stato uno dei primi a inventarmi il tema postmoderno. Beh, quelli erano motivi che venivano fuori dalla filosofia. Io sono sempre in contatto con Maurizio Ferraris, uno dei maggiori filosofi italiani. Adesso su "La Repubblica" scriverà un pezzo sul mio libro.

Ferraris è un personaggio che ha intuizioni e visioni veramente contemporanee. È vero. Sta per uscire un libro su di me anche in Inghilterra, dalla Cambridge University, intitolato *Philosophical Essays on Ugo Nespolo's Art and Cinema* ("Saggi filosofici sull'arte e il cinema di Ugo Nespolo").

Sei privilegiato, perché lui ha molti impegni e non dà ascolto a tanti. Viene dalla scuola di Vattimo e non è un allineato... Siamo molto amici, ci capiamo. Vattimo è invecchiato, ha 85 anni ed è un po' malato, ma la sua idea del "pensiero debole" resterà nella filosofia del Novecento. Ho fatto una serie di mostre in Argentina (Buenos Aires, Cordoba, Mendoza e Montevideo), presentate da lui, e alla prima è venuto.

Ti poni il problema della fruizione diffusa dell'opera spesso troppo elitaria? La mia opera non è elitaria, anzi, certe élite del mondo culturale e artistico perfino la snobbano, ma non mi interessa un cazzo. Io preferisco che un bambino guardi il quadro e ci provi gusto; che un collezionista la compri perché gli piace davvero. Ho anche i collezionisti elitari che la prendono per altri motivi...

In fondo la tua è un'arte "colta", "contemporanea" e piuttosto comunicativa. Oserei dire, anche "molto popolare" (parola che non si deve neppure pronunciare...).

...Anche le forme più astratte diventano "figurative"... Esattamente! Uno mi ha scritto: "Ho 32 anni e fin da bambino ho avuto nella mia camera un suo quadro...". Una bella soddisfazione! Questa semplice dichiarazione è meglio di un testo critico.

Per concludere: un format cultura alternativo, che depotenzia l'ignoranza più arrogante, può risultare un'efficace terapia per contrastare la micidiale pandemia? La pandemia è un fatto fisico, medico, con tutti i risvolti psicologici, economici. Io penso che l'arte, la letteratura, la cultura in generale, possano favorire una via d'uscita, però la cultura, purtroppo, è un patrimonio di poche persone, ma questo è un problema strutturale che non riguarda solo il nostro Paese.

Per finire, quali studi hanno fatto i tuoi figli che avevo conosciuto quando erano piccoli? Violetta ha 25 anni, ha frequentato più università americane e ha varie lauree. Anche Camillo ha studiato in America, poi si è laureato al Conservatorio. Ha 30 anni e adesso lavora qua con me.

Il tuo grande studio-laboratorio ha le stesse dotazioni di allora? È stato trasformato e di là ho fatto costruire un'altra casa. È diventato molto grande, su tre piani. C'è anche un terrazzo col prato: sembra di stare in campagna, pur essendo nel cuore della città. Per questo non abbiamo patito troppo il non poterci muovere tanto.

Ci vai tutti i giorni? Sono sempre qua, ci dormiamo pure, perché c'è anche un appartamento, la palestra, dove ogni giorno faccio un'ora di ginnastica. C'è tutto!

Spero di avere occasione di rincontrarti a Torino, ma sarà difficile. Ma va che ci vediamo, se no vengo io a trovarti, mica scherzo.

Magari! Quante strane 'azioni' abbiamo fatto insieme agli esordi...! Mamma mia! C'era anche la cara Anna... Vabbè, dai..., che si può fare? Così è il mondo.

Allora, a presto...!

Conversazione telefonica, 22 marzo 2021

(Prima trascrizione della registrazione a cura di Gianluca Silvi)

8a puntata, continua

Produzione creativa e identità

Riflessioni sulla genesi e l'evoluzione (IX)

a cura di ***Luciano Marucci***

In questa puntata ho indagato l'attività del collettivo artistico Studio Azzurro e dell'architetto e designer Marco Ferreri con l'intento di approfondire le loro realizzazioni in apparenza distanti nelle forme, ma non dal lato concettuale. Sintetizzo le principali caratteristiche che, secondo me, li accomunano: potenzialità espressive e progettualità; ricerca e sperimentazione a oltranza; (ri)proposizione di valori estetici e umani della tradizione e del presente sulla base di presupposti filosofici e insolite modalità operative; sinergia tra talento individuale e crescita sociale; messaggio dell'artefatto e percezione dei destinatari; valenza didattica per favorire conoscenze e nuovi processi creativi, soprattutto nelle giovani generazioni; impegno culturale con assunzione di un ruolo alternativo a quello delle istituzioni scolastiche e museali. Entrambi, inoltre, stimolano più attenzione, nel panorama artistico globale, verso l'identità creativa italiana del nostro tempo.
Di Studio Azzurro, già negli anni Ottanta, sorprendeva, in particolare, il pionieristico uso delle tecnologie avanzate e la reale interazione dell'opera con i fruitori; di Ferreri, fin dagli esordi, è stato apprezzato l'originale sviluppo professionale degli insegnamenti di geniali maestri, in primis quelli di Bruno Munari: dal metodo teorico-pratico all'interdisciplinarità e al pensiero libero; dalle altruistiche finalità educative alla spontanea, accattivante ironia.

Studio Azzurro, *team di arte contemporanea*

Luciano Marucci: In questa conversazione a distanza vorrei inquadrare le esperienze di Studio Azzurro nell'uso delle nuove tecnologie applicate alle arti visive, per quanti sono interessati alle ricerche più rappresentative della scena artistica del contemporaneo.
Innanzitutto, ciascun componente del vostro team ha un compito prestabilito?
Studio Azzurro: Il Gruppo è vissuto come un habitat fluido, in cui esistono alcune competenze molto tecniche, ma a prevalere è la possibilità di "scambiarsi le posizioni". Questo accade soprattutto in fase progettuale, quando la relazione tra le diverse competenze fa emergere idee da una sorta di mente collettiva in presenza. Nelle fasi più operative, inevitabilmente, alcuni di noi sono impegnati più di altri. C'è chi fa il montaggio, la postproduzione, chi scrive testi e chi scrive *software*..., chi cerca di tenere insieme una visione organica del progetto.

Il gruppo di Studio Azzurro negli ultimi anni (ph Studio Azzurro)



C'è anche un addetto alla comunicazione?
Ci sono stati periodi in cui ci ha accompagnati una figura dedicata alla comunicazione, ma per la maggior parte della storia dello Studio la comunicazione non è stata un obiettivo. Pensavamo che le opere potessero (e dovessero) raccontarsi da sé e generare un passaparola che innescasse una forma autonoma di comunicazione.
All'inizio avete avuto dei maestri?
Aldo Ballo per Fabio Cirifino, per la fotografia; per Paolo Rosa e Leonardo Sangiorgi invece più in generale l'ambiente dell'Accademia di Brera alla fine degli anni Sessanta. Negli anni '80 abbiamo realizzato molti videodocumenti in cui raccontavamo artisti, architetti, designer. Ognuna di queste occasioni è stata uno straordinario nutrimento per il nostro percorso. Negli anni 1990 abbiamo incontrato gli artisti del movimento Fluxus che hanno segnato profondamente il nostro percorso, il modo di intendere il "lavoro dell'arte" come inscindibile dalla vita e dalla quotidianità.
Nella vostra produzione sono individuabili delle costanti? Vengono rispettati dei principî?
Essere fedeli a noi stessi e al desiderio di raccontare con le immagini..., ma senza "usurare" le immagini stesse.
Con la diffusione delle installazioni multimediali i collezionisti guardano con maggiore interesse le vostre realizzazioni, anche se in questo periodo sono distratti da problemi esistenziali?
Non abbiamo mai avuto un grande rapporto con il mercato dell'arte e da un certo momento in poi la nostra assenza da quel mondo è diventata anche una posizione di contestazione delle dinamiche che lo caratterizzano e che assoggettano l'arte a motivazioni lontanissime dalle sue origini. Inoltre, i nostri progetti pensano al pubblico più che al collezionismo e preferibilmente a un pubblico che possa fruire in modo corale le nostre opere. Insomma, una posizione che non mette a proprio agio nessun collezionista! Senza contare le dimensioni dei nostri lavori che sono ambienti praticabili e sensibili alla presenza e ai gesti dei visitatori, le opere richiedono grandi spazi e un grande controllo della luce per essere messe in scena. Al momento una certa attenzione all'arte video c'è, ma è rivolta più ai lavori monocanale e il nostro percorso di ricerca ci ha portati a utilizzare quasi mai questo formato.
È raro avere committenze per concretizzare arte pubblica?
In realtà, proprio per i motivi a cui abbiamo accennato sopra, a noi capita abbastanza di frequente ricevere committenze da istituzioni pubbliche (e non) per musei e percorsi



Esposizione multipla per lo spettacolo "Camera Astratta", Documenta 8, Salzmannfabrik, Kassel, 1997 (ph Studio Azzurro)

espositivi, che forse non possiamo definire "opere di arte pubblica" nel senso comune della locuzione, ma che a tutti gli effetti spesso lo sono, dal momento che la nostra concezione di museo è legata alla possibilità di salvare e condividere le storie personali che messe in scena in un percorso sensibile lasciano che si manifesti la storia collettiva in cui una comunità possa riconoscersi.

Le laboriose sperimentazioni sono in qualche misura agevolate da istituzioni o aziende del settore tecnologico?

Fino agli anni Novanta era possibile trovare aziende che sponsorizzavano la ricerca prestando le tecnologie, per esempio. Era una questione di visibilità. Ora è molto più difficile. Può avvenire solo in rarissimi casi in cui vengano testati i prodotti di punta, che però in genere a noi non interessano. Studio Azzurro ha sempre portato avanti la sua ricerca, seppure faticosamente, anche attraverso i progetti commissionati (da istituzioni e da privati). È più difficoltoso e il lavoro risulta essere molto più frammentato, ma spesso è stata l'unica possibilità per fare qualche passo avanti. Tuttora, ogni volta che il tempo e le economie lo rendono possibile, la sperimentazione prosegue in parallelo ai lavori commissionati.

Le opere sono apprezzate e acquisite principalmente dai musei?

Alcune opere sono state acquisite sia in Italia sia all'estero ma, come accennato, le opere di Studio Azzurro hanno caratteristiche che ne rendono particolarmente difficile l'acquisizione dalle istituzioni museali o dai privati. Il tema della progettazione di "ambienti" porta con sé la necessità di uno spazio adeguato alla riproposizione, quello tecnologico porta alla necessità di manutenzione e cura, ma anche di aggiornamento.

Quindi prevalgono i limiti dimensionali?

Sì, quello delle dimensioni per "video ambienti" e "ambienti sensibili" è un tema complesso e abbastanza vincolante. Proprio in questo periodo stiamo progettando una mostra che sarà costituita principalmente da modelli in scala di opere che hanno segnato il nostro percorso in relazione alle collaborazioni. Sarà un omaggio alla definizione di "bottega rinascimentale" con cui spesso viene percepito lo Studio. Per questo abbiamo coinvolto la Scuola del Design del Politecnico di Milano in modo da poter realizzare le maquette insieme agli studenti in un percorso formativo e di scambio, in cui sono loro a proporci anche i progetti per la grafica e l'identità visiva della mostra..., elementi che altrimenti avremmo sviluppato internamente.

Poiché le vostre opere sono ormai legittimate, sono divenute più competitive anche rispetto a quelle di aree espressive meno 'moderne'?

Il tema della competizione non ci trova molto pronti... La nostra ricerca prova a inserirsi in un momento storico in cui è avvenuto, ed è tuttora in corso, un cambiamento di paradigma che comporta anche delle mutazioni antropologiche. In questo quadro, inevitabilmente i linguaggi con cui si costruiscono le relazioni e i racconti pretendono uno sforzo per non perdere il contatto con il mondo. L'auspicio è che le nostre opere possano essere semplicemente affiancate a quelle realizzate con altre forme e tecniche espressive che spesso hanno segnato secoli gloriosi e fecondissimi della storia dell'arte. Il pubblico, gli spettatori, i fruitori scelgono e sceglieranno di orientarsi verso ciò in cui si riconoscono in quel momento, oppure verso quello che li sollecita a una riflessione sensibile sul proprio tempo e sul proprio vissuto.

...Sottendono sempre la valenza etica?

Questo è un tema molto più sottile di quanto possa sembrare. Molti dei nostri lavori, toccando gli archetipi a cui attinge l'immaginario dell'uomo, possono sollecitare temi più o meno sensibili, secondo il periodo storico.

L'impegno civile è dichiarato?

Alcune opere sono nate dichiaratamente da eventi del nostro tempo o da tendenze emergenti nei comportamenti sociali e da pressioni o urgenze percepite intorno a noi. Tutto questo

"Tavoli (perché queste mani mi toccano)", ambiente sensibile, "Oltre il villaggio globale", La Triennale, Milano, 1995 (ph Studio Azzurro)





"Dove va tutta 'sta gente", ambiente sensibile, "Vision Rühr", Dortmund, 2000 (ph Studio Azzurro)

però spesso passa da una narrazione che non dichiara la provenienza o l'oggetto, ma piuttosto cerca di attingere appunto a quell'immaginario archetipico che ci accomuna al di là degli eventi della contingenza.

L'esplorazione dei linguaggi delle nuove tecnologie è in funzione soprattutto delle analisi riguardanti le problematiche che emergono dal quotidiano?

Direi piuttosto che è in funzione della narrazione, delle storie che vogliamo raccontare.

Negli ultimi anni l'associazione della produzione creativa alla formazione artistica rivolta all'esterno è stata intensificata?

Dipende dalle occasioni che si presentano. Per quanto ci riguarda, al momento si sta muovendo qualcosa di più concreto e continuativo sul fronte della collaborazione con alcune realtà universitarie.

Approntate anche testi teorici sulla genesi e lo sviluppo delle opere che escono dal vostro laboratorio?

Non lo facciamo sistematicamente, ma capita di avere occasione di stendere testi che raccolgono le idee condensatesi nel realizzare le opere. Il pensiero teorico di Studio Azzurro è tuttora ben rappresentato dal volume pubblicato per i tipi di Feltrinelli "L'arte fuori di sé" di Paolo Rosa (cofondatore di Studio Azzurro) e Andrea Balzola, amico, drammaturgo e docente.

La componente pedagogica, oltre a socializzare la vostra attività, tende a promuovere un metodo operativo alternativo?

Potrebbe essere interessante sapere se davvero succede qualcosa del genere! Sicuramente il metodo che si sperimenta nell'habitat dello Studio passa dal fare le cose, dal "pensare con le mani". Per esempio, capita spesso che arrivino giovani tirocinanti che conoscono poco un software e che misurandosi con il suo utilizzo scoprano di avere delle capacità creative che non sospettavano di veder emergere lì.

Sembra che attraverso i corsi di istruzione e gli incontri pubblici abbiate assunto un ruolo istituzionale per la formazione specialistica nel settore scolastico e in altri contesti del nostro Paese...

Se è così, ci fa piacere. Ci teniamo moltissimo a poter trasmettere la nostra esperienza ai più giovani, ad ascoltare le loro domande e a farci nutrire dal loro entusiasmo e dalle loro prospettive.

Nell'ideazione delle opere vengono sfruttati anche gli algoritmi?

Non è capitato, se non per particolarissimi lavori di grafica generativa che mostra la mappatura del movimento con una particolare restituzione visiva. Di questi lavori però non rimane alcuna registrazione perché funzionano solo live. D'altra parte, già con le prime installazioni interattive, a metà degli anni Novanta, si era presentata la possibilità di sfruttare i dati per monitorare i comportamenti di chi interagiva con le immagini. Abbiamo scelto di non farlo allora e tuttora manteniamo questa linea.

Avete dei pregiudizi nei confronti dell'intelligenza artificiale?

Più che altro, siamo curiosi. Crediamo che la strada non sia quella dell'antropomorfizzazione. Ormai sappiamo che esistono tante forme di intelligenza molto diverse da quella umana, forse vale la pena studiarle abbastanza da comprendere quale o quali intelligenze artificiali abbia senso provare a sviluppare...

Il confine tra l'umano e l'artificiale è concettualmente delimitato?

Dipende da cosa si intende per confine! L'uomo, ben prima di essere "Sapiens", ha iniziato a costruirsi delle estensioni ("artificiali"), delle "protesi" tecniche per oltrepassare i propri limiti o i limiti delle proprie possibilità fisiche. Il paesaggio toscano è il classico esempio che si fa in questi casi: cosa c'è di naturale e cosa di artificiale? Dove inizia uno e finisce l'altro, ammesso che questo accada?

Si vuole promuovere una convivenza armoniosa tra cultura umanistica e nuove tecnologie?

Sicuramente sì (anche le tecnologie sono cultura). Forse è più utile immaginare questa armonia come una condizione di tensione virtuosa che non si stanca di generare un flusso reciproco di domande tra discipline. Di certo non è utile demonizzare o rifiutare le tecnologie. L'atteggiamento più auspicabile è cercare di conoscerle e di trovarne i limiti e le debolezze, ma soprattutto studiarle per provare a forzarle e usarle diversamente da come è previsto da chi le ha prodotte.

E questo sembra essere sempre più difficile. O meglio, occorre studiare molto di più, e riuscire a svincolarsi più profondamente dalla prassi processuale in cui ci immergono.

La connessione tra i linguaggi tecnologici e quelli tradizionali è inevitabile?

Spesso questa connessione permette di raggiungere una forma di comunicazione più evocativa, proprio perché mantiene un legame con il corpo, con la materia, con i sensi del quotidiano. Si potrebbe dire che le nostre "interfacce naturali" si basano su questo intento.

Vi ispirate anche alle opere della storia dell'arte dalle tecniche codificate?

La storia dell'arte è una risorsa inesauribile e preziosissima che permette infinite riletture sintonizzate con il proprio tempo. Noi abbiamo avuto la fortuna di nutrircene e questo le permette di emergere senza che sia necessario "citarla" o fare espliciti riferimenti. È un patrimonio che sarebbe molto prezioso anche per le nuove generazioni, che forse si trovano più schiacciate sulla prospettiva dell'arte contemporanea.

I riferimenti ai linguaggi consolidati favoriscono la comunicazione del messaggio?

Non necessariamente, anche a causa delle differenze generazionali. I grandi artisti del passato spesso lavoravano a un'estetica che permettesse di rendere compresenti nel messaggio più livelli. Stava poi allo spettatore individuarli secondo la sua personale capacità immaginativa. Perché l'opera, ormai è superfluo ripeterlo, si completa solo con la presenza e la partecipazione del pubblico.

Date rilievo alle tecnologie sperimentali?

Spesso abbiamo usato tecnologie semplicissime e diffuse. È il modo in cui le si usa a fare la differenza. La sperimentazione per noi sta nel trovare modi eterodossi di utilizzarle. Modalità che possano magari aprire orizzonti di sensibilità assopite.

La sinergia tra creatività e scienza è sempre più necessaria e urgente?

È fondamentale per immaginare il futuro.

La pandemia ha in qualche modo stimolato la scelta di temi al centro di istanze vitali?

Per ora no, ma abbiamo cercato di contribuire alla presenza di contenuti online nel periodo del primo *lockdown*, per provare a "stare più vicini" a chi ci segue.

L'esteso uso del digitale ha legittimato ulteriormente la vostra scelta pionieristica.

Da questo punto di vista non è cambiato quasi nulla, tranne una quantità notevole di richieste di incontri virtuali, come è successo per tutti. Forse quello che sta cambiando è la considerazione verso alcuni strumenti e una nuova consapevolezza riguardo il loro utilizzo e gli effetti che esso può avere. Si è fatta più esperienza diretta e questo ha reso chiaro che lo scenario è più vario di quanto si pensasse prima.

In passato c'è stata una certa disattenzione della critica nei confronti della produzione innovativa del Gruppo?

C'è stata a lungo molta diffidenza verso il nostro lavoro nell'ambito della critica, per via della trasversalità da cui è sempre stato caratterizzato. Fatto salvo per i pochissimi che ci hanno accompagnato fin dall'inizio.

Pure se la vostra operAzione resta autogenerativa, vi sentite storicizzati?

"Orchestra Celeste. 100/101. I primi cento anni dell'orchestra di Santa Cecilia", percorso espositivo, Auditorium Parco della Musica-Roma, 2008 (ph Studio Azzurro)





Copertina del libro di Andrea Balzola e Paolo Rosa, Feltrinelli 2011, riedizione del 2019 con nuova postfazione di Andrea Balzola

Dobbiamo constatarlo quando figli e studenti trovano qualche opera di Studio Azzurro sui libri di scuola!

Per attuare i progetti incontrate difficoltà?

Sicuramente la difficoltà maggiore è sempre rendere consapevoli i committenti di quanto le tecnologie pesino sul budget dei progetti... purtroppo per noi!

L'allestimento dei lavori è difficoltoso? Deve essere curato dallo Studio?

È molto importante che almeno un componente dello Studio segua gli allestimenti, non solo per la direzione artistica, ma anche, per esempio, per testare i software, per verificare la mappatura delle immagini, ecc. In genere siamo più persone a seguire un allestimento.

Pensate che le vostre 'azioni seminali' possano aver contribuito al cambiamento delle modalità produttive e percettive delle opere d'arte, nonché all'ammodernamento della cultura visiva in generale?

Non siamo noi a poterlo dire. È possibile che abbiamo ascoltato e percepito un "desiderio delle immagini" di diventare "a portata di mano" e che questo abbia accelerato un processo colto sul nascere. Più in generale, sicuramente possiamo osservare la diffusione della multimedialità in ambito museale: un fronte su cui ci siamo spinti molto presto, già alla fine degli anni Novanta. La linea che cerchiamo di perseguire coi percorsi museali di nostra progettazione è precisa e non si basa tanto sulla multimedialità, quanto piuttosto sulla intermedialità e sulla multimodalità (cfr. Pietro Montani, "L'immaginazione intermediale", Laterza 2010 e "Emozioni dell'intelligenza", Meltemi Editori 2020). È guidata dalle storie, dallo spirito della narrazione come necessità umana, come componente imprescindibile per la socializzazione. Per questo li chiamiamo "musei di narrazione".

In sintesi, attualmente come è orientata e come si manifesta l'indagine sulla realtà sociale?

Attualmente ci interessa capire cosa succederà nei comportamenti a partire dal tema del distanziamento fisico a cui ci ha obbligati la pandemia. E lavorare per mantenere la fruizione corale delle opere e degli ambienti, pensando a nuove forme.

Viene dato più risalto alle forme simboliche figurali?

Forse si può dire che il nostro lavoro con le immagini rimane fedele alla figurazione anche perché attinge a quelle forme archetipiche che possono avere il potere di ridurre le distanze storiche spaziali e temporali.

Il *work in progress* inventivo è incentivato dai dispositivi impiegati?

In genere si parte da un'idea condivisa la cui fattibilità tecnica viene verificata successivamente. E se qualcosa sembra non fattibile..., è il momento buono per darsi da fare e provare a oltrepassare qualche limite.

Cercate di alleggerire l'artificialità del mezzo per elevare la qualità poetica dell'oggetto estetico?

Fin dai primi lavori uno dei temi che si sono definiti è stato il desiderio di non mettere al centro la tecnologia, bensì di studiarla e utilizzarla per raccontare e, possibilmente, trovare il modo per superarne i limiti e sfruttarne le mancanze. La "poetica dell'oggetto estetico" a cui accenni, ha molto a che fare con la presunta (im)perfezione. Le macchine tendono a produrre elementi identici tra loro e a far considerare la perfezione una necessità, addirittura qualcosa di dovuto. L'essere umano invece trova soddisfazione estetica, formale, intellettuale nella sensibilità degli oggetti (e dei soggetti) percepiti e nella possibilità di "integrazione", ovvero nel margine che un oggetto estetico lascia perché il suo fruitore ne completi la forma, il movimento, il senso, la manifestazione, la presenza, la fattualità. Questa "sensibilità" spesso tradisce una forma di apparente imperfezione, che rende più immediata la messa in relazione tra soggetto e fruitore, poiché chiama a un "andare verso" l'altro.

Studio Azzurro approva la Crypto Art certificata attraverso gli NFT?

Non abbiamo ancora sperimentato questa tecnologia e siamo in attesa di vedere quali sviluppi reali potrà avere, al di là della bolla del momento. Osservando con uno sguardo un po' distaccato, è abbastanza divertente vedere riemergere proprio dal web e dal digitale l'urgenza del "pezzo unico" e dell'autorialità, dopo tanti anni di affermazioni più o meno retoriche sulla mente connettiva e l'autorialità collettiva.

Se non sbaglio, l'interazione, prima vista come un fenomeno tecnologico artificiale quasi accessorio, ora viene considerata essenziale per attivare il processo creativo e introspettivo.

In trent'anni sono cambiate molte cose, al punto che, per fare un esempio, il nostro *smartphone* non è più percepito come una protesi, bensì come un'estensione continua del nostro braccio, dei nostri occhi, della nostra memoria, del nostro

sistema nervoso. Così per altri strumenti sempre più miniaturizzati come auricolari e *smartwatch* che hanno potenzialità enormi nell'amplificazione come nella narcotizzazione dei nostri sensi. Sta a come li usiamo, di fatto hanno mutato qualcosa non solo nelle nostre abitudini, ma anche nel nostro cervello-corpo, come direbbe Vittorio Gallese. Nuovi percorsi si tracciano e si consolidano nei nostri sistemi neuronali. I nostri gesti sono cambiati o, meglio, alcuni nostri gesti hanno cambiato significato in conseguenza della diffusione degli *smartphone* e delle superfici *touch* in generale, e con questo occorre misurarsi tempestivamente perché nuove aspettative si associano ai nostri "vecchi" gesti e ai nostri movimenti.

In fondo, le opere dall'interazione tattile potrebbero configurarsi come performance immersive virtuali...

Ecco, proprio l'interazione tattile, in senso stretto, è il tema più critico rispetto alla domanda precedente. Il significato simbolico associato al tocco di un'immagine e di una superficie interattiva è mutato completamente rispetto alla nostra prima installazione interattiva ("Tavoli", 1995). Allora la sorpresa di un'immagine che si muoveva in conseguenza del tocco era spiazzante, emozionante e innescava quel processo virtuoso di "sospensione dell'incredulità" così importante per la poeticità di un lavoro. Ora, toccare equivale a schiacciare un pulsante che avvia una procedura o fa scorrere qualcosa... La portata simbolica si è ridotta drasticamente. D'altra parte, si sta diffondendo una maggiore consapevolezza che il tatto non è qualcosa che riguarda solo le dita delle mani, bensì tutto il nostro corpo e, in associazione agli altri sensi, tutte le direzioni della nostra attenzione. Il tatto è esteso a tutta la superficie della nostra pelle, ma anche un po' oltre, nello spazio di propriocezione. Questo è un orizzonte su cui lavoriamo da sempre e che ora incontra un maggior favore sia negli studi, sia nella coscienza del pubblico. In questo senso l'aspetto performativo della fruizione si può ampliare e può portare a forme di interazione spontanea anche tra fruitori, a forme di coralità emergenti che istituiscono brevi comunità temporanee intorno all'opera e all'azione che suscita. Questo è certamente un orizzonte che ci interessa molto continuare a esplorare. Del resto in questo periodo c'è anche un movimento opposto, radicale, che suggerisce un ritorno a un rapporto contemplativo con le opere artistiche. Un bisogno di quiete e di attitudine alla stasi in compensazione alla dispersione dei gesti cui siamo soggetti nella quotidianità. I due orientamenti, a nostro parere, non sono in contraddizione, possono anzi essere compresenti in un percorso, equilibrandosi a vicenda in un fecondo dialogo. Così come accade nella vita.

"Il colore dei gesti. Sinfonia Mediterraneo", spettacolo, foyer Teatro dell'Arte, La Triennale, Milano, 2013 (ph Studio Azzurro)





Copertina del catalogo della mostra retroprospettiva "Studio Azzurro. Immagini sensibili", Palazzo Reale, Milano, 2016

Dal punto di vista sociologico la produzione potrebbe avere anche un valore simbolico per promuovere relazioni umane...

Da molti anni sosteniamo che alcune potenzialità delle tecnologie possono suscitare una risensibilizzazione delle nostre percezioni, possono aiutarci a creare le condizioni per "disincagliare il sentire", come diceva Remo Bodei. [cfr. Paolo Rosa, in *Interattività socializzante*, Youtube]

L'elemento emozionale è esaltato per potenziare l'interazione con i fruitori?

Preferiamo dire che è l'elemento percettivo e propriocettivo a essere sollecitato per ritrovare consapevolezza delle potenzialità espressive e di sensibilità latenti, e spesso non coltivate, in ognuno di noi.

Per concludere, l'uso pervasivo delle tecnologie più progredite può ridefinire la relazione antropologica tra realtà naturale e artificiale?

Lo sta già facendo. Il dibattito "naturale e artificiale" è tornato in grande evidenza. Facciamo un esempio semplicissimo: quanti di noi lasciano a casa lo *smartphone* quando dicono di "immergersi nella natura" facendo una passeggiata? C'è un libro poetico e radicale, "Chthulucene. Sopravvivere su un pianeta infetto", di Donna J. Haraway, che riesce a immaginare scenari in cui tecnologie molto avanzate portano addirittura a innesti nell'uomo da altre specie per potenziare la nostra

sensibilità, al fine di trovare un modo per farci sopravvivere sul Pianeta Terra, escogitando anche le modalità per ridurre la nostra tendenza a consumarlo e distruggerne gli ecosistemi. È molto interessante anche perché il libro parte da una ricognizione su pratiche sociali e rituali che rischiano di disperdersi e le incrocia con competenze scientifiche molto aggiornate in una visione che mette al centro proprio la rifondazione della nostra sensibilità.
24 giugno 2021
[Risposte di Laura Marcolini (Studio Azzurro)]

Marco Ferreri, *architetto e designer*

Luciano Marucci: Iniziamo dal periodo della sua formazione. Il 'mestiere', l'interdisciplinarità e la socialità di Bruno Munari, con il quale aveva collaborato, sono state importanti per lo sviluppo della sua attività?
Marco Ferreri: Di Bruno, importantissimi gli insegnamenti di metodo, dove leggerezza e sintesi diventano strumenti per affrontare qualsiasi progetto.
L'essenzialità che vi accomuna deriva proprio dalla sintesi di contenuti complessi e non da espressioni elementari, come Bruno spesso puntualizzava.
Questa constatazione mi piace e mi gratifica, grazie Marucci!
Noto un'affinità con lui pure nel tono ironico, nella capacità comunicativa e nella prospettiva didattica.
L'ironia è la chiave per vedere e far vedere diverso, comunque Bruno è inarrivabile! Altrettanto importante l'autoironia...
Da Zanuso, di cui è stato allievo, cosa ha imparato in particolare?
La precisione, la puntualità, come organizzare la fantasia, avere strategie, gestire le complessità... Mentre scrivo questo, penso che potrei dire le stesse cose su Bruno... Forse la differenza tra Zanuso e Munari è nella dichiarata professionalità del primo, mentre Munari, semplificando, la dava per scontata. Zanuso era anche capace di fare fantastiche illuminanti risolutive fulminanti battute.
E da Mangiarotti...?
L'enorme sensibilità per la materia, anzi le materie; l'importanza del lavoro (tanto, sempre e molte cose da rifare...). Per lui era fondamentale lo schizzo come traduzione immediata del pensiero, guida di tutto il processo progettuale...; l'Arte, fonte di gioia, sempre affiorante...

Marco Ferreri a Fanareto





Vico Magistretti con Marco Ferreri (a dx) a una delle prime edizioni di "Festivaletteratura" di Mantova (1999)

Quindi, si può dire che abbia metabolizzato e attualizzato questi insegnamenti e gli altri derivati dalla storia per fondare la sua poetica fatta di saperi personali connessi al contemporaneo.
Ho avuto la fortuna di scegliere importanti maestri e di essere accettato... Ho frequentato maestri che non hanno mai saputo di esserlo solo attraverso le loro opere o i loro scritti... Maestri sono le persone incontrate che vivono il loro fare con passione sincera. Essere curiosi è bellissimo! Importante: tutti mi hanno insegnato a pescare, nessuno mi ha regalato il pesce. E poi, dei maestri che ho frequentato, nessuno mi ha mai chiesto di non essere Marco Ferreri.
Il presente, per procedere verso il futuro non può fare a meno di rivisitare il passato? Non ci può essere innovazione attendibile se si ignora la tradizione?
È importante conoscere il passato per non fare errori già fatti; sapere leggere il presente è fondamentale per disegnare il futuro. Le macchine faranno tutto, sapere i saperi del passato è fondamentale; metti che manchi la luce...
Crede che dopo questi passaggi qualificanti la sua identità professionale ormai sia ben definita?
Definita dal metodo...; i risultati arrivano guidati dalle variabili del progetto, sempre diverse e mai uguali, che, come un canovaccio, guidano le battute improvvisate non certo i risultati.
Praticamente attua un processo performativo coerente anche se flessibile e aperto.
Azzarderei quasi dire che non c'è progetto senza performance.
La consequenzialità tra i lavori è inevitabile...? Fa parte della sua cifra stilistica?

Quando si riesce, fa parte di un discorso iniziato sempre con mille variabili e, per fortuna, con molte conclusioni possibili.

I nuovi materiali, le nuove tecnologie e le mutazioni della realtà in continuo divenire stimolano nuove idee più o meno avanzate?

Sì, certo, resta fondamentale l'uomo.

Quanto ha influito l'"esperienza" nell'evoluzione del suo concept?

L'esperienza dà sicurezza. Si aggiorna ogni volta, aumenta con la pratica e aiuta a dare risposte nuove e diverse.

All'interno di un team la progressione è più rapida?

Sì. Non penso che un uomo solo, anche se molto intelligente e preparato, sarebbe riuscito a far arrivare l'uomo sulla luna.

Lei opera con un gruppo di professionisti?

A volte capita.

In questo momento in quale direzione va il suo lavoro?

In questo particolare momento storico penso che ci sia una sola direzione per il lavoro di tutti, quella di ripensare al nostro rapporto con l'ambiente. È evidente che così come è non funziona. Dobbiamo iniziare a rinunciare a certe cose e a dare un nuovo significato alla parola guadagno che non può più essere di pochi ma di tutti.

Il concetto di "abitare" va verso quello di "vivere" la quotidianità?

Spero che vada sempre più verso il concetto di vivere... La quotidianità sarà sempre più ricca di tempo libero, perché molto lavoro verrà svolto dalle macchine. Spero che questo fatto ci possa dare l'opportunità di sviluppare il nostro strumento più potente e poco conosciuto: la mente. Osservazione: nel tempo della pandemia abbiamo visto come il "non fare" ci abbia fatto recuperare in modo sorprendente il nostro rapporto con la natura.

C'è l'orientamento di progettare con maggiore responsabilità sociale?

La responsabilità sociale è cosa che dovrebbe guidare ogni nostra azione e fare parte di tutti i progetti, non solo di quelli di Architetti e Ingegneri, ma anche di quelli che nel lavoro usano la parola "Progetto".

Installazione di "Piccole Crisi" a Fanareto



Si dedica volentieri anche all'architettura per la costruzione di edifici pubblici?

Se capita... Ho appena progettato la caffetteria/bookshop per il Museo dell'ADI recentemente aperto a Milano e sto progettando un nuovo incredibile Museo su un fiume in Lombardia...

Si occupa anche di riqualificazione urbana?

Oggi più come cittadino. C'è molto da lavorare sulla educazione al bene "di tutti". Ho avuto la fortuna di lavorare al "Festivaletteratura" di Mantova nei primi anni, occupandomi dell'immagine del Festival "Una città fatta di stanze". Il Festival è diventato importantissimo per Mantova, ha raccontato cultura e territorio in modo straordinario. Penso, però, che la cosa più importante per la città sono i tanti ragazzi volontari coinvolti nei servizi della manifestazione. Questo ha contribuito a formare quelli che saranno i cittadini di domani, persone consapevoli e orgogliose di far parte di una comunità; che hanno chiaro che la città è loro e loro sono la città. Bellissimo!

Cosa pensa della Street Art? Le sembra che sia troppo invasiva, di scarsa qualità o perfino deturpante?

Esistono esempi di Street Art straordinari, spesso però sono gesti poco rispettosi di chi ha fatto e di chi mantiene edifici e monumenti. Credo che nella S. A. scegliere la collocazione dell'opera sia parte integrante dell'opera stessa.

Lei dà anche sfogo alla fantasia o alla razionalità indipendentemente dalla committenza?

Beh, sì, è la vita!

In generale, la progettazione è più legata al territorio in cui opera?

Se intende "territorio" come luogo, penso che il luogo dove si fanno le cose debba sempre essere la partenza di qualsiasi progetto. Poi l'oggetto, il manufatto che realizzi può dialogare e/o negare la relazione, però facendone sempre parte.

Non ha avuto l'ambizione di recarsi all'estero, per esempio a Berlino, in Cina o in Medio Oriente, per sviluppare progetti più liberi e remunerativi?

Sono stato a Berlino quando ero troppo giovane... In Cina le cose che raccontavo allora erano il contrario di quello che loro desideravano sentirsi raccontare... Se per Medio Oriente intende gli Sceicchi, mai avuto rapporti con loro, mentre con Israele ho lavorato molto bene con e per il Museo di Gerusalemme, Istituzione che ha sempre avuto interesse per il mio lavoro.

Di solito le sue realizzazioni sollecitano i fruitori a comprendere aspetti che sfuggono al grande pubblico?

Antico retaggio degli studi d'arte, vedere oltre o vedere prima sono da me considerati parti fondamentale del lavoro. Questo atteggiamento, aumentando i livelli di lettura, non semplifica la comunicazione del progetto che può risultare meno leggibile..., però il tempo aiuta; forse è importante godere della buona salute...

L'invenzione oggettuale è sempre in funzione della conoscenza dell'idea che la genera?

Credo di sì. Pure nei percorsi più tortuosi la partenza porta con sé il motivo per cui si comincia a correre, anche se nel processo che segue l'idea, il risultato può cambiare.

L'ironia che spesso caratterizza i suoi lavori ha anche lo scopo di demitizzare e di alleggerire la fruizione!?

Non ci avevo pensato... Forse più che l'oggetto, vuole demitizzare e alleggerire la professione!?

I lavori che sorgono da un gioco di parole o da un detto popolare sono volutamente provocatori?

"Provocatori" in quanto provocano ricordi, pezzi di mondo. Mi piacerebbe essere "provocante"...



"UnaCasaTuttaDunPezzo" a Fanareto, ideata da Marco Ferreri in 3D nel 2010

In "Pastorizia" ha dato forma fisica al titolo della realizzazione, in apparenza anticulturale, prima che essa nascesse?

"Marco Ferreri, Architettura e Design e Pastorizia..." è il titolo dell'articolo che aveva fatto Daniele Garofalo su "Art Wort", dove parlava del mio lavoro di designer e di allevatore, dando ampio spazio alla "Casa del Viandante" presentata nel 2016 alla XXI Triennale Internazionale di Milano sul tema "21st Century. Design After Design". Quelle "casette" propongono un modello di albergo diffuso, a basso impatto ambientale, che può aiutare a integrare il reddito delle aziende agricole delle zone appenniniche, contribuendo a invertire la tendenza allo spopolamento, favorire la permanenza delle persone e la conseguente gestione e manutenzione del territorio. Il modulo è realizzato, in gran parte, in legno e ha una superficie di circa 9 mq; al suo interno trovano posto due giacigli, un tavolo e due sedie pieghevoli, un piano di lavoro/lavello/lavandino, una doccia, un water e una presa elettrica dove il viandante può ricaricare lo smartphone. Ogni modulo è autonomo dal punto di vista energetico, grazie ai pannelli solari, micro eolico, e accumuli di acqua, energia termica ed elettrica.

Le ibridazioni di certi suoi artefatti fanno pensare alle opere degli artisti visivi trasgressivi...

Nel lavoro fatto insieme a Mimmo Rotella per "Zerodisegno" il mio compito era di disegnare degli oggetti (mobili!?), che dovevano essere "decorati" in serigrafia con opere dell'artista. Come materiale ho usato la lamiera zincata, il supporto delle affissioni stradali, dove le opere, invece di essere serigrafate, sono state applicate attraverso il processo di sublimazione del colore, ottenuto trasferendo il disegno dal supporto cartaceo alla lamiera con pressione e calore. Nel passare l'immagine dell'opera sulla carta l'immagine originale è stata tagliata e ricomposta. Ultradecollage! "Ibridazione e trasgressione".

Per rendere attrattiva la produzione introduce anche elementi linguistici propri dell'arte visiva?

Non mi pare di aver mai cercato di rendere attrattivo un prodotto, mi basta che coincida con i miei canoni tecnico estetici, però, se è vero che qualsiasi forma "artistica" ha come risultato un oggetto visibile, sì.

"Casetta Viandante", progettata da M. Ferreri nell'ottica di un rinnovato rapporto con la natura, esposta alla XXI Triennale di Milano nel 2016



Segue le esperienze artistiche di oggi più o meno propositive?
Sì, mi interessano e mi incuriosiscono, ma sono sopratutto le dinamiche economiche dell'arte, i repentini cambiamenti dei valori di opere e artisti che crescono in tempi brevissimi e in tempi altrettanto brevi si ridimensionano, ovviamente non tutti, normalmente rimangono stabili nel tempo solo i più bravi. Dio esiste...
...Le offrono nuovi spunti linguistici e immaginativi?
"Linguistici" proprio in senso letterario, le motivazioni/spiegazioni per capirci, sì; la parte "immaginativa" è un periodo in cui mi pare un poco stanca.
I suoi allestimenti riguardano l'architettura e il design?
Credo che gli allestimenti, gestire spazi e cose, siano piccole architetture. Il rapporto delle cose nello spazio e dello spazio con le cose è da sempre tema guida della Scuola Italiana del progetto (...dal cucchiaio alla città...) e forse è il tema che sta alla base delle fortune del design italiano.
Milano, grazie al Politecnico, alla Triennale e all'ADI, indubbiamente favorisce la ricerca in questi ambiti.
Sì, insieme al grande *happening* del Salone del Mobile e delle manifestazioni a esso collegate fanno di Milano la città dove si vive di più il Design dell'abitare. La ricerca, principalmente concentrata su tecnologia ed estetica della casa borghese, potrebbe approfondire l'analisi sui nuovi e diversi modi dell'abitare (condivisione, recupero, post pandemia, nuove coppie...) per trarne nuovi stimoli, così come è successo nel 1972 con la mostra "Italy: The New Domestic Landscape" di New York.
Una domanda irrinunciabile sulla recente design week di Milano. In poche righe, la sua visione d'insieme dei prodotti presentati al Supersalone e a Fuorisalone.
Sono stato alla presentazione ufficiale del Salone, al Museo ADI del Design e alla Triennale, poi avevo alcuni lavori da terminare e non ho potuto andare in Fiera e visitare le esposizioni in città. Gli organizzatori del Salone sono stati straordinari a crederci e a organizzarlo, riuscendo ad avere un importante successo di pubblico, ribadendo così la centralità di Milano nel sistema design. Bravissimi anche gli organizzatori delle manifestazioni Fuorisalone. Milano era piena di gente felice.
Negli ultimi tempi l'interazione tra fruizione estetica e funzionalità è divenuta più esplicita?
Apparentemente sì; è la risposta più giusta che hanno a disposizione le grandi aziende che si confrontano con il mercato globale, però mi chiedo sempre perché dal punto di vista funzionale sia quasi obbligatorio mettere una custodia protettiva di materiale plastico a uno smartphone...
...Il design, integrandosi maggiormente con l'architettura, ha perso un po' di autorevolezza?
No, come dicevo, sopratutto per noi italiani credo non ci sia differenza. Portare le misure di progetto dal centimetro al millimetro o addirittura al decimo ha sicuramente contribuito ancora di più ad avvicinare l'architettura al design.
L'ispirazione e la materializzazione dei giocosi riferimenti naturalistici, piuttosto arditi, possono contribuire ad ampliare/alterare il moderno concetto di design?
Se si riferisce a "Fottunello", Alessandro Guerriero mi aveva invitato a partecipare al progetto di un portafortuna, il "Fortunello". Un piccolo refuso, scaramantico, ed ecco "Fottunello" portafortuna in argento che rimane sempre in piedi. Senza parole.
Chi costruisce i suoi oggetti di design?
Le piccole e medie imprese, artigiani.
Sono in numero limitato?
Alcuni sì, per scelta, alcuni sì per scarso successo commerciale; altri no.
...Quelli che soddisfano solo i suoi bisogni più soggettivi chi li formalizza?
Piccole e medie imprese, artigiani o io stesso.
In genere, oggi nel design gli ultimi canoni della "classicità" sono stati sovvertiti dai format della "quotidianità"?
Diminuire il rischio e l'economia di mercato sono i motivi che spesso portano le aziende a proporre sicurezza e riconoscibilità (accontentandosi di uno standard commerciale) per non affrontare l'incertezza con l'eccelso.
Ricordo che, in una delle prime interviste rilasciatemi, Munari da artista non disdegnava il Dadaismo e neppure il Surrealismo, ma come designer era nettamente contrario all'arte applicata eccessivamente fantasiosa e ambigua, tutt'altro che razionale e funzionale.
Il mercato del lusso, oggi trainante, ha bisogno di straordinarietà, materie, lavorazioni, uomo; ha bisogno di arte applicata. Il design, nato negando le arti applicate, si proponeva di razionalizzare produzione e bisogni attraverso risposte funzionali. Tra i tanti design che esistono, riprendere le intenzioni delle origini può essere la chiave per dare le giuste risposte alle nuove condizioni del progetto.
Impiega la modellazione 3D?
"UnaCasaTuttaDiUnPezzo" è stata la prima casa al mondo a essere realizzata direttamente dal file 3D. L'ho progettata in occasione della personale che la Triennale mi ha dedicato nel 2010. È stata realizzata in stereolitografia usando materiale lapideo con una tecnologia messa a punto da Enrico Dini della "Dinitech". Dopo la mostra, nel trasportare la casa a Faraneto, si sono formate delle crepe, col tempo le infiltrazioni dell'acqua e il ghiaccio l'hanno fatta crollare: prima casa al mondo in 3D, primo rudere contemporaneo!
Cosa ha voluto (di)mostrare con la "CasaTuttaDiUnPezzo"?
Dimostrare, per primo, che si poteva fare..., poi la sorpresa bellissima del risultato non ancora perfetto, l'interno con la qualità di case antiche, forse di grotte..., la tecnica più evoluta e l'esito antico.
Quale significato dà alla dichiarazione "Progettare pensieri"?
All'alba, nel dormiveglia, mi appaiono nella mente, disegnate e perfette, soluzioni e strategie straordinarie e incredibili, poi, lavorando, succedono. Ed ecco "Progettare pensieri".

"Giacca zaino Tokyo" (zaino che diventa giacca in caso di pioggia improvvisa), progettata da Marco Ferreri Design e prodotta nel 2007 dall'azienda "Dainese" di Vicenza





Lampada "Eddy" disegnata da Marco Ferreri con Carlo Bellini nel 1984 per "Luxo"

I suoi progetti sottendono una intenzionalità propositiva e competitiva?
Forse sì..., in questo senso sono rimasto Dadaista... L'importanza della proposta ha più valore se viene fatta per primo. Nel primo catalogo che mi è stato fatto selezionavo alcuni miei progetti come "Progetto avanzato, progetto troppo avanti, comunque avanzato".
Applica il Dadaismo con spirito decostruzionista per andare controcorrente?
Forse qui è più titolato lei a rispondere... Il mio sentimento dadaista si riferisce alla condivisione di molti dei principi del movimento, affrontare diverse discipline, rifiutare gli standard, favorire la libertà creativa (forse fin qui potrei essere anche un poco futurista), ma soprattutto fare dell'umorismo uno strumento di lavoro.
I lavori derivano anche da un processo generativo naturale?
Derivano da come pensi di porti nei confronti della vita, dal modo che hai costruito nel tempo a quel punto naturalmente tuo.
Se non sbaglio, uno dei suoi obiettivi è di democratizzare la produzione non soltanto in senso interpretativo.
Da giovane, sbagliando, pensavo che, se l'auto più sicura è M, tutti devono avere M, se il cibo migliore è G, tutti devono poter mangiare G, ecc.: era una visione estrema e di difficile realizzazione, perché non ci sono abbastanza G e non a tutti piace G. Inoltre sarebbe stato sicuramente molto noioso. Oggi penso che la parola democrazia non significhi più solo potere del popolo, ma sempre di più farne parte.
L'architetto-designer è un interprete fedele della realtà legata ai bisogni essenziali della collettività?
Normalmente al designer viene richiesto di essere un interprete dei bisogni del mercato, ma se alla parola "bisogni" si aggiunge la parola "essenziali", a mio parere, allora tutto l'atteggiamento nei confronti del progetto cambia e la domanda si completa con "design contemporaneo", dove tutto va ripensato ed ESSENZIALE diventa parola chiave per rimettere a posto il nostro rapporto con il pianeta.
...Con le creazioni aiuta a percepire in tempo reale il mondo locale o globale?
Lasciamo la creazione a Dio... Direi "progettare in tempo reale in modo locale per il mondo globale".
Da dove nascono le sue ideazioni più significative?
Dall'osservare: me stesso e le altre persone, le nostre certezze, le nostre contraddizioni.
"Sostenibilità" è una motivazione inevitabile della sua attività polivalente?
È e sarà sempre più una motivazione inevitabile per tutti, da insegnare ai nostri figli, a casa, dalla scuola della infanzia in poi..., e provare a essere sostenibili noi per primi. Qualche anno fa ho acquistato una azienda agricola, Faraneto, che progetto, gestisco e dove lavoro. In questi anni gli interventi hanno riguardato il restauro e la valorizzazione degli edifici esistenti, solo con l'impiego di materiali biocompatibili, la produzione di energia impiegando fonti energetiche rinnovabili nella centrale termica a cippato per avere acqua calda e riscaldamento e l'impianto fotovoltaico da 19,8 Kw per disporre di energia elettrica. L'infrastruttura tecnica al servizio del borgo è completata dagli impianti di raccolta dell'acqua piovana (20.000 litri) e dalla vasca di fitodepurazione degli scarichi fognari. Ma così era solo una casa..., allora ho aperto un allevamento di mucche Highland certificato biologico, dove gli animali vivono allo stato brado tutto l'anno, alimentati esclusivamente con erba, fieno e acqua di sorgente. E il loro pascolo è essenziale per il mantenimento del territorio. Questa attività si completerà a breve con l'allevamento di api, altra fonte di importanti benefici per l'ecosistema. La difesa e la sicurezza del territorio della montagna passano prima di tutto dalla corretta gestione dei boschi, per questo ho affiancato all'allevamento una azienda forestale certificata PEFC. Le procedure di pianificazione, programmazione e controllo degli interventi valorizzano le risorse boschive e il loro ruolo di primo argine contro i pericoli degli incendi e del dissesto idrogeologico del territorio. Queste attività economiche seguono la semplice ma rigida logica della sostenibilità, della difesa e valorizzazione dell'ambiente.
Anch'io – come risulta dal mio sito web (sezione "Ecologia applicata") –, in qualità di responsabile dell'Ufficio Ecologia e Ambiente della Provincia, avevo lottato strenuamente per far rispettare la normativa contro l'inquinamento del suolo, dell'acqua e dell'aria, e attuato varie iniziative di sensibilizzazione... Ma, per non dilungarci su questo argomento, proseguiamo la conversazione sulla sua professione ufficiale.
La valenza didattica della sua produzione, oltre a democratizzare la percezione, contribuisce ad aggiornare esteticamente la gente comune?
Ne sarei felice, in realtà le cose che ho fatto, messe insieme, fanno parte del racconto del mio punto di vista che nel design si risolve quasi sempre con un gesto minimo di tecnica già nell'aver scelto la soluzione funzionale. Nell'arte, più che dare risposte, occorre fare domande. Penso sia il modo più



sopra: Decollage tridimensionale realizzato da Ferreri con l'artista Mimmo Rotella nel 2004

sotto: Decollage per "Zerodisegno" di Ferreri e Rotella



corretto per iniziare discorsi plurali.

La componente "educativa" non frena in qualche misura la sperimentazione?

Non credo.

L'essenzialità, la marcata funzionalità e la tendenza a relazionarsi alla realtà sociale di molti suoi lavori sono riscontrabili anche nei comportamenti quotidiani dell'autore?

Nel grande esperimento di Faraneto, di cui ho parlato, credo sia limpido individuare quello che mi chiede: "marcata funzionalità e relazione con la realtà sociale". Penso che questo derivi dal fatto che non progetto per il mercato ma per me...

La pandemia, che aggrava la crisi economica, in una certa misura detta le linee guida all'architettura?

Sicuramente, basti pensare allo sviluppo del "lavoro a casa", poi, con la messa in discussione dell'attuale sistema di sviluppo, certamente si apriranno nuovi e forse incredibili scenari.

...Potrà procurare nuove committenze?

Nuovi bisogni aprono nuovi scenari e possibili committenze, anche se in questo caso credo che la soluzione sia cercare in ognuno di noi il significato della parola futuro.

...Favorirà anche la difesa ecologica e ambientale?

L'Unione Europea, nel programma dei finanziamenti per la ripresa del post pandemia Next Generation EU esige che vengano destinati alla lotta ai cambiamenti climatici. Presumibilmente, all'ambiente sarà destinato il 30% dei fondi: la più alta percentuale di sempre per il bilancio UE. Gli stati membri, le regioni e i comuni che fanno parte dell'Unione indicano nei documenti di programma l'ecologia e l'ambiente come priorità. Quindi, almeno a livello di intenzioni, la strada segnata dalla politica è giusta; ora dobbiamo far seguire i fatti, sperando che "neanche un euro venga sprecato" (Draghi dixit), ma soprattutto che venga speso per ciò che realmente va fatto e non per invenzioni da incasso.

...Darà più potere all'etica?

Secondo Aristotele, Socrate e Platone..., studiati al liceo, le definizioni di "etica" sono diverse...; forse basterebbe l'interpretazione che dice *fine supremo della condotta umana è la felicità*, io aggiungerei *di tutti*.

Le tecnologie digitali, delle quali si fa già grande uso, sono destinate a espandersi ulteriormente?

Credo di sì, saranno sempre più facilmente fruibili e pregnanti; sta a noi saperle circoscrivere, dare loro il giusto spazio.

Nel suo laboratorio le utilizza?

L'indispensabile, anche perché non sono così bravo a usarle, però, non appena il progetto si sviluppa, è quasi inevitabile che anche il loro uso cresca, pure se non direttamente da parte mia.

Gli algoritmi offrono più possibilità di crescita?

Facilitano analisi e comprensioni, ma noi dobbiamo fare le giuste domande.

Per terminare, il Compasso d'Oro alla carriera, ricevuto nel 2020, la incoraggia a esternare le potenzialità creative con rinnovata determinazione?

Mi ha fatto piacere, perché ricevuto da una Associazione, l'ADI, a cui non sono iscritto, e da una Giuria di persone che stimo. Tra i motivi di gioia: non avere abbandonato quando tutto suggeriva di farlo e funzionava il contrario di quello che facevo. Aver tenuto duro anche con la sensazione di essere l'unico a crederci, per fortuna, mi ha dato ragione...

29 agosto-7 settembre 2021

9a puntata, continua

PRODUZIONE CREATIVA E IDENTITÀ

RIFLESSIONI SULLA GENESI E L'EVOLUZIONE (X)

a cura di Luciano Marucci

LE CONVERSAZIONI CON IL GALLERISTA MARIO MAZZOLI E L'ARTISTA DONATO PICCOLO SVELANO LE LORO STRAORDINARIE ATTIVITÀ PER LO SVILUPPO E LA DIFFUSIONE DI COMPLESSE OPERE INNOVATIVE

Fin dagli esordi, come curatore di eventi artistici dalla seconda metà degli anni Sessanta, avevo manifestato grande interesse per le contaminazioni linguistiche e l'interdisciplinarità delle differenti attività creative più evolute del contemporaneo.
Non a caso, in questa puntata vengono ospitati due personaggi che agiscono in tale direzione: Mario Mazzoli, direttore dell'omonima galleria di Berlino, e Donato Piccolo, artista attivo a Roma.
Il primo, fin dall'inizio, attua con passione e competenza progetti, per lo più pionieristici, nell'ambito della Sound Art, dando spazio e visibilità, in particolare, agli operatori dell'ultima generazione. Una tendenza originale, in espansione a livello internazionale, per certi aspetti vicina alle sperimentazioni dell'epoca Fluxus, che coniuga l'arte visiva con quella del suono, formando opere ibride multisensoriali più coinvolgenti.
Piccolo, che tra l'altro ha avuto rapporti di lavoro pure con Mazzoli, si dedica con impegno e continuità a una ricerca complessa, basata sulla sinergia arte-scienza e natura-artificio, supportata dal suo pensiero filosofico. Non si pone limiti linguistici e combina materiali eterogenei con tecnologie molto avanzate. Ha condiviso le esemplari pratiche artistiche del passato, vicine alla sua sensibilità e al suo concept: da Leonardo da Vinci a Duchamp, a Beuys... Così, sfruttando saperi teorici ed esperienziali, nasce la "sua" produzione marcatamente inventiva e diversificata, di forte impatto estetico, concettuale ed emozionale. Obiettivo sostanziale: esplorare verità più profonde di fenomeni straordinari, anche con l'intento di stimolare la percezione, tutt'altro che convenzionale, di visioni estreme. Dunque, siamo di fronte a due audaci e dinamici processi di transizione che preludono ulteriori sviluppi, non soltanto per soddisfare espressioni soggettive, senz'altro meritevoli di essere (ri)conosciuti.

Mario Mazzoli, *direttore dell'omonima galleria con sede a Berlino*

Luciano Marucci: Partiamo dai tuoi esordi. Quando ancora non era di moda... la Sound Art, cosa ti ha spinto a inaugurare uno spazio espositivo riservato prevalentemente all'arte visiva abbinata a quella del suono?
Mario Mazzoli: La cosa ha a che vedere con i miei studi. Io ho sempre studiato musica. Mi sono diplomato al conservatorio, poi sono andato negli Stati Uniti dove ho studiato composizione e musicologia, fino a ottenere un dottorato in quest'ultima. Negli anni di New York mi sono avvicinato alla musica sperimentale e alle installazioni sonore, e da lì ho maturato il desiderio di aprire una galleria che unisse il mio passato "familiare" a quello accademico. Ero inoltre animato, forse un po' ingenuamente, come si addice ai principianti pieni di entusiasmo, da una sorta di spirito rivoluzionario. Era mia ferma intenzione cambiare la percezione e la fruizione della sperimentazione sonora proponendola al grande pubblico in un contesto apparentemente avulso.



Mario Mazzoli accanto all'installazione site-specific di Céleste Boursier-Mougenot alla Galerie Mazzoli di Berlino, 2013, legno Mdf, fodera in pvc, acqua, ciotole di porcellana, 3 m Ø (courtesy l'Artista e Galerie Mazzoli, Berlino; ph Elena Giampaoli)

Sul fatto che sia diventato di moda occuparsi di Sound Art se ne potrebbe discutere. È diventato di moda presentare progetti rivolti alla multimedialità e alla tecnologia, e cercare di infilare nelle mostre media alternativi a quelli convenzionali, questo sì. Ma il mercato è un'altra cosa.
Scegliesti Berlino perché era una metropoli culturalmente più aperta?
Per certi versi sì, anche se il motivo reale è più prosaico, relativo cioè ai costi limitati della città e alla presenza sul posto di molti degli artisti a cui ero interessato.
In verità anche Berlino è un azzardo perché molte gallerie sostenevano e sostengono un'arte piuttosto convenzionale, contrastando le ricerche più avanzate...
Questo è vero in parte. Berlino brulicava di impeti avanguardistici, e tanti erano i luoghi, soprattutto no-profit, che proponevano e propongono sperimentazione in un modo o in un altro. Certo, farlo in una galleria d'arte era comunque una cosa inconsueta. Il fatto di non essere tedesco e parlare male la lingua non aiutava.
Hai dovuto faticare a lungo per far maturare una diversa sensibilità e per invogliare i collezionisti ad apprezzare questa produzione?
Ho dovuto faticare e ancora fatico. Ma, per certi aspetti, ho fallito nell'attuare la mia visione utopica. I progetti più radicali, a volte geniali, a mio avviso, rimangono molto difficili da trasmettere. Ho avuto meno difficoltà sui lavori interdisciplinari, di forte impatto visivo oltre che sonoro.
Oggi la situazione è cambiata in senso positivo?
Sta peggiorando sempre più. Tralasciando commenti sugli

andamenti del livello culturale medio, e non volendo cadere nello stereotipo di "un tempo le cose erano diverse e si stava meglio", è fuori di dubbio che la musica sperimentale e la sperimentazione sonora in generale attraggano sempre meno consensi. Guardate dov'è finita la critica musicale..., praticamente non esiste più.

Può confortarti l'aver dato un impulso evolutivo a questo ambito...

Non credo di provare conforto. Più che altro parliamo di orgoglio. Al netto dei risultati, sono fiero di quello che ho fatto e delle persone con cui ho collaborato e collaboro.

Sembra che l'originalità di certi artefatti sia stata legittimata dalle acquisizioni delle istituzioni museali aggiornate.

Anche questa affermazione non è del tutto vera. C'è stata qualche acquisizione museale e qualche grande istituzione si è accorta del fatto che la Sound Art era un buco da riempire nella loro collezione, ma fino a un certo punto. Avete mai visto un'opera di Sound Art andare non dico venduta, ma anche solo presentata a un'asta? Le istituzioni purtroppo non hanno la forza né l'interesse a sostenere un intero genere artistico per il gusto di farlo o per intima ispirazione, tutt'al più sostengono alcuni artisti specifici che si occupano anche di un certo tipo di arte, ma questo non serve molto alla "causa".

Il collezionismo privato è più interessato?

Come dicevo, a parte casi particolari, la risposta è no, almeno dal punto di vista di un interesse concreto. In molti casi è più, se vogliamo, una curiosità.

Negli ultimi tempi nelle grandi fiere dell'arte compaiono alcuni di questi lavori.

Sì, ma molto molto raramente. E si potrebbe dire che sono sempre apparsi, di quando in quando. Certo, in generale possiamo dire che, grazie all'incredibile diffusione della tecnologia negli ultimi anni e al conseguente abbassamento dei costi associato all'aumento delle capacità di calcolo, è diventato così semplice poter realizzare prodotti multimediali che naturalmente molti artisti, soprattutto giovani, si sono avvicinati ai mezzi tecnologici nella loro produzione artistica. Quindi si può sicuramente affermare che negli ultimi tempi compaiono anche nelle grandi fiere opere multimediali. Ma opere di Sound Art ne rappresentano comunque una minima parte.



Michele Spanghero "Almost Solo" 2009, contrabbasso, altoparlanti, cinture di nylon, piedistallo, sistema audio, 30' 33" loop (collezione privata, courtesy l'Artista e Galerie Mazzoli, Berlino; ph Michele Spanghero)



Roberto Pugliese "Emergenze acustiche" 2013, installazione elettroacustica presso la Tenuta Dello Scompiglio di Vorno (Lucca) realizzata con 80 tubi in plexiglas, altoparlanti, cavo audio, cavo metallico, computer, software, composizione audio (courtesy Tenuta Dello Scompiglio; Galerie Mazzoli, Berlino; ph Donatella Lombardo)
Il progetto nasce dalla volontà di analizzare la Tenuta Dello Scompiglio come un processo sistemico in cui interazione, composizione e carattere interdisciplinare evidenziano il ruolo teoricamente centrale del pubblico attraverso lo studio delle relazioni tra spazio, suono e individuo. [...] (Angel Moya Garcia)

A distanza, mi sembrava che la Sound Art fosse in espansione, forse perché io vedo sempre favorevolmente la sinergia fra le diverse attività creative. Se per vari motivi le prospettive non dovessero migliorare, intendi continuare nella direzione intrapresa?

Dunque, non si può esattamente dire che la tendenza non abbia buone prospettive: le mie valutazioni erano più di tipo economico, ma è sempre possibile trovare delle soluzioni che possano funzionare e che, magari in futuro, potrà esistere un solidissimo mercato per la Sound Art. Al di là delle questioni di mercato, è



Shingo Inao in performance. Foto scattata a Toruń (Polonia) nel 2018, durante il tour da sehno (Masaya Hijikata + Shingo Inao)

naturale che intendo continuare in questa direzione: lo spirito di fare questo mestiere, innanzitutto per motivazioni culturali e personali prima che economiche, rimane inalterato.

Fra le righe di certe risposte mi pare di leggere che per andare avanti tu sia orientato a privilegiare le opere che hanno maggiore rilevanza visiva. È così?

In un certo senso sì, perché altrimenti avrei dovuto cambiare mercato ed entrare nella discografia o, comunque, in un ambito diverso da quello dell'arte che è, forse in modo indissolubile, legato al vedere.

Quale insegnamento artistico avevi derivato da tuo padre Emilio, alquanto attento all'arte rassicurante?

Anche questo non è del tutto vero. Mio padre ha fatto mostre con artisti di tutti i generi, dai più concettuali ai più figurativi, anche se il suo nome è inevitabilmente legato a certe correnti come la Transavanguardia. Detto questo, gli insegnamenti sono tanti, ma il principale è quello di cercare di concentrarsi sulla qualità dell'opera, anche all'interno della produzione di uno stesso artista.

Inizialmente aveva disapprovato la tua scelta trasgressiva commercialmente rischiosa?

In generale, mio padre ha sempre sostenuto le mie scelte. Certo, come tutti i genitori, chi più chi meno, incluso il mio, a volte è stato apprensivo. Ma il suo scetticismo è sempre stato più rivolto alla scelta della Germania come sede di galleria, piuttosto che alla tipologia di arte.

Torniamo al presente. Giacché da anni operi in tale area, se sei d'accordo, potremmo evidenziare alcuni aspetti tipici della 'tendenza'.

Non è una domanda facile. Si potrebbe dire che la larga diffusione dei mezzi, come dicevamo, ha aumentato la quantità di produzione, ma sembra averne diminuito la qualità, in favore del facile e subito. Parlando di tendenza, si evidenzia un avvicinamento alle discipline scientifiche, oltre che a questioni vicine a dibattiti odierni relativi al cambiamento climatico, alla sperequazione economica, al cosiddetto "antropocene", alla pandemia, ai conflitti bellici in corso e via dicendo.

Ma possiamo dire che in questo campo la ricerca e la sperimentazione sono in espansione?

Questo è vero per le arti multimediali in genere. Non così tanto per la Sound Art nuda e cruda. Questo perché i più abili sound artisti, per ovvie ragioni, generalmente non hanno una formazione artistica, ma musicale, e non sono molti i compositori che cercano di diventare artisti. D'altro canto, gli artisti, formatisi per esempio in accademia, raramente si trovano ad approfondire temi legati alla sperimentazione sonora nel loro corso di studi.

Quindi, gli attuali sound artisti hanno una formazione specifica.

Vedi sopra. In genere direi di sì. Anche se non tutti. E quando non è così, le orecchie esperte lo sentono subito.

Le loro opere, prima sottovalutate, ora sono sufficientemente condivise?

Solo in qualche raro caso e quasi sempre hanno anche una forte connotazione visiva.

Gli autori che sono riusciti a far valere la loro identità anche attraverso le installazioni site-specific e la performance, desiderano pure uscire dalle mura della galleria per esibirsi nella scena reale?

Beh, questo è ovvio. Se rimanessero confinati dentro le mura di una galleria berlinese come potrebbero aspirare a una grande diffusione del loro lavoro?

Douglas Henderson "Shimmer" 2020, seta, legno, ottone, fibra di carbonio, altoparlanti, audio a 9 canali, 15 min loop, 202 x 190 x 25 cm (collezione privata, courtesy l'Artista e Galerie Mazzoli, Berlino; ph Douglas Henderson)





Christina Kubisch "Weaving II" 2021, antico telaio, cavi, amplificatori, cuffie a induzione elettromagnetica, audio a 8 canali, 190 x 250 x 150 cm ca. (courtesy l'Artista e Galerie Mazzoli, Berlino; ph Andreas Baudisch)

Guardano con particolare interesse alla performance spettacolare anche per avere più visibilità?
Questo è certo, anche se naturalmente non tutti.
Gli artisti che praticano questo ibridismo linguistico sono cresciuti... anche numericamente?
Questo ha a che fare con la facilità di ottenimento dei mezzi di produzione. Uno ora fa un film intero in alta definizione con un telefonino. Si ricorda quanto costava girare su pellicola, fosse anche solo a 8 o 16mm?
L'oggetto sonoro è supportato ancora da quello visivo o ha raggiunto pari dignità?
Da solo l'oggetto sonoro, inteso alla Pierre Schaeffer, raramente fa gola al collezionista. Non lo capisce e non gli interessa, perché è appassionato di arte visiva, non di musica. Parlando naturalmente in generale, eccezioni escluse.
I musicisti professionisti possono essere attratti da questa esperienza perché permette di vedere e ascoltare simultaneamente sfruttando la valenza comunicativa dei due linguaggi connessi.
Sì, e da un punto di vista meramente sonoro, generalmente sono i più bravi. Spesso, però, tendono a essere carenti dal punto di vista visivo, ecco allora che nascono le opere in duo, i collettivi, etc...
Vengono anche incluse altre contaminazioni che possono aumentare l'espressività dell'opera?
Questo certamente può capitare, dipende dalla ricerca dell'artista, ma non è un trend, va guardato caso per caso. C'é chi strizza l'occhio alla scienza, alla medicina, alla psicologia, all'ecologia, alle neuroscienze, alla sessualità, al tatto, all'olfatto, e chi più ne ha più ne metta...
In fondo, con il multilinguismo si rigenera la creatività e si va incontro alla plurisensorialità dell'opera.
Certo, ma non so quanto si possa individuare una causa nel multilinguismo in quanto tale. Io penso sia più in funzione del progresso tecnologico e della globalizzazione, che al limite è un soprainsieme del multilinguismo.
Alle performance intervengono personalmente anche gli autori?
Direi che questo accade più o meno nella metà dei casi. Forse più sì che no, ma non c'è un trend specifico.
L'opera composita, oltre a esibire le sue peculiarità, tende a interagire con la realtà sociale indicando principi etici sostenibili?
Non farei necessariamente questa connessione, se non parlando in termini molto generici. L'opera d'arte cerca sempre, spesso senza successo, di interagire o quantomeno di interpretare la realtà sociale intorno a sé. Detto questo, non mi pare che il gesto "interdisciplinare" di fatto richiami principi etici più validi del gesto "monodisciplinare". Certo, potremmo dire che l'apertura a campi più estesi implica sempre un messaggio positivo più del chiudersi a riccio su una singola tecnica, ma potremmo anche notare che molte opere multimediali sono meno eco-sostenibili di quelle non multimediali. Insomma, non penso che l'opera sia di per sé dotata di un'etica superiore, dipende dall'opera, ammesso che si possa parlare di etica relativamente a un'opera d'arte. Se per etica vogliamo dire che la Sound Art è meno collegata a una logica di mercato, perché nel momento in cui l'artista la intraprende già sa che avrà difficoltà a venderla, soprattutto per cifre molto elevate, questo sì. Ma attenzione, non è mai una scelta idealista dell'artista, è una sfortunata conseguenza della sua passione.
Questo orientamento si manifesta anche nella videoarte, nelle realizzazioni immersive e interattive?
Sì, certo, in generale sì, anche se non è sempre vero, in particolare nella videoarte.
Le restrizioni imposte dalla pandemia hanno rallentato la formazione dell'opera fisica e incrementato la fruizione online?
Direi di sì, vedi la questione NFT. Se per paradosso ci trovassimo in un contesto dove è possibile solo la comunicazione virtuale e il contatto personale venisse abolito, è molto probabile che la produzione dell'artista, così come quella del designer o di qualsiasi altro creativo, si adatterebbe al nuovo contesto eliminando la produzione fisica, che sarebbe irrilevante non potendo essere condivisa.
Recentemente con alcuni eventi espositivi di rilievo sei tornato nel luogo delle tue origini dove agisce tuo padre. L'intuitivo e pragmatico Emilio non ha riserve sugli attuali progetti artistici del figlio Mario?
Assolutamente no, anche perché siamo sempre in stretta comunicazione e discutiamo apertamente dei progetti e dei loro possibili sviluppi. Certo non sempre siamo d'accordo, ma è, per così dire, una funzione biunivoca, non un monito monodirezionale da padre a figlio, anche perché sarebbe ridicolo alla mia età.
Chi sono gli artisti che rappresenti e gli altri promettenti del panorama italiano?
Se parliamo di artisti che usano principalmente il suono: Alessandro Sciaraffa, Roberto Pugliese, Michele Spanghero, Agostino Di Scipio. Inoltre, trovo promettente il lavoro di Marzio Zorio e di Pier Alfeo.
Stai già ideando i prossimi eventi? In caso positivo, con quali presupposti?
Se per prossimi eventi intendi le prossime mostre in galleria, a breve faremo una personale di Roberto Pugliese. Nessun presupposto particolare, totale libertà creativa, anche se è importante valutare con attenzione la tenuta "tecnica" dei pezzi e la loro trasportabilità.
18-26 novembre 2021

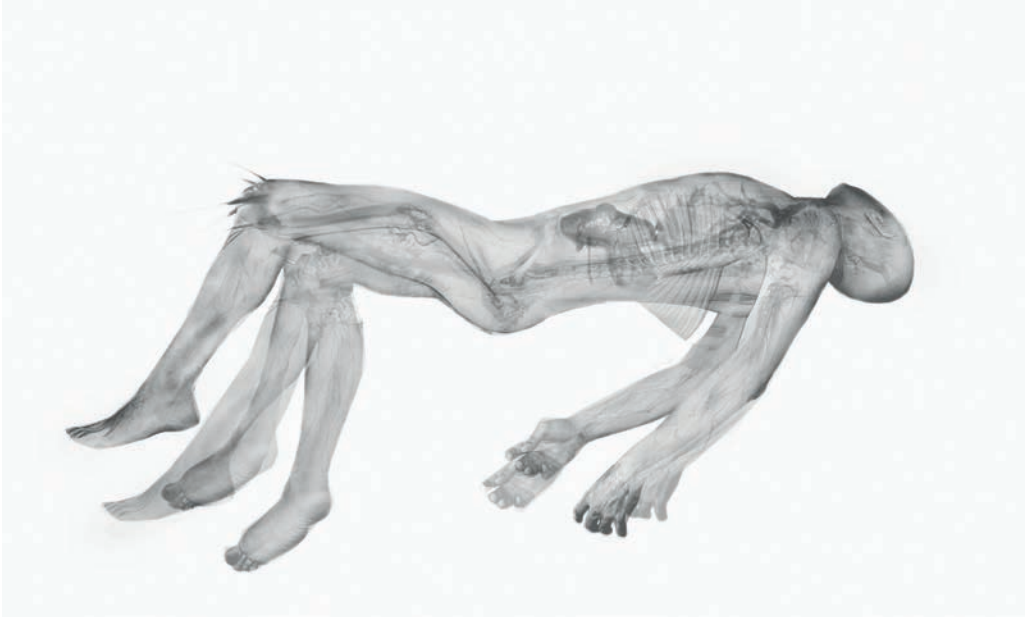
Donato Piccolo, *artista*

Luciano Marucci: Uno dei caratteri distintivi della tua pratica artistica è individuabile nella realizzazione di opere linguisticamente eterogenee e ibride. Qual è la principale componente che evidenzia la consequenzialità di questa ricerca dinamica senza tregua?
Donato Piccolo: La definizione "ricerca dinamica senza tregua" è interessante. Mi rispecchio molto nell'ossessiva prassi della ricerca di linguaggi nuovi che, considerato il periodo in cui viviamo, non possono che essere eterogenei e ibridi, essendo essi stessi contaminati da diverse forme e formule di stesure mentali disparate. Dobbiamo constatare che la pratica solitaria dell'artista è diventata un agglomerato di rapporti umanistici interattivi che cercano di dare forma a un modello "visivo instabile", poiché è in continuo mutamento.



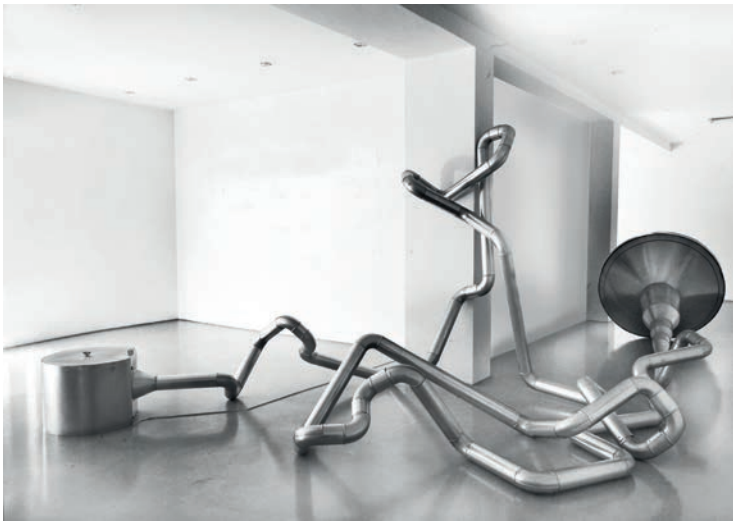
Ritratto di Donato Piccolo di Futurelab99 (2021), foto digitale SS (courtesy l'Artista)

Le connessioni Arte-Scienza e Uomo-Natura – spesso ottenute impiegando materiali d'uso diversificati – sono sempre presenti?
Certo, lo sono e lo saranno fino a quando la società ne produrrà di nuovi. Mi spiego: la scienza produce codici di connessioni tra il mondo e l'uomo, tra la natura e la sua evoluzione costante; quello che una volta chiamavamo natura adesso viene interpretato in altro modo e assume sviluppi differenti ogni qual volta l'essere umano ne cambia il contesto. Secondo me, in questo caso, l'arte ha l'arduo compito di legare i parametri concettuali sociali con quelli mentali dell'individuo attraverso l'estetica (formula di esplicazione diretta di questa somma di contenuti).
Il lavoro è sostanziato ed esplicitato da un personale pensiero filosofico?
Il pensiero filosofico insito nei miei lavori fa parte dell'estetica della produzione, poiché, a mio avviso, l'arte si esprime attraverso l'estetica e all'interno di essa si può trovare il pensiero che delinea l'opera. L'opera ha un suo divenire come l'individuo, dunque, è in continua evoluzione.
Il soggetto dell'opera disvela contenuti intenzionali?
Io dico sempre che l'opera non ha solo un suo status, ma anche una sua intenzionalità indipendente da chi la fa, strettamente legata a chi la fruisce. Questo forse deriva dalla sua variazione linguistica. L'opera, per qualche arcana teoria quantistica percettiva, direziona l'autore verso la realizzazione. Dopo diventa quasi autonoma, assume una propria vita, un proprio carattere che, in fondo, è il linguaggio utilizzato dall'artista.
...Riserva un certo spazio anche all'aspetto poetico?
Io nasco dai poeti Ezra Poud, Guido Ceronetti, Sandro Penna, Giuseppe Ungaretti, etc..., perché sono i poeti che mi hanno indicato le diverse traiettorie da seguire, le vie che, a prima vista, erano completamente inutili, ma in realtà stimolavano il mio pensiero senza smarrirmi. Mi spiego: se ti mettono in un posto o percorri un luogo che non ha senso, devi essere tu stesso a dare un senso a quel luogo anche se non lo ha... La poesia è il legame fondamentale tra il pensiero e l'emozione. Oggi vediamo la poesia come una fase di trasmutazione in altre forme dialettiche interessanti come la musica rap, l'applicazione *FreeStyle*, etc... La poesia adesso ha cominciato a "urlare" per farsi sentire, a differenza del passato in cui veniva sussurrata all'orecchio come un *HaiKu* in primavera.



"Forme dell'immateriale" 2007, disegno digitale e matita su carta, 250 x 120 cm. Opera esposta allo Studio Stefania Miscetti Roma (courtesy l'artista e Studio Stefania Miscetti; ph Angelo Sabatiello)

Come si manifesta il legame tra la tua produzione e la musica?
La musica è il sottofondo della mia produzione artistica. Quando lavoro, soprattutto manualmente, il mio corpo prende forza e anima dalle parole e dal ritmo che sento. È anche il sottofondo della mia vita, come il silenzio è il sottofondo del mio pensiero. Credo che nei secoli sia stato sempre incrementato questo rapporto. Leonardo da Vinci per dipingere la famosa "Gioconda", riempì l'atelier di musicisti allo scopo di ottenere il senso di "pluralità" dell'immagine, scardinando non solo l'ideale paesaggio come "attraversamento atmosferico delle parti" e interrogandosi sul concetto di soggetto/oggetto assoluto. Io utilizzo la musica nei momenti operativi, ma la vivo intensamente frequentando anche musicisti e cantanti capaci di darmi idee e ispirazioni. Per esempio, mi è capitato di collaborare con Alexandroman (Alessandro Mancini) per il video di Fasma per Sanremo ("Parlami") o per il video del musicista Ketama ("Aquile"), musicista che stimo molto, tanto da cominciare una vera collaborazione grafica per il suo prossimo CD, che presto uscirà negli store di tutta Italia. Tutto questo grazie a Miguel Navarro Parres (OG sergente), amico di mille avventure... Il segreto per fare della buona arte, a mio avviso, è non annoiarsi mai di quella che si fa e spingersi sempre su fronti ancora non delineati. Adoro l'imprevedibilità delle operazioni che possono risultare quasi impossibili.
L'uso delle diverse tecniche visive comporta la perfetta conoscenza delle loro specificità?
Forse avviene il contrario: quando sei troppo cosciente della tecnica e della sua specificità ti blocca e ti immobilizza in un pensiero vecchio, incasellato e catalogato nella sua specificità. La libertà è nel conoscere la tecnica, ma poi occorre negarla, distruggerla, trasformarla in altro, che arrechi anche fastidio, se necessario.
...È funzionale all'ampliamento dell'indagine e all'espressione di bisogni individuali e relazionali?
Sì, se l'indagine ha connessioni relazionali, ma io credo che per capirne il concetto bisogna sempre dubitare di ciò che si sta vedendo...
Il linguaggio del corpo, senza filtri, della performance è sperimentale e inclusivo?
Tutto è incluso, niente inclusivo. "Inclusivo" sembra un atto forzato per rendere funzionale qualcosa. Io credo che il linguaggio del corpo, di per sé, sia già un atto completo.
Al disegno che ruolo assegni?
Il disegno per me è l'inizio, l'apertura all'idea e allo sviluppo della sua manifestazione. Leonardo da Vinci (pensando al disegno) considerava la matita come il prolungamento del proprio corpo; io aggiungo che il corpo stesso è una grande matita da temperare giornalmente per scartare il superfluo e disegnare "dal vero", ossia quello che più si avvicina a una verità non universale ma umana, ciò che si vede realmente, come diceva Gino De Dominicis...
L'opera nasce da un progetto?
Solo se non ci sono grandi idee e ci sono soldi di mezzo, altrimenti nasce da qualcosa di migliore a cui ancora non ho pensato di attribuire un nome, né so dire da quale esigenza o vocazione nasca.
Quali sono le fonti di ispirazione più necessarie e urgenti?
La fisica, la poesia e il pensiero che cambia in relazione a esse.
Trai spunti anche dalla storia dell'arte e dalle esperienze di creativi del contemporaneo?
Appena ho la possibilità, copio le tracce di alcuni miei colleghi cercando di continuare o migliorarne l'estetica da loro praticata, non assorbendo il furto come atto in sé conclusivo, ma come stimolo di ricerca e di sviluppo di qualcos'altro... Ricordo, ad esempio, che il designer Philippe Starck, in una conferenza in cui analizzava il concetto di sedia, invitava a non fare più sedie perché al mondo ce n'erano fin troppe e non serviva rifarle simili. Un'affermazione che mi fece riflettere molto soprattutto sull'impegno di un artista o di un individuo qualsiasi a non mettere al mondo cose inutili che inquinerebbero l'estetica del nostro pianeta.



"Butterfly Effect" 2012-2016, ali di farfalla tassidermizzate comandate da impulsi elettronici, ferro galvanizzato, acciaio, motore elettrico, amplificatore, altoparlante, trasformatore e sistema elettronico, dimensioni ambiente da 6 a 18 metri lineari, altezza da 3 a 6 metri, larghezza da 4 a 6 metri. Opera esposta alla Galerie Mazzoli di Berlino (courtesy l'Artista e Galerie Mazzoli; ph Simon D'Exsèa Trombadori)

Il tuo linguaggio plurimo deriva dalla sintesi di osservazioni oggettive e da visioni soggettive?
Esatto, è come essere sé stessi mentre fai la spesa al supermercato e poi altrettanto sé stessi quando cucini la roba che hai acquistato lì. Tutto avrà un gusto nuovo e in quel caso avrai applicato il concetto di "particolare" all'"universale".
L'identità che si riflette nell'opera è già ben definita o varia in base alla trasformazione del mondo in cui viviamo?
"Varia in relazione alla trasformazione del mondo", ma quando ciò accade l'opera rimarrà testimonianza effettiva di un periodo storico non facilmente identificabile a primo acchito.
L'intelligenza artificiale e le nuove tecnologie possono stimolare altre invenzioni della mente umana?
Assolutamente sì. Ne stimolano le presenze e ne contagiano gli sviluppi. Anche se nascono dall'uomo e non hanno principi di imprevedibilità, non è detto che in futuro possa esserci uno sviluppo autonomo, come il ramo che, piantato in un altro terreno, cresce con una propria natura.
Sembra che tu veda con fiducia l'evoluzione antropologica provocata dai mezzi artificiali...
Beh, da ragazzo prendevo in considerazione le tre leggi della robotica di Asimov e sono sempre molto legato alla imprevedibilità che emerge dai racconti di Philip K. Dick, in cui la "macchina" comincia ad avere un suo pensiero, addirittura subalterno a quello umano. Noi abbiamo costruito i mezzi artificiali a nostra immagine e somiglianza ponendoci come piccoli "creatori" di mondi sognati, dove desideravamo vivere. Adesso che io e la società siamo cresciuti e mutati, abbiamo approfondito di più questo legame cercando di implementare tutti i giorni le varianti delle nuove intelligenze artificiali che oramai fanno parte della nostra quotidianità, inserite in tutte le applicazioni che giornalmente non solo ci consigliano ma ci indirizzano a fare cose anche "non umane", orientandoci verso un pensiero collettivo dominante ma non per questo libero. Ecco, forse siamo arrivati a un momento storico in cui la nostra "socializzazione", la nostra "comunità digitale" deve essere messa in discussione in relazione alla nostra libertà individuale di pensiero.



"Sebastiano (Il Nottambulo)" 2014, scultura cinetica, ritratto ipotetico di Leonardo da Vinci da giovane, gomma siliconica al platino, motori elettrici, scheda spider, tessuto, ferro, sistema elettronico, pennarelli e camice da dottore, 160 x 90 x 60 cm. Opera esposta al Palazzo delle Esposizioni di Roma (courtesy l'Artista e Palazzo Esposizioni; ph Marco Illuminati)

La produzione creativa è sempre condizionata dall'esterno? Non può essere totalmente indipendente?
Beh, tutto è collegato. Come poter dipingere il vento se non lo si è mai sentito sugli occhi, come parlare del dolore se non l'hai mai provato o come scolpire una mela se non l'hai mai offerta a qualcuno!?
Negli artisti di talento, l'immaginario, la sperimentazione di mezzi e modalità operative, i limiti sono soltanto quelli dettati dalla loro poetica...
Direi che l'artista non ha limiti; se dovesse averli, ha perso con sé stesso e diventa, per così dire, un semplice mortale.
Nei lavori più complessi ti avvali della collaborazione di specialisti?
Gli specialisti possono collaborare nella creazione dell'opera: mi sono molto d'aiuto, stimolano visioni e mi insegnano come fare un'opera..., ma più lo specialista crede di sapere tutto sulla sua materia, più io lo spingo a non capire perché si senta specialista. Allora capita che proprio lui tenda a vedere il suo lavoro come un "non finito" e a donare qualcosa per dare un senso a quello che per anni ha creduto che lo avesse.
In genere, tendi a coniugare l'artificialità del manufatto artistico alla realtà quotidiana o ai fenomeni naturali di forte impatto formale, emozionale e concettuale?
Sì, mi piace l'idea che dietro un semplice oggetto di vita quotidiana ci possa essere altro, per esempio, che in un semplice bicchiere di acqua si possa nascondere al suo interno un "tornado", cosa che ho realizzato in alcune mie opere. Oppure come un oggetto di uso comune come una scatola di cartone possa animarsi e camminare per la stanza, quasi avesse una propria esistenza. Una volta ho realizzato una pianta che si muoveva con zampe robotiche e che, essendo dotata di intelligenza artificiale, cercava costantemente luoghi assolati per alimentarsi, sia con la batteria sia attraverso la fotosintesi clorofilliana. Mi sembrava un'opera che potesse unire molti mondi e incentivava riflessioni interessanti.
I contrasti fra gli elementi in gioco si possono avere sia attraverso i contenuti sia dando particolare rilievo alla percezione.
Esattamente. Il gioco è importante perché favorisce la percezione. Se si fa ad alti livelli può diventare opera, in quanto stimola sinapsi cerebrali e attiva le parti riflessive della nostra coscienza. È quello che un tempo faceva un po' la magia...
Ovviamente, la magia del mistero che emerge è un valore...
L'artista in fondo è colui che da piccolo era indeciso se fare l'astronauta o il mago. Poi, la scoperta della dinamica scientifica fisica del cielo, il sogno e la poesia, lo hanno portato a preferire di fare il mago..., cioè quello che non farà mai capire i suoi trucchi, a differenza del prestidigitatore, e forse neanche i suoi sono trucchi.
L'ironia si sviluppa spontaneamente? Alleggerisce e armonizza le parti stridenti della composizione?
Una canzone dei Garage Gang (gruppo musicale composto da Federico Kodacci ed Edoardo Martinucci, sostenuti da Miguel

"Tesla Natural Mind" 2015, disegno, spray, matita acquerellabile, pennarello, matita, grafite, neon su cartoncino 200 gr, 150 x 110 cm. Opera esposta alla Galerie Mazzoli di Berlino (courtesy l'Artista e Galerie Mazzoli; ph Angelo Sabatiello)





"Object with AI" 2018, visione dell'istallazione alla Galerie Italienne di Parigi nell'ambito della mostra "La Gioconda che Cammina" a cura di David Rosenberg, dimensione ambiente (courtesy l'Artista e Galerie Italienne; ph Marco Illuminati)

Navarro Parres) spiega bene questo passaggio dicendo: "L'ironia fa più danni dell'eroina, e io non ci capisco più un cazzo, se mi lasci mi butto dal terrazzo, giuro lo faccio". Intendendo l'ironia come inspiegabile gioia che sembra alleggerire il mondo ma che in realtà è l'arma più violenta per distruggerlo. Tutto questo armonizza le parti e crea una "Estetica pura", naturale e vera. Nell'ironia troviamo soluzioni patafisiche a domande reali.

I paradossi nascono dal desiderio di esplorare e rappresentare la propria interiorità legata ai processi generativi?

"Se non ci fosse la morte, l'arrosto si mangerebbe vivo", lo scrivo spesso nelle mie opere. Sì, è un paradosso, quel paradosso che ci pone davanti al nostro non poter far nulla di fronte alla vita. Il paradosso ci fa comprendere cose senza spiegarle, perché spesso è proprio nella spiegazione che si perde il vero significato delle cose...

Nessuna nostalgia per la natura incontaminata divenuta anacronistica...?

Un artista, il conte Alighieri Boetti, diceva sempre: "La Natura è una faccenda Ottusa". Oggi le sue parole sono state dimenticate e pensiamo solo a come salvaguardare il pianeta dal riscaldamento globale, senza conoscere esattamente la natura che stiamo difendendo...

È necessario prima conoscere per intervenire razionalmente, ma è sufficiente avere coscienza degli effetti negativi per iniziare a porre rimedi. Non ti pare?

Il pianeta ha un suo sviluppo spesso ostacolato dall'uomo che lo ha letteralmente "conquistato" e in alcuni casi danneggiato. Non sono un artista sociale o ecologico e non vedo neanche in questa distruzione un fallimento dell'uomo ma una normale prassi di evoluzione umana. Porre rimedio al sistema ambiente cercando di tornare indietro nel nostro percorso non è dignitoso nei confronti dell'uomo. Quando verrà il momento X di distruzione del pianeta dovremo prendere in considerazione altri pianeti da abitare, invece di speculare su formule di finta manutenzione della nostra Terra, che poi si risolverà in una speculazione delle società aziendali.

Avverti il rapido cambiamento dell'ecosistema, grazie... soprattutto ai nostri comportamenti irresponsabili?

Non credo che i nostri comportamenti siano irresponsabili, credo che siano solamente umani. Se il nostro ecosistema sta cambiando, accade perché da anni, forse inconsciamente, lo volevamo. Ricordo che nell'uomo c'è sempre un istinto di autodistruzione che la nostra razionalità invita ad arrestare.

Io che ho privilegiato l'ecologia applicata e l'educazione ambientale per conto di un ente locale – perfino trascurando per vari anni la critica d'arte e la curatela delle mostre – su questo dissento, perché l'essere umano commette errori e abusi nei confronti della Natura, per superficialità ed egoismo affaristico. Secondo me, "l'istinto di autodistruzione" si manifesta quando l'ecosistema non è più in grado di metabolizzare le nostre smisurate azioni predatorie...

La Natura è pensante e ha una sua reazione a qualunque azione umana. Un esempio incalzante potrebbe essere l'opera "Butterfly effect" da me realizzata per applicare visivamente la stessa teoria da cui prende il nome l'opera. Essa è formata da un cilindro

di circa 50 cm di diametro dove sopra si muove una farfalla tassidermizzata, ma che si muove a impulsi elettronici simulando il battito delle ali di una farfalla viva che, sbattendo sopra questo cilindro, provoca un rumore all'udito quasi non percepibile. Al cilindro è attaccato un tubo che si sviluppa per tutta la planimetria volumetrica dello spazio fino ad arrivare alla sua estremità ed è capace di amplificare il segnale della farfalla di 100.000 volte creando una sorta di tempesta di ali..., come viene rivelato nella teoria di E. Lorenz del 1962. Quindi un battito di ali di una farfalla in Venezuela può creare un uragano dall'altra parte del mondo, magari in Argentina, sottolineando che siamo in un sistema chiuso (il mondo) dove tutto è in collegamento e in simbiosi, anche quando lo consideriamo aperto alle differenti mutazioni.

Nella situazione attuale è ipotizzabile un futuro sostenibile in senso fisico, psicologico o virtuale?

L'uomo è l'essere più tenace dell'universo e non si fermerà di fronte a nulla fino a quando non avrà una via di fuga che gli permetterà di auto-crearsi.

Quale potrebbe essere la "via di fuga" salvifica?

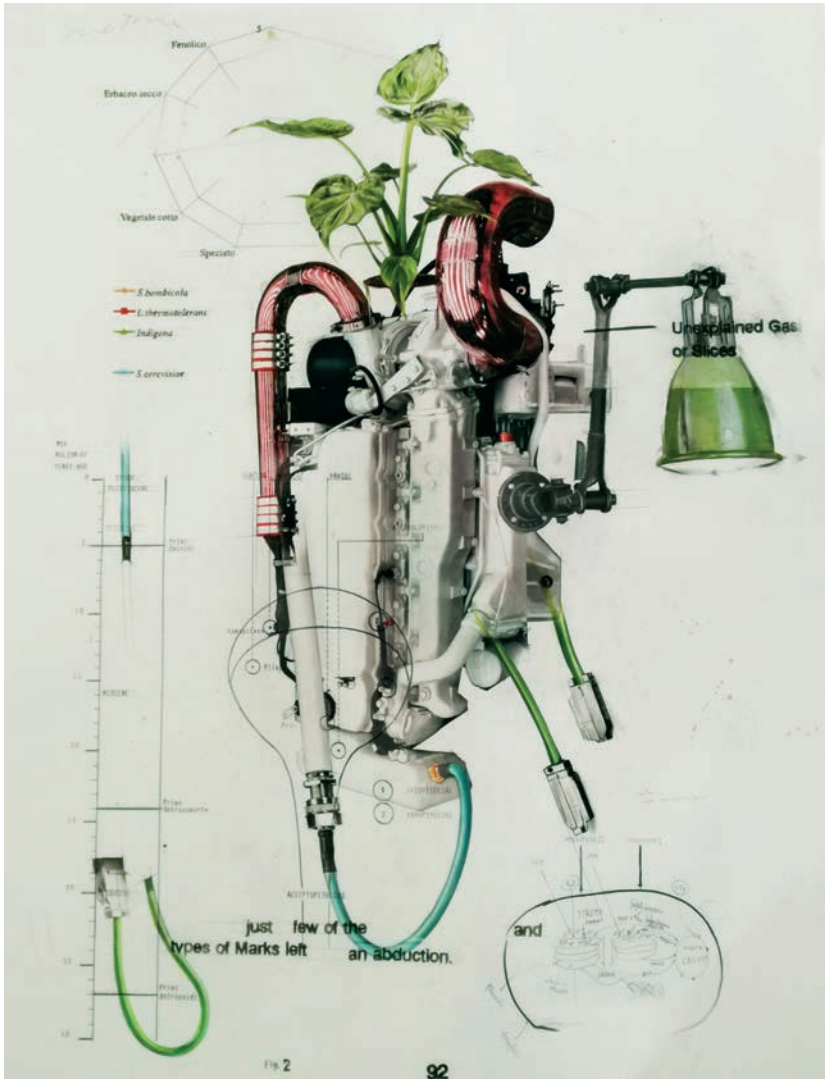
Sarà una scelta dettata dal momento. Come in un gioco a scacchi si può prevedere l'apertura e la dinamica del gioco, fino a un certo punto, così alla fine saranno le stesse dinamiche di pensiero a dare soluzioni e vie di fuga...

L'artista civilmente impegnato, con l'oggetto artistico e le dichiarazioni orali o scritte, può influire, in qualche modo, sulle mutazioni antropologiche in atto?

Certo. Mi viene in mente il grande Joseph Beuys che non solo ha modificato l'assetto didattico e mentale di un Paese, la Germania, ma ha mosso le menti di un'intera generazione che ha trovato humus per essere migliori e lottare per i propri diritti.

Lo sciamano Beuys, che avevo seguito con grande interesse, attraverso le sue operAzioni propositive, altamente simboliche e coinvolgenti, oltre all'autodeterminazione dell'uomo, invocava la difesa della Natura, non la sua distruzione...

In fondo la difesa della Natura, come diceva lui, implica un sacrificio della natura stessa. Qualunque azione umana rivolta alla natura, purtroppo, ha un tempo determinato. Siamo soggetti al tempo che decide il nostro destino e la distruzione che poi sono la stessa cosa. Basti pensare a un fiore: si vuol salvaguardare, far germogliare, far crescere, ma non si potrà mai impedirne la caduta. Ezra Pound nei "Canti pisani", in un verso, di cui non ricordo il punto esatto, parlava di "Kung" (Confucio) che per tutta la vita cercò di impedire la caduta dei fiori di pesco, ma alla fine quel che rimaneva di essi era solo il profumo. Allora mi chiedo: potrebbe essere questo profumo la formula dell'immortalità di un fiore?



"Unnatural drawing" 2018, disegno, spray, matita acquerellabile, pennarello, matita, grafite su cartoncino 200 gr, 159 x 107 cm. Opera esposta alla Fondazione Pomodoro Milano (courtesy l'Artista e Fondazione Pomodoro; ph Marco Illuminati)



"Thinking the Unthinkable" 2018, installazione media art, Museo dell'Hermitage San Pietroburgo, personale curata da Isabella Indolfi e dal Gruppo Cyland Lab (Anna Frantz ed Elena Gubanova), dimensioni ambientali (courtesy l'Artista e Museo dell'Hermitage; ph Cyland Антон Хлабов)
"L'opera è formata da una grande e complessa installazione in movimento che gioca con i principi fisici, elettronici, dinamici ed elettromagnetici applicati a un sistema di pensiero dove la macchina ha senso solo come pura astrazione dello spirito umano. Un insieme di sculture cinetiche fatte di protesi, oggetti e meccanismi celibi che fanno parte di un corpus dinamico, smembrato e vagante tra i confini di arte e scienza".

I fenomeni estremi di certe tue opere hanno anche lo scopo di provocare riflessioni nei fruitori?

Sempre.

...Con atteggiamento conservativo o progressista?

Sicuramente progressista, se per "progressista" intendiamo una ricerca costante della verità non assoluta.

Il Covid-19 e le sue varianti cosa ci stanno insegnando?

Durante il primo lockdown ho scritto un libro in collaborazione con una pornostar di "Pornhub". È una pubblicazione, curata da Valentino Catricalá, composta da disegni e testi di Luca Beatrice e di Marco Cattaneo, direttore di "National Geographic". Da qui puoi

trarre la conclusione che c'è sempre una via di fuga per un artista.

Hai trattato anche il tema bruciante dell'attuale pandemia?

Sì, nel mio libro, intitolato "Bangovid19", il termine Bangovid era inventato, riuniva, in un unico significato, due etimologie differenti, due parole chiave: Covid e Gangbang... Nella pubblicazione c'è tutto ciò che ho pensato e penso di quel periodo e di quanto stiamo ancora vivendo.

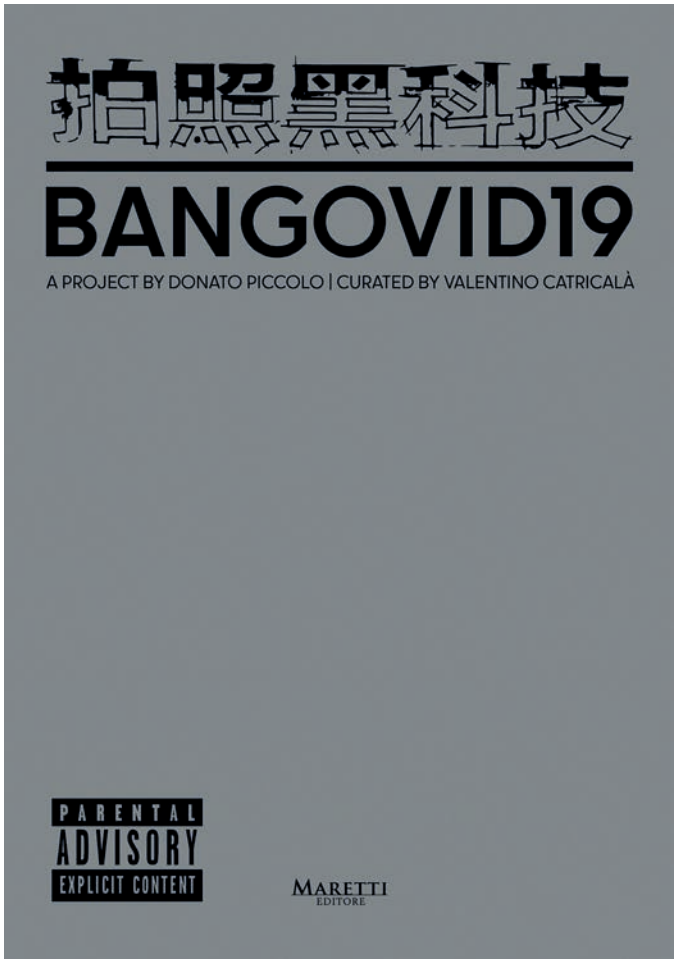
In breve, puoi svelare il tuo pensiero al riguardo?

Come potrei esprimere un pensiero su informazioni variabili e non dettagliate trasmesse da fonti diversificate!? Come dare soluzioni reali su quesiti instabili!? Dico solo che stiamo vivendo un periodo di pandemia in cui si sono introdotti eccessivi temi intorno a quello principale che è il virus. Ci sono fin troppi opinionisti in TV e troppi luminari messi in disparte. E, come Piet Mondrian, durante la guerra mondiale pensava a nuovi lavori con gli specchi, io ho pensato di disegnare una Pornostar... Oggi di opinioni penso ce ne siano troppe.

Attualmente a quale lavoro ti stai dedicando?

In questo periodo sto lavorando su lanci spaziali direzionati verso la scoperta di visioni alternative al contemporaneo e verso la ricerca di connessioni mediatiche, ma reali, tra la Terra e lo spazio. Con un gruppo di ricercatori, guidati da Amedeo Lepore, stiamo inviando con il permesso dell'ENAC (Ente Nazionale Aviazione Civile) sonde dotate di 6 monitor e 27 sensori con all'interno un software, creato da Antonello Drinkwater, capace di captare tutti i movimenti nello spazio, onde gravitazionali, raggi muonici, etc... che, accostati successivamente a strumenti musicali, creano vere e proprie sinfonie auto-generate da un'intelligenza artificiale. Diciamo che

Copertina del libro di Donato Piccolo, Maretti Editore, 2020





"La Dama con l'Arduino" 2020, riproduzione olio su tela della "Dama con l'ermellino" di Leonardo da Vinci in scala reale, scheda artigianale dedicata (N. Sallali enegeneering), servomotori, ferro, sensori a raggi infrarossi, sistema elettronico dotato di AI, Arduino, batteria Lipo 2S, 55 x 65 x 25 cm. Opera esposta presso la Galerie Italienne Parigi (courtesy l'Artista e Galerie Italienne; ph Marco Illuminati)

sono sinfonie galattiche universali algoritmate esterne all'uomo; che questa sonda permette di creare tra la Terra e lo spazio un filo di connessione da sfruttare, in futuro, per far muovere sculture e ottenere un "effetto farfalla", dando vita a nuovi linguaggi visivi e ad altro. Tutti i lanci e le altre operazioni vengono documentate su una piattaforma ideata da me e realizzata da un gruppo curatoriale *super hype* in questo momento: Visioni Parallele. Il sito è aperto al pubblico con il link www.strathosphereffect.com dove all'interno si troveranno, non solo i video dei lanci spaziali, ma anche le sinfonie create dall'universo. La studentessa Altea Nemolato, che ha fatto parte del team realizzatore del progetto, proprio grazie a tale progetto, ha vinto l'"ESA Price". Ma la nostra sfida continua perché la finalità del progetto, anche se può essere considerato di carattere scientifico, ha soprattutto fini estetico-visivi, dove il mezzo tecnologico rimane un mero strumento di comunicazione adatto alle nostre esigenze.

Nel tuo caso, le mostre sono anche occasioni per incentivare la creatività?

Più che incentivare la creatività, sono un mezzo di divulgazione dell'operato artistico. Se fossi un performer, le mostre potrebbero essere luoghi di sperimentazione, ma per me, in fondo, rimangono semplici apparati di visione di un pensiero visivamente strutturato.

In genere, relazioni le opere ai luoghi espositivi?

Solo se l'opera nasce con lo stesso progetto. Mi spiego: se un curatore mi propone una mostra e sceglie le opere che magari faranno parte di un *group show* o altro, l'idea è soprattutto del curatore che la sviluppa attraverso le opere degli artisti; quando invece un artista realizza una personale, é in quel momento che egli si confronta con il pubblico e con sé stesso, per cui il luogo espositivo assume un ruolo importante nell'idea della mostra pre-pianificata nella sua mente. Allora la mostra diventa un'occasione per far entrare il fruitore nel mondo dell'artista per conoscere non solo le opere, ma la personalità, il pensiero e, soprattutto, le debolezze dell'autore.

23-27 novembre 2021

10a puntata, continua

PRODUZIONE CREATIVA E IDENTITÀ

RIFLESSIONI SULLA GENESI E L'EVOLUZIONE (XI)

a cura di Luciano Marucci

LA CONVERSAZIONE CON BRUNO DI MARINO FA IL PUNTO SULL'ESTETICA IMMERSIVA, DALLE ORIGINI AL PRESENTE IN DIVENIRE, ATTRAVERSO OGGETTIVE ANALISI COMPARATIVE, PERSONALI VALUTAZIONI CRITICHE E INTENTI DIVULGATIVI; QUELLA CON ANDREA LISSONI METTE IN LUCE LE SUE ORIGINALI VISIONI INDIPENDENTI, DERIVANTI DA APPASSIONATE INDAGINI RELAZIONALI NELL'AMBITO DELLE ESPERIENZE PLURILINGUISTICHE E SPERIMENTALI

Bruno Di Marino, *storico dell'immagine in movimento, curatore, docente, scrittore*

Luciano Marucci: Il libro, dal titolo "Nel centro del quadro" certamente appropriato per introdurre l'approfondito ed esteso studio teorico-filosofico sull'arte immersiva, mi offre spunti per chiarire alcuni aspetti ancora ambigui.
Bruno Di Marino: Intanto il titolo, assolutamente profetico, è desunto, come sai, dal "Manifesto tecnico della pittura futurista", e mi è subito sembrato adatto a una ricognizione di questo tipo, perché alla fine ciò cui l'arte tende in modo sistematico da almeno due secoli è il sempre maggiore coinvolgimento fisico-emozionale dello spettatore nell'opera.
Forse per essere più convincente, hai tracciato una linea di sviluppo partendo dagli affreschi del Paleolitico per giungere all'estetica immersiva del nostro tempo, anche se le esperienze maggiormente innovative dell'arte visuale, dove spesso vengono impiegati i new media, le installazioni multimediali e la realtà virtuale forniscono già informazioni per definire il concept di questa tendenza.

Bruno Di Marino



Sì, ma a me premeva di inquadrare il tema in una prospettiva più ampia, poiché credo sia questo il compito, trasversale e sincronico, che si pongono i *visual studies*, territorio in cui mi trovo più a mio agio pur non aderendo in modo sistematico ad alcun movimento teorico e pur non sposando alcuna metodologia in particolare. Mi ritengo infatti uno studioso libero e, dunque, se vuoi anarchico, profano, liminare e, di conseguenza, ignorante rispetto a tanti altri preparatissimi colleghi che magari sono più specializzati in una disciplina. Diciamo che sono un curioso, uno che preferisce prendere spunti teorici un po' ovunque. Inoltre, la necessità di partire da lontano nasce dalla constatazione che – come ci ha insegnato l'archeologia dei media – l'attuale rivoluzione mediale non è altro che un perfezionamento, a livello tecnologico, di ricerche, teorie e pratiche che si sono sviluppate soprattutto nel XIX secolo. Mi sembrava dunque impossibile non guardare indietro, arrivando anche al barocco e alla prospettiva rinascimentale. Ciò detto, il percorso che ho fatto è stato seguito prima di me da altri, penso a Oliver Grau e al suo "From Illusion to Immersion", pubblicato oltre una quindicina di anni fa e mai tradotto in Italia. Ma penso anche a un libro, uscito subito dopo il mio, come "Alla soglia dell'immagine" di Andrea Pinotti, studioso di cui ho grande stima, che si occupa di immersività da molto più tempo di me.
Poiché i suoi dispositivi di rappresentazione non sono facilmente applicabili e i format espositivi non sono di semplice attuazione e fruizione, credi che queste pratiche artistiche ancora sperimentali siano in espansione?
Le tecnologie hanno reso sempre più accessibili e fruibili le installazioni immersive, questo è fuor di dubbio. Che poi i visori della VR siano ancora troppo invasivi e "macchinosi" anche questo è vero, ma credo che in futuro si andrà sempre di più verso quella che Bolter e Grusin chiamano "immediatezza trasparente", nel senso che assisteremo a un superamento del dispositivo stesso: a quel punto sarà davvero difficile distinguere tra reale e virtuale.
Anche se il coinvolgimento totale dello spettatore è attraente, sembra che la tipologia di opere sia più riservata agli esperti...
Non lo credo affatto, anzi questo tipo di installazioni attira una platea sempre più ampia di spettatori, soprattutto i giovani e i giovanissimi. Questo vuol dire che la tecnologia può far avvicinare al mondo dell'arte anche chi non è interessato o chi ritiene che l'arte sia qualcosa di cerebrale e di noioso. Naturalmente esiste il rischio che la tecnologia diventi fine a sé stessa in molte sue pratiche, insomma che diventi troppo "facile" con il pericolo di abbassare il gusto generale. Ma la sfida credo sia proprio quella di coinvolgere sempre più persone emozionandole, ma pure portandole a pensare e quindi, attraverso la Media Art, anche a comprendere meglio l'arte *tout court*, anche quella non-tecnologica in senso stretto. Io rifuggo da quei critici che si rivolgono con una certa diffidenza all'arte basata sul godimento, all'arte spettacolare, all'arte ludica.

Ho sentito in passato perfino dire che l'arte è per pochi, che pochi possono capirla, ed è tanto meglio così. Mi sembra un atteggiamento classista. L'arte deve poter essere fruita dai bambini ai novantenni, naturalmente con livelli di comprensione diversi. Ma un artista ha il compito di parlare a tutti. Le nuove tecnologie, non solo quelle immersive, facilitano questo ruolo comunicazionale, l'importante – ripeto – è che il dispositivo sia il mezzo e non il fine. Inoltre, l'artista deve usare con consapevolezza la tecnologia cercando di coglierne le sue specificità. Se invece deve continuare a fare arte in modo vecchio dandogli una spruzzata di modernità mediante la tecnologia, allora è preferibile (e anche più coerente) che continui a usare gli strumenti tradizionali.



Copertina del libro di Bruno Di Marino, Aesthetica Edizioni, 2021

Probabilmente i visitatori occasionali vedono nelle VR un'accelerazione innaturale dell'evoluzione antropologica, pure se le restrizioni imposte dalla pandemia hanno contribuito a intensificare l'impiego delle tecnologie mediatiche...
L'accelerazione, secondo me, non è così innaturale, ma è piuttosto il punto di arrivo di qualcosa verso cui – come ho detto – sia gli scienziati sia gli artisti tendono da molto tempo. Poi bisogna vedere se sarà duratura o meno, ma penso francamente di sì, altrimenti una figura così potente come Zuckerberg non avrebbe investito tempo e risorse su questo tipo di tecnologia. Se però la condizione di immersività cui puntano i social, sia essa attraverso i visori della VR o gli *holo-lens* della Realtà Aumentata, potrebbe stufare prima o poi gli utenti e spingerli a ritornare nuovamente a interagire con gli altri dal vivo, credo che nella sfera artistica questo sviluppo sarà invece inarrestabile e gravido di conseguenze. Pensiamo anche alla possibilità di visitare mostre in VR che si trovano a diecimila km di distanza. Certo, si tratta pur sempre di un surrogato (o di un simulacro) se confrontato con un'esposizione dal vero, ma pensiamo ai costi economici e ambientali che vengono abbattuti. Inoltre, per un critico e un recensore si tratta di una grande comodità. La pandemia non ha fatto che accelerare, ma secondo me, di poco, qualcosa che era nei fatti, qualcosa di inarrestabile, e che – da una prospettiva un po' provinciale come quella nostrana – poteva sembrare futuristica.
Ho sempre sostenuto che per comprendere l'arte in divenire occorre vivere il presente in tempo reale ed essere aperti alle novità, ma in questo caso, c'è stato un salto in avanti di difficile interpretazione...
Intendiamoci, ci saranno sempre artisti che continueranno a fare opere pittoriche, scultoree e comunque a usare tecniche tradizionali, eppure mi sembra inevitabile oggi, non solo per sopravvivere al presente ma per comprenderlo a pieno, conoscere ed esplorare le nuove tecnologie. Non è solo una questione di mercato, non ci sono solo motivazioni commerciali; usare i new media non è una moda, ma un'opzione obbligata. La comparsa del videotape alla fine degli anni '60 ha rappresentato un passaggio importante nel campo dell'arte, ma ci sono stati tantissimi altri artisti che non l'hanno mai adoperato e non per questo la loro ricerca è invecchiata. Beh, credo che oggi l'arte, in un modo o nell'altro, debba fare i conti con le tecnologie avanzate. Pensiamo anche alla questione dei NFT e della Crypto Art, che – nel bene e nel male – sta sconvolgendo il sistema, dal punto di vista economico, estetico, procedurale.
Gli operatori che utilizzano queste tecnologie avanzate sono sempre intenzionati a sfruttarne le potenzialità per proporre lavori di forte impatto virtuale o una "realtà ibrida"?
Mi sembra entrambe le cose. La realtà ibrida o mista, secondo me, ha il vantaggio di essere fruibile da più persone contemporaneamente. Penso a lavori di *videomapping*, dunque in realtà aumentata, che ti consentono di astrarti dal mondo fisico pur rimanendo con "i piedi per terra", ma è un'esperienza collettiva e non solipsistica. In fondo si tratta di un'implementazione tecnologica di giochi ottici che esistevano anche in passato e che hanno sempre fatto leva sulla psicologia della percezione, ma che oggi con i new media assumono forme sempre nuove. Questo tipo di realtà ibrida nel mondo dell'arte mi sembra piuttosto sviluppata: ma attenzione, in parecchi casi queste sperimentazioni scadono in fenomeni da Luna Park, spettacoli standardizzati creati con i soliti effetti speciali codificati dai software. L'aspetto fantasmagorico deve essere supportato da un significato, altrimenti non ha alcun senso.
Certe realizzazioni possono svelare anche visioni inattese o che sfuggono alla percezione della realtà fisica?
Certamente. La cosa per me più interessante è che, soprattutto la VR, può farci esplorare universi totalmente irreali e farci esperire cose che non esistono nella nostra realtà oppure, viceversa, cogliere aspetti del mondo reale che non siamo in grado di vedere perché distratti o troppo distanti: penso a lavori come "Clouds over Sidra" di Chris Milk che trasporta lo spettatore in un campo profughi siriano consentendoci di metterci nei panni di una bambina che vive in quella situazione drammatica. In fondo ritorniamo sempre alle origini del cinematografo, all'opzione tra Lumière (cinema del reale) e Méliès (cinema fantastico).
Lo spazio virtuale generativo, dinamico e metamorfico, che provoca straniamento dal mondo reale, scardina la tradizionale lettura dell'opera!?
Assolutamente sì. Lo spettatore deve essere educato a un nuovo tipo di visione, a cominciare dal fatto che la "lettura" dell'opera è scandita da regole temporali differenti. Credo che l'aspetto della non-linearità sia estremamente importante in questo tipo di esperienze audiovisive. E la cosa positiva è che lo straniamento non genera solo disorientamento ma ci porta a cogliere aspetti inusuali, stimola nuove interpretazioni perché ci impone di guardare l'opera



Ragazza con visore della VR

da nuove angolazioni.

L'apologia del virtuale può indurre alla riappropriazione dell'Io e della realtà fisica, pure se non viene disconosciuto il fascino che può emergere dal visore VR?

È esattamente quello che osservo in uno dei quattordici punti finali del libro dove sintetizzo le caratteristiche che deve possedere un'opera per potersi dire immersiva. Il virtuale, come afferma uno dei suoi pionieri, Jaron Lanier, in fondo ha la funzione di farci conoscere meglio la "realtà reale" (questa definizione non è un paradosso ma è stata coniata per classificare il nostro mondo fisico accanto alla realtà virtuale, aumentata, mista, ecc.). Inoltre, ogni esperienza estetica influisce sulla scoperta del nostro Io, tocca corde che riguardano la nostra identità. Come dice Gene Youngblood, nel suo fondamentale "Expanded cinema", se l'arte (il cinema in particolare) non serve ad espandere la coscienza non serve a nulla.

Comunque, lo sconfinamento dal quadro, lo sfondamento del diaframma dello schermo e l'interattività virtuale dell'opera possono aumentare la soggettività della persona che la abita e l'immaginazione dell'autore?

La questione della soggettività e quella dell'identificazione è uno dei punti teorici su cui bisogna più riflettere. Se al cinema, per quanto ci identifichiamo nel personaggio del film, continuiamo ad avere una visione distaccata, poiché siamo davanti a uno schermo dimensionale pur nell'oscurità di una sala (ma oggi la fruizione a casa o sui dispositivi palmari ha notevolmente cambiato la nostra percezione del film), nel caso della VR entriamo dentro lo schermo, ci immergiamo all'interno del "quadro". Il rapporto che abbiamo con l'opera a livello propriocettivo è dunque cambiato radicalmente. Riguardo all'immaginazione dell'autore non ho riflettuto abbastanza su questo, credo tuttavia che se un artista decide di utilizzare la VR lo fa evidentemente non solo per ottenere risultati sullo spettatore ma anche perché questo dispositivo gli serve a sviluppare e a esprimere meglio visioni, sensazioni e concetti che altrimenti non sarebbe in grado di esprimere. Dunque, sicuramente aumenta il piano dell'immaginazione oltre che implementare il suo immaginario, offrendogli possibilità nuove e del tutto inaspettate.

Ovviamente, si evita la definizione del "soggetto" per non depotenziare l'immediatezza e si eludono le immagini di riferimento per amplificare la presenza fisica dell'osservatore...

Diciamo che, anche per queste cose che dici, l'esperienza in VR deve, a mio giudizio, essere il meno narrativa possibile. La narrazione, infatti, orienta sempre troppo lo spettatore, lo inibisce, gli fornisce una struttura prefissata: in questo caso il pubblico deve essere totalmente libero di costruirsi il suo percorso, anche dal punto di vista emotivo ed emozionale. La VR deve essere fatta di suggerimenti e di suggestioni. Mutuando la famosa nozione di McLuhan, potremmo dire che la VR è un medium freddissimo.

Quindi si cerca di trasformare lo spettatore passivo in attore che partecipa alla costruzione dell'immagine globale...

Sì, è esattamente questo il punto: potremmo chiamarla *intersoggettività*, se vogliamo. Lo spettatore non si identifica più in un personaggio poiché il protagonista dell'esperienza è lui stesso.

Si ricorre anche all'uso del suono e della luce per sfruttare il loro potere avvolgente...

A proposito della luce, io nel libro mi soffermo soprattutto sulle installazioni di McCall e Turrell, ma in realtà non c'è che l'imbarazzo della scelta. Pensiamo anche al modo strabiliante con il quale adopera la luce Olafur Eliasson. È evidente che c'è una lunghissima tradizione che parte dai giochi luminosi del Bauhaus e arriva fino a oggi, epoca in cui la tecnologia led consente di creare installazioni sempre più sofisticate. La funzione "immersiva" che può avere la luce, tuttavia, non deve essere qualcosa di meramente scenografico, ma deve condurre lo spettatore in una nuova dimensione. In questo senso mi sembra che gli ambienti di Turrell siano tra le esperienze visivo-emozionali più profonde che uno spettatore possa vivere anche perché scavano nella nostra interiorità.

Ma anche il contrario della luce, cioè il buio, può assolvere a una funzione immersiva. Nel libro cito come esempio "classico", che ha forti ricadute concettuali, l'idea che ebbe Duchamp nell'allestire una mostra collettiva dei surrealisti nel 1938: le opere venivano fruite dai visitatori al buio aiutandosi con le torce; un espediente raffinatissimo per vedere letteralmente le opere sotto una "luce" diversa, amplificando la percezione anche sul versante tattile, ma soprattutto modificando il significato stesso delle opere. Riguardo al suono, penso che questo fattore di immersività sia ancora troppo trascurato. La Sound Art non si è affermata ancora come dovrebbe, probabilmente perché tendiamo ad attribuire ancora troppa importanza all'immagine. In questo senso, mostre quali "Open Museum Open City" che Hou Hanru ha curato alcuni anni fa per il Maxxi, costituiscono esperimenti interessanti, anche se forse troppo concettuali per i miei gusti. Il suono permette di avvolgere lo spettatore in modo totale sollecitando non soltanto il senso dell'udito ma tutto il corpo. Le emozioni fisiche che il corpo prova attraverso il suono sono per certi versi superiori alle immagini. Pensiamo al fatto che un brano musicale ci emoziona in modo molto più immediato e se vogliamo misterioso, poiché se un'immagine possiede quasi sempre un "contenuto" (a volte perfino quando è astratta), la musica è solo una modificazione di frequenze, lavora con qualcosa di invisibile: l'aria.

Da queste esperienze immersive possono derivare anche altre prospettive per scene teatrali alternative?

Succede già da tempo. Il teatro in VR o in AR è ormai quasi roba vecchia. Del resto il teatro è la forma d'arte che per prima è arrivata all'immersività, al coinvolgimento dello spettatore: pensiamo alla classica rottura dell'illusione scenica che esisteva nel teatro greco. Oggi utilizzare il dispositivo sulla scena vuol dire raddoppiare i "mondi" che lo spettatore vive. Se andare a teatro dà accesso a una nuova dimensione fisica, con le nuove tecnologie questa fuoriuscita si spinge ben oltre. E non è un caso che la definizione di *realtà virtuale* sia stata usata, forse per la prima volta, proprio da Antonin Artaud.

In definitiva, quale identità e funzione può avere adesso la realtà virtuale rispetto alle altre espressioni artistiche più o meno dominanti?

Io penso che a definire e a configurare un'identità della realtà virtuale debbano soprattutto essere gli artisti, gli sperimentatori. Non possiamo lasciare che siano solo i creatori di videogame o gli sceneggiatori di Hollywood a disegnare i parametri e le funzioni di questo dispositivo. Ci troviamo esattamente nella situazione in cui si trovavano nel 1916 i futuristi quando scrissero il loro manifesto della cinematografia, mettendoci in guardia dall'abbandonare questa modernissima forma espressiva nelle mani del teatro e della letteratura; il loro auspicio è che la settima arte (termine coniato da un grande e dimenticato come Ricciotto Canudo) si avvicinasse sempre di più alla pittura e alla musica. La VR come la AR – ma direi in generale i dispositivi legati alla dimensione immersiva – hanno potenzialità che possono e devono essere esplorate da chi opera nel campo delle arti visive e che dunque ha finalità estetiche non necessariamente legate a logiche industriali e di profitto.

Con la pandemia e i mezzi digitali più complessi, che stanno ridimensionando il rapporto fruitore-opera fisica, si va creando una simbiosi stabile tra intelligenza artificiale e umana?

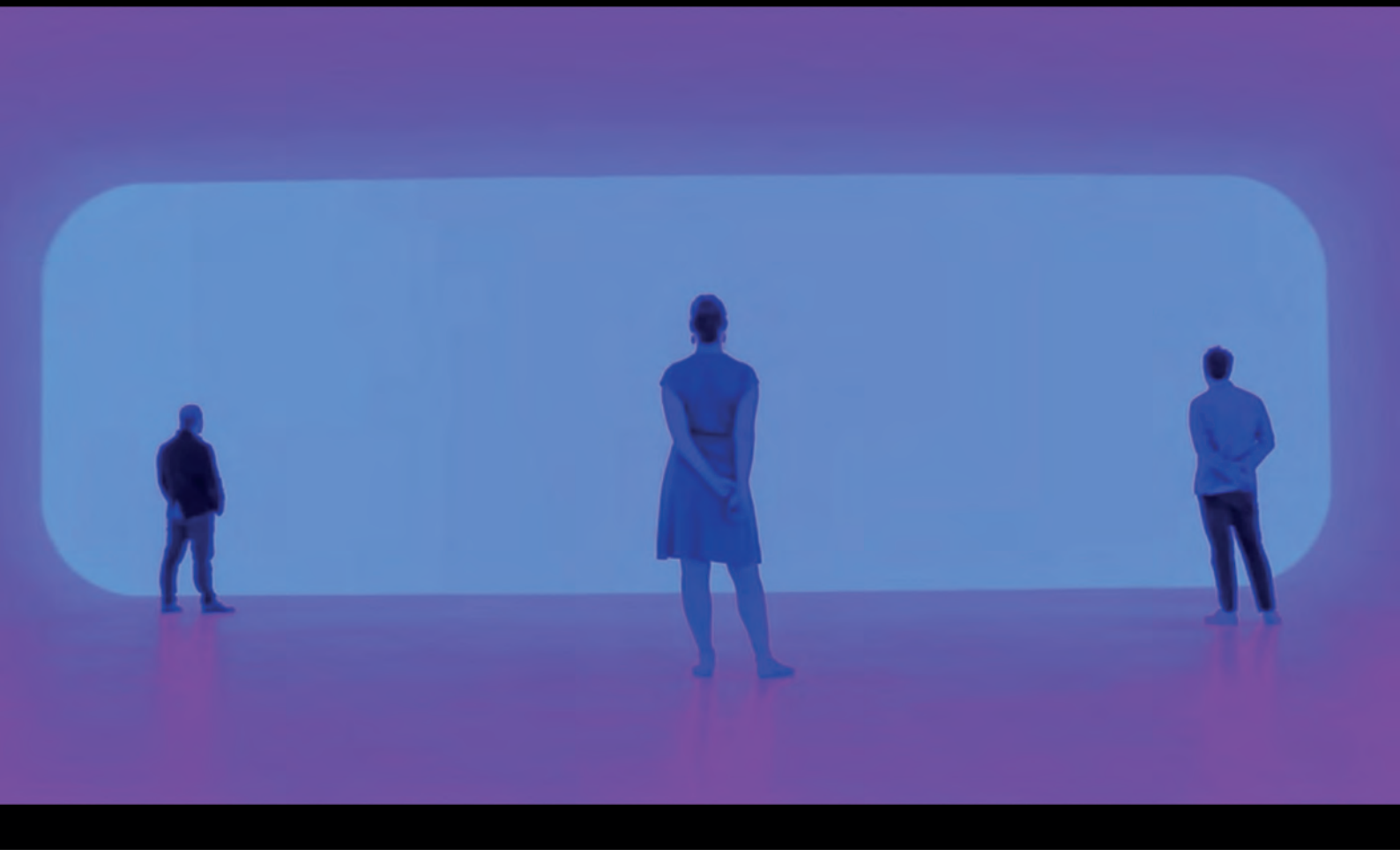
Penso proprio di sì. Naturalmente questo non vuol dire lasciare che i robot si sostituiscano agli artisti, così come sta avvenendo in molti altri campi dell'attività umana. Significa più semplicemente che l'arte sfrutterà sempre di più le possibilità che l'AI ci offre: pensiamo solo a come molti artisti utilizzano i sensori, i dispositivi di riconoscimento facciale, le termocamere, gli scanner e, più in generale, tutti quei *device* di sorveglianza, sia per realizzare opere che denunciano o mostrano allo spettatore le derive distopiche dei nuovi media, sia, viceversa, per mostrarci quanto questi procedimenti possano avere finalità positive, cioè di ordine creativo. Ma è indubbio che la cultura dell'algoritmo si stia trasformando sempre di più in un'estetica dell'algoritmo.

Chiudiamo il libro e rientriamo nella realtà materiale per conoscere un momento della tua attività curatoriale. Cosa ha di inedito l'ultima installazione dell'artista Michele Sambin, che fin dai primi anni Settanta conduce una ricerca sul rapporto tra immagine e musica?

La mostra dedicata a Sambin e intitolata "Arché/Téchne", che ho curato per il Museo Castromediano di Lecce, innanzitutto risarcisce

Una veduta interna del Grand Canyon, IMAX Theatre (Tusayan)





James Turrell, ambiente luminoso allestito per la retrospettiva del 2014 alla National Gallery of Australia di Canberra
(courtesy National Gallery of Australia)

un artista troppo poco considerato, forse perché versatile, o scarsamente incasellabile, o pericolosamente al di fuori del sistema dell'arte. In secondo luogo, è stata resa possibile dal bando Italian Council, come la precedente retrospettiva che ho curato su Paolo Gioli, a dimostrazione che da parte del Ministero della Cultura c'è molto interesse verso progetti legati ad artisti meno scontati. Di inedito c'è parecchio per il semplice fatto che, oltre a opere recenti, nell'estetica di Sambin vige la forte tendenza a ripensare le opere del passato, attraverso *re-enactment* sul versante della performance, aspetto strettamente legato alle installazioni, dal momento che Michele fa interagire i linguaggi della musica, del teatro e del video. L'installazione "Il tempo consuma" – che Sambin ha allestito anche a Marsiglia in una collettiva realizzata nell'ambito del Festival Instants Vidéo – riunisce insieme tre lavori fine anni '70 basati sul *video loop*, un dispositivo da lui innovato e molto all'avanguardia all'epoca, che consisteva nel far passare lo stesso nastro magnetico da un videorecorder a un lettore creando un meccanismo circolare di registrazione/cancellazione per sottolineare la natura effimera delle immagini e dei suoni elettronici.

Puoi descrivere brevemente il resto della mostra?

Oltre all'installazione video su tre schermi, che costituisce il fulcro della mostra, sono stati esposti tre quadri calamitati della serie "Relazioni", risalente al 1970, che lo spettatore può ricomporre a suo piacere. Dunque, si tratta di opere interattive; alcuni quadri realizzati nel 2020 della serie "Blue Works", che si trasformano continuamente sotto gli occhi dell'osservatore poiché vi sono elementi videoproiettati; la serie di "light strips", tratte dal suo "Film a strisce" del 1976 e altro ancora. Ma – ripeto – tutto rielaborato e aggiornato per l'occasione, in modo da rendere le opere davvero "aperte", creando una continuità tra le ricerche del passato e la riflessione sul tempo presente, anche di carattere autobiografico, nel senso che il Sambin performer ventenne ne "Il tempo consuma" o in un altro lavoro intitolato "Oihcceps", dialoga con il Sambin settantenne di oggi secondo una dinamica circolare e speculare.

Senti il bisogno di bilanciare gli studi teorici con la pratica curatoriale?

Sono fermamente convinto che i due aspetti siano inscindibili. Non si può essere dei bravi curatori se non si sviluppa un pensiero critico-teorico portando avanti ricerche filologiche o pubblicando periodicamente saggi e libri. La riflessione deve procedere di pari passo con la pratica curatoriale, anche se non mi sembra che in Italia ciò sempre avvenga ed è anche questo il motivo per cui molte mostre appaiono pretestuose e deboli dal punto di vista concettuale. Personalmente ho più occasioni di scrivere, mentre incontro notevoli difficoltà nel curare mostre. Del resto la scrittura non costa nulla e dipende solo da un editore, mentre curare mostre, oltre a essere legato a questioni di budget, implica spesso rapporti di tipo "politico" o la frequentazione di salotti e di un certo tipo di ambienti dai quali rifuggo. Riguardo alle mostre in gallerie è un versante che non ho quasi mai preso in considerazione, poiché legato a logiche commerciali e mercantili. Preferisco curare progetti in spazi museali istituzionali quando ne ho la possibilità.

Come storico dell'arte e docente di cinema d'artista, dopo l'illuminante produzione di Anri Sala e di Philippe Parreno, secondo te, chi sono i filmmaker e i videomaker più interessanti dell'ambito immersivo plurisensoriale dell'ultima generazione?



Michele Sambin "Il tempo consuma" 1978-2021, installazione pluricanale (courtesy l'Artista)

L'ultimo film di Matthew Barney, "Redoubt", intanto mi è piaciuto molto, ma, appunto, parliamo di un artista già affermato. Nel campo della New Media Art esistono artisti a livello internazionale che realizzano installazioni particolarmente coinvolgenti: penso agli Ouchhh, i Semiconductor, Ryoji Ikeda, ART+COM, Daan Roosegaarde, autori che affrontano con i loro lavori anche tematiche ambientali. In ambito italiano personalmente seguo il lavoro di Davide Pepe, di Daniele Puppi, di Francesca Fini (sulla quale ho curato un libro appena uscito per PostmediaBooks). Si tratta di artisti non giovanissimi ma la cui ricerca con le nuove tecnologie è varia, molteplice ed estremamente fertile.

Quale tema affronterai nel prossimo libro?

Ho pronto un saggio di centocinquanta cartelle dal titolo "La massa in scena", in cui affronto la rappresentazione della folla nelle arti da Baudelaire fino ai social network. È il frutto di un corso di "Fenomenologia dei media" che ho tenuto per due anni all'accademia di belle arti e ritengo sia un tema poco analizzato, nel senso che, pur esistendo moltissimi testi dalla fine del XIX secolo a oggi sul concetto di massa e di folla dal punto di vista sociologico e psicologico, non è stato mai scritto nulla di sistematico sull'argomento sul versante dell'estetica e dell'iconografia. Spero di trovare qualcuno che sia interessato a pubblicarlo; per il momento ho ricevuto rifiuti da editori importanti.

8 dicembre 2021

Andrea Lissoni, *direttore artistico di Haus der Kunst di Monaco*

Luciano Marucci: Proseguiamo la conversazione del 2019, incentrata sull'interdisciplinarità, per indagare altri aspetti della nuova realtà fisica e virtuale che ti riguardano. Oggi nelle esperienze cinematografiche più avanzate, che segui con passione e senso critico, la narrazione filmica è cambiata notevolmente?

Andrea Lissoni: Qui potrebbe essere importante condividere che con il mio lavoro a Tate Modern abbiamo impostato, per ragioni di chiarezza, una distinzione fra *artists' moving images* – opere pensate per gli spazi espositivi, normalmente installazioni, con componenti varie come elementi sculturali o *prop* e più proiezioni, in *loop* o in aggiornamento permanente – e *artists' film* – film e video, lunghi e corti, concepiti per la sala cinematografica. Per rispondere alla domanda: direi non notevolmente dalla rivoluzione nel linguaggio che si è affermata ormai circa cinque anni fa nel campo dell'arte visiva e che consiste principalmente in uso inventivo ed estensivo di CGI e compresenza di fonti visive e sonore disparate, riassemblate in funzione di narrazioni multiple. Nel frattempo è accaduto che autori e artisti più di ricerca si sono rapidamente affermati e, sia il loro linguaggio sia il loro immaginario, si sono diffusi orizzontalmente fra centri d'arte, gallerie, biennali, festival cinematografici e online.

In quali autori è più evidente questa tendenza?

Se parliamo di film in sala, direi Amalia Ulman, Gabriel Abrantes&Daniel Schmidt, Theo Anthony, Matias Pineiro, Dash Shaw, Denis Villeneuve, Apichatpong Weerasethakul, Eduardo Williams nel cinema *art-house* più accessibile; Peggy Ahwesh, Payal Kapadia, Fox Maxi, Tiffany Sia, Invernomuto, Karrabing Film Collective, Ephraim Asili, Sky Hopinka, James Richards, in quello più di nicchia e marcatamente *non-fiction*. Nessuno dei menzionati nella prima categoria, tuttavia, rivisita drammaticamente il linguaggio come nel caso degli artisti visivi potenzialmente prossimi al lungometraggio come Trisha Baga, Meriem Bennani, Camille Henrot, Laure Prouvost, Rachel Rose, Marianna Simnett, Martine Syms, Korakrit Arunanondchai, Ian Cheng o Jacolby Satterwhite.

Il cinema sperimentale di questi anni, che (in)direttamente si oppone a quello commerciale, ha perso forza contestativa?

Non credo, al contrario si è rafforzato. Credo dipenda dalla prospettiva e dalla definizione. Forse sarebbe più semplice considerare cinema sperimentale quella specifica esperienza storica di cinema d'artista in pellicola che si è sviluppata fra gli anni Cinquanta del secolo scorso e l'inizio del millennio, lasciando poi posto semplicemente ad *Artists' Cinema*.

È difficile scoprire i film amatoriali di qualità?

Direi che se sono amatoriali è difficile in generale che emergano nei circuiti di ricerca e d'autore ma, se hanno qualità, inevitabilmente

Andrea Lissoni (ph Maximilian Geuter)



vengono tracciati specialmente dai festival più orientati alla sperimentazione.

Le tue esplorazioni culturali "private" sono sempre in funzione dell'attività curatoriale?

In realtà no, sono in gran parte in funzione dell'intrattenimento, della curiosità e del desiderio di conoscenza personale, anche se a volte si manifestano intriganti eccezioni. Una conversazione come questa può esserne un buon esempio: non programmo o seleziono nessuno dei film sopracitati, ma li guardo con entusiasmo, e ho scambi continui con i loro autori, a volte anche in fase di pre-produzione: mi interessa capire cosa rappresentano e come possono contribuire a interrogare e trasformare gli immaginari.

Dal momento che le installazioni immersive fruibili con il visore VR riescono a visualizzare anche il suono e a dare fisicità alla luce coinvolgendo al massimo gli osservatori, il normale medium cinematografico cerca di aggiornarsi proiettando soggetti più illusori e spettacolari?

Credo che sia vero che i due mondi dialoghino e si influenzino a vicenda. Come si è visto con le opere VR di Alejandro Iñárritu e Tsai Ming-liang, entrambi gli autori hanno trasportato un immaginario dal cinema alla VR e ritorno, offrendo un contributo davvero rilevante ai due dispositivi.

Poiché all'HangarBicocca di Milano da curatore di eventi avevi avuto piena autonomia, penso che per te sia stato un periodo importante dal lato esperienziale. Quando sei passato alla Tate Modern di Londra come responsabile della sezione Arte e Cinema, hai potuto realizzare la vasta e complessa opera installativa/immersiva di Philippe Parreno alla Turbine Hall e i prestigiosi eventi di Joan Jonas e Bruce Nauman grazie anche alle conoscenze acquisite in precedenza...

Nessun dubbio, senza le sfide degli spazi di Pirelli HangarBicocca e la generosità di un team aperto, competente e pronto a rimettersi costantemente in gioco con energia guidato da un approccio manageriale lungimirante ben poco sarebbe potuto accadere... sarò sempre grato all'Istituzione e a quella possibilità. Naturalmente ogni esperienza genera una conseguenza e l'incontro con un paese con molte culture differenti come il Regno Unito, un ambiente di lavoro nuovo, in particolare un museo con collezione come Tate Modern nel momento dell'apertura di un nuovo edificio, è stato incredibilmente arricchente e ulteriormente trasformativo.

Dopo le esposizioni esemplari attuate in quella prestigiosa sede, hai cercato di trasferirti in altre istituzioni museali perché ti era mancata la possibilità di proseguire con i "tuoi" programmi ancora più liberi?

In realtà non pensavo affatto di trasferirmi, l'intenzione era piuttosto di prendere un periodo sabbatico dedicato alla ricerca e a viaggiare. La chiamata a partecipare alla selezione come Direttore Artistico a Haus der Kunst è stata una sorpresa.

Vincendo il concorso di direttore artistico dell'Haus der Kunst di Monaco hai avuto anche maggiore responsabilità, giacché la struttura proveniva da un passato ideologicamente non condivisibile.

Esattamente, è stato ed è tuttora un processo complesso e allo stesso tempo straordinariamente eccitante, con un carico di pressione rispetto a vent'anni di passato curatoriale davvero rilevante. Proprio riprendere le fila con questo passato – specialmente con i progetti e le mostre di Chris Dercon prima e di Okwui Enwezor poi – è l'approccio che ho formulato per riconsiderare la storia dell'Istituzione, ribilanciando il carico problematico a cui ti riferisci (Haus der Kunst è stata per sette anni l'istituzione voce della propaganda artistica nazionalsocialista fra 1937 e 1945) con il formidabile percorso dell'istituzione di inizio millennio.

Inizialmente hai avuto difficoltà nell'ammodernare l'Istituzione?

È un processo lungo e in realtà mai concluso: le istituzioni sono organismi fatti di persone, crescono e mutano insieme, quando la visione muta, le persone normalmente si rimotivano o lasciano per



Daniel Lind-Ramos "Con-junto (The Ensemble)" 2015, installation view, group exhibition "Sweat" at Haus der Kunst Munich, curated by Anna Schneider, Raphael Fonseca with Elena Setzer (courtesy HDK; ph Maximilian Geuter),



Nora Chipaumire "Nehanda", performance at Haus der Kunst Munich in cooperation with Festival Spielart (courtesy HDK; ph Marion Vogel)

intraprendere altre strade e nuove persone si avvicendano. In questo senso ad Haus der Kunst il segno meno visibile ma più rilevante sono le nuove collaborazioni con un team rinnovato, motivato e giovane nei dipartimenti di comunicazione, educazione, produzione e curatoriale. Come strategia generale ho scelto di iniziare nel corso dei primi mesi ascoltando, procedendo poi con un'evoluzione, a cui segue ora una più decisa trasformazione.

Con l'attuazione dei progetti che erano stati decisi fino all'estate del 2021, hai potuto dare avvio al tuo piano nonostante le restrizioni imposte dalla pandemia?

Sì e no. Sì nel senso che ho mantenuto ma trasformato tutto quello che era stato programmato in precedenza – la mostra collettiva "Sweat", l'intervento di Kapwani Kiwanga, la retrospettiva di Heidi Bucher – ed ho aggiunto una linea di programmazione denominata "Tune". Considero "Tune" la voce dell'istituzione e consiste nel presentare mensilmente la pratica di artisti che lavorano soprattutto con suono e musica (ma non solo) per un periodo di due-tre giorni, con live, *listening sessions*, dj set, proiezioni, presentazione di opere in collaborazione e, usualmente, un'installazione che rimane per un periodo di una decina di giorni, il tutto come se fosse una residenza che si svolge come una mostra performativa aperta al pubblico. No, perché il nuovo corso con un nuovo programma e una nuova identità inizia da metà 2022 con il progetto su e intorno a Fujiko Nakaya.

Durante il lockdown quel Museo ha sviluppato altre attività nel campo digitale?

Diciamo che ha cominciato una trasformazione che si è focalizzata soprattutto nel condividere in modo inventivo un simposio dedicato a Franz Erhard Walther come un evento in cui performance e attivazioni si alternavano a *lecture* e tavole rotonde, un modo organico di raccontarsi soprattutto sui social media e la narrazione intorno a tutta la serie di eventi di "Tune", con la creazione di un'area dedicata sul sito, equivalente allo spazio dato al programma espositivo.

Le sinergie che hai sempre cercato di instaurare con altre istituzioni culturali straniere ora sono divenute più complicate?

Dipende dalla prospettiva. Sto trasformando l'Istituzione in un centro fondato sulle discipline artistiche del contemporaneo invece che solo sull'esposizione di oggetti attraverso mostre – di sculture, installazioni, pittura e fotografia –, e producendo, molto più che trasportando. Mi sono pertanto concentrato su partnership con istituzioni sulla base della visione condivisa invece che sulla loro reputazione e dimensione: è così che abbiamo sviluppato cooperazioni produttive con Autoitalia di Londra, Shedhalle di Zurigo, Centre d'Art Contemporaine di Ginevra, E-Werke di Berlino, con Goethe Institute, Londra, con Kunstmuseum di Bern e con Muzeum Susch di Engadina e così via. Contemporaneamente ho sviluppato cooperazioni strette con realtà locali dal forte respiro internazionale, come il festival Spielart, con lo spazio indipendente Loethringer Halle, con il Museo Biotopia, con Stiftung Augustinum, con cui abbiamo coprodotto ed ospitato nel programma espositivo e performativo, e molto recentemente, con Kunstverein München, Museum Brandhorst e Lenbachhaus.

Quando sei stato contagiato dal Covid, per quanti mesi sei rimasto lontano dalla scena artistica?

Poco, per circa due settimane, è stato proprio all'inizio, a marzo 2020 quando vivevo ancora a Londra.

È stato anche un periodo di riflessione che ti ha fatto considerare altri valori?

Senza dubbio. Ho avuto una chiara percezione del privilegio di stare al mondo e di cosa significhi condividere la condizione di animali e umani diversi, uniti in modi molto diversi nello stesso momento e attraverso continenti.

Con quali nuove idee sei uscito dall'isolamento?

Ho sostanziato le mie riflessioni sull'importanza del tempo dell'esperienza,



Lamin Fofana "Tune", performance at Haus der Kunst Munich, curated by Sara Miles (courtesy HDK; ph Constanza Melendes)

sulla necessità di supportare artisti più giovani o con approcci più visionari, se non radicali, sulla fondamentale funzione delle istituzioni d'arte contemporanea nei processi formativi delle società del presente.

L'immagine fruibile online ha preso il sopravvento sulla percezione dei contenuti?

Direi di no, anzi alla riapertura del museo c'è stato un inaspettato entusiasmo per la relazione interpersonale nello spazio artistico. Certamente la dimensione online è ora solidamente presente anche nel panorama delle istituzioni artistiche, e questo è davvero importante.

Ultimamente hai avuto modo di seguire le nuove esperienze sonore alle quali sei particolarmente interessato?

Sì, grazie all'opportunità di poterle ospitare a Haus der Kunst per merito soprattutto dell'ottimo lavoro della curatrice Sarah Miles. Anche se inevitabilmente (e purtroppo) troppo poco tempo è stato concesso al momento della condivisione dal vivo, così come pochissimi festival hanno avuto luogo, in campo musicale ma anche cinematografico.

Le tue preferenze sono scollegate da quelle del passato?

Credo che ciò che ho toccato e approfondito in passato continui a risuonare e ad emettere onde che accompagnano gli incontri che ho fatto più di recente. Sono terribilmente curioso e aggiorno il mio gusto senza sosta.

Sei favorevole all'interazione linguistica anche per ragioni spettacolari?

Direi di no, non credo che le due cose vadano insieme: l'interazione dei linguaggi è un'opzione che se attivata con qualità può generare coinvolgimento, ma non direi necessariamente spettacolo.

Cosa ti spinge a esplorare continuamente le pratiche artistiche inedite o propositive?

Forse semplicemente il desiderio di incontrare forme intense di energia e, soprattutto, di confrontarmi con discorsi non convenzionali che mi interessa far conoscere e condividere.

Torniamo alla tua professione. La ristrutturazione architettonica dell'Haus der Kunst di Monaco è stata ultimata?

In realtà la ristrutturazione dovrebbe avere innanzitutto scopi conservativi, di messa in sicurezza e di adeguamento a parametri rispettosi dell'ambiente dal punto di vista dei consumi (sistemi di illuminazione, di riscaldamento, di condizionamento, di produzione e di smaltimento) e quindi dell'impatto ecologico; gli spazi sono già enormi di per sé. Avrà luogo quando sarà possibile nel corso dei prossimi anni.

Ci sono ancora delle resistenze verso le tue visioni piuttosto soggettive o quelle caratterizzate da accentuata libertà e dinamismo operativo?

Credo che resistenze ci siano e ci saranno sempre in generale. Le preferenze non possono essere unanimi, questo fa parte dello stare al mondo e del lavorare insieme. Più che soggettive, le mie visioni sono guidate dall'urgenza di riconoscere altre storie ed altre genealogie, dal senso civico e politico di aprirsi, invece che chiudersi ai conformismi, e di reagire alla logica comparativa e pertanto assimilativa, che hanno generato problemi e complicazioni nel campo della storia dell'arte moderna e contemporanea. Il dinamismo operativo è necessario, lo dimostrano artisti irrequieti e formidabili, ma anche

istituzioni affermate e niente affatto rigide come Documenta, che si rinnova completamente ogni cinque anni in processi che si sviluppano rapidamente, in tre, massimo quattro anni di tempo.

Le tue insolite competenze specifiche vengono apprezzate sufficientemente?

Lo spero. Al momento mi sto concentrando molto sul motivare e rigenerare il team in una direzione che vede l'istituzione suonare tutta insieme lungo archi di tempo, in cui tutto è collegato in vari modi, e in cui "Tune" è una sorta di mare radiante fra un arcipelago di mostre. Questo lo faccio sia per spezzare la tradizione che vede sequenze di mostre che si alternano senza troppa coerenza fra di loro (a un blockbuster segue una mostra di nicchia, poi un nome conosciuto, poi un group show di artisti emergenti meno noti, poi ancora un rassicurante blockbuster...), sia soprattutto per generare quella che chiamerei formazione continua: un processo di incontro, di confronto e di conoscenza attorno alle arti e alle grandi questioni culturali e sociali che trattano.

Probabilmente degli eventi originali viene più riconosciuta la componente interattiva-spettacolare, capace di coinvolgere maggiormente gli spettatori.

È probabile, ma dipende anche da cosa intendiamo per eventi originali... L'arte contemporanea è abitata da rassicuranti forme di convenzione e di ripetizione, e in generale il pubblico più vocale – non necessariamente il più numeroso, o il più rilevante – è quello meno interessato al cambiamento e al coinvolgimento. Per me è prioritario incessantemente ribadire che il pubblico fondamentale è quello di domani, pertanto chi muove i primi passi nella cultura e nello stile oggi, esplora, ricerca e si cerca; altrimenti senza pubblico non c'è futuro per le istituzioni pubbliche.

I format alternativi delle tue esposizioni sono accompagnati costantemente da programmi esplicativi?

Direi che lo sforzo maggiore è fare in modo che si auto-esplichino: la dipendenza dal testo ha portato i modelli espositivi di mostre e dei musei in generale a esasperare la loro dipendenza dall'enciclopedia, che credo tutti condividiamo sia stato un modello importante, ma alla lunga questionabile.

Il tuo attivismo culturale esclude la valenza ideologica che tenta di connettere l'arte alla realtà sociale?

Al contrario, sono convinto di una funzione inestimabile dell'arte e delle arti nella società: la questione urgente del presente è che ne è allontanata o è esclusivamente associata al mercato, pertanto anestetizzata e sganciata dai molti strati della società, a favore delle minoranze di classi economicamente floride.

Qualche domanda complementare. Il sistema 'legato' all'arte convenzionale, che agevola più il mercato che la ricerca di nuove forme espressive, andrebbe riformato?

Mi pare che sia molto rapido ad adattarsi e ad autoriformarsi, anche se non in modo strutturalmente differente. Conversazioni, proiezioni, concerti e performance accompagnano le fiere da tempo, le case d'asta si sono istantaneamente adattate a un modello ibrido digitale-in presenza in aste organizzate su un arco di tempo ridotto seguendo i fusi orari e altre e nuove comunità si affacciano in mercati paralleli come quello *crypto*, e tutto questo solo nell'ultimo anno.



Joan Jonas "They Come to Us Without a Word II", preview 2022 (courtesy HDK)

L'intelligenza artificiale applicata all'arte ha le potenzialità per generare effetti imprevedibili?

Sì, credo che ci si possano aspettare grandi sorprese, sospetto non tutte positive, come ci allertano artisti come Hito Steyerl o Trevor Paglen ormai da qualche tempo.

Essendo sensibile alla difesa dell'ecosistema, ritieni che l'arte possa in qualche modo contribuire a evitare l'ulteriore degrado ambientale?

Per cominciare, credo che l'arte possa fare molto per diminuire la propria impronta ecologica, la tradizione di trasporti indiscriminati, la costruzione massiva di infrastrutture in cartongesso e il loro non-riciclo negli ultimi decenni è imbarazzante, anche se ci sono buoni segni di cambiamento. Certamente le istituzioni che si considerano parte della catastrofe climatica e agiscono sia attraverso piani di riduzione drastica del proprio impatto, sia attraverso il proprio programma sono encomiabili nel rappresentare la voce delle arti e fare pressione continua.

25 dicembre 2021

11ª puntata, continua

PRODUZIONE CREATIVA E IDENTITÀ

RIFLESSIONI SULLA GENESI E L'EVOLUZIONE (XII)

a cura di Luciano Marucci

IL DIALOGO CON VINCENZO TRIONE, CHE OCCUPA QUESTA PUNTATA, EVIDENZIA IL SUO METODO OPERATIVO NELL'AFFRONTARE I TEMI DELL'ARTE CONTEMPORANEA CON L'USO DI VARI MEDIA E VERSATILITÀ COMUNICATIVA; POI SI SOFFERMA SUI CONTENUTI DELL'ULTIMO LIBRO SULL'"ARTIVISMO" DOVE IL RAPPORTO ARTE-POLITICA È ANALIZZATO CON IDEALE PARTECIPAZIONE MEDIANTE EMBLEMATICHE OPERE DI TALENTI CREATIVI ISPIRATI DALLE EMERGENZE CULTURALI ED ESISTENZIALI DELLA REALTÀ IN TRASFORMAZIONE

Vincenzo Trione, *storico e critico d'arte, preside della Facoltà di Arti e Turismo dell'Università IULM di Milano, presidente della Scuola dei Beni e delle Attività Culturali del Ministero della Cultura, collaboratore del "Corriere della Sera", direttore dell'Enciclopedia dell'Arte Contemporanea della Treccani, saggista*

Luciano Marucci: Ha scelto di fare divulgazione artistica, complementare a quella di docente, per praticare una didattica culturale diffusa?
Vincenzo Trione: Io credo che uno dei grandi obiettivi di chi fa questo mestiere sia quello di declinare la pratica della critica su diversi registri che vanno dalla didattica universitaria alla scrittura teorica e saggistica, al lavoro per un grande giornale come il "Corriere della sera", alla direzione di opere storiche come l'Enciclopedia dell'Arte Contemporanea della Treccani. Sono tutti modi diversi per cingere d'assedio il mondo dell'arte e le opere d'arte. Credo che due grandi limiti caratterizzino l'approccio all'arte nel nostro tempo: da un lato la storia dell'arte che tende sempre più a essere ripiegata su sé stessa e a farsi esercizio filologico, dall'altro lato molti curatori che invece hanno rinunciato completamente all'idea di comprendere l'opera d'arte e spesso rendono più ermetico, oscuro e criptico il messaggio di opere d'arte complesse. Il mio obiettivo è sottrarmi ai vizi e ai limiti di certa storia dell'arte e anche di certa curatela.
In genere, nell'esaminare la produzione artistica mette in rilievo anche le sue criticità?
Sì, io cerco sempre di muovermi, nel mio discorso, su un piano fenomenologico-critico; da un lato c'è un aspetto descrittivo dell'opera o di un fenomeno, poi c'è l'aspetto strettamente ermeneutico, interpretativo.

Vincenzo Trione (ph Aurelio Amendola)



Con la pubblicazione di libri assolve a una funzione (in)formativa privilegiando un linguaggio comunicativo specialistico rispetto a quello giornalistico?
L'obiettivo dei miei libri è sempre quello di cercare, da un lato, di problematizzare un fenomeno, un'opera, pensare l'arte come problema, come avrebbe detto Argan, dall'altro il linguaggio che si utilizza in un articolo deve essere chiaramente divulgativo, ma più che divulgativo deve tendere a chiarire alcuni problemi. Nel caso di un libro, oltre al chiarimento, c'è anche la messa in questione di alcuni problemi.
Per aggiornarsi in tempo reale, oltre a visitare le mostre, frequenta gli studi degli operatori artistici e consulta Internet?
Sì, assolutamente, questi sono degli strumenti di informazione costanti. Devo dire che accanto alla frequentazione di artisti e di mostre, alla lettura di testi sull'arte, c'è un aspetto che per me è fondamentale: la lettura di testi apparentemente lontani dall'arte, che tuttavia mi consentono di capire molto meglio l'arte.
Tiene conto anche degli orientamenti degli altri critici e delle mutazioni del sistema dell'arte?
Per la verità, no. Non sono particolarmente sensibile a quello che fanno gli altri critici, perché la critica, purtroppo, è diventata una pratica molto residuale, soprattutto nel nostro Paese, cioè ci sono tantissimi curatori ma quasi nessuno si proclama più "critico".
Possiede un ricco archivio documentale?
Questa è una delle cose di cui sono più fiero. Derrida direbbe "ho un mal d'archivio", cioè mi piace molto catalogare, raccogliere articoli, annotazioni. È una pratica che in qualche modo fa parte del mio lavoro.
Come curatore del Padiglione Italia della Biennale d'Arte di Venezia del 2015 aveva messo in scena il suo modo di intendere un evento culturale, capace di evidenziare, in particolare, l'interdisciplinarità e la complessità del mondo reale?
Il Padiglione Italia è stato un momento, in qualche modo l'approdo di un lavoro che stavo portando avanti sul tema della memoria, dai miei studi su De Chirico, fino alla mostra che avevo dedicato ai post-classici. Quindi era un po' l'approdo di questo percorso e certamente condivido la domanda, nel senso che la questione dell'interdisciplinarità, l'intermedialità, emergeva; era uno dei tratti distintivi di quell'itinerario ed è un po' il cuore di ciò che a me interessa in questo lavoro.
Il titolo della sua ultima pubblicazione, "Artivismo. Arte, politica, impegno" (Einaudi, 2022, 218 pp.), che focalizza cronologicamente tendenze individuali e di gruppo condivisibili, indica anche le preferenze dell'autore che prende le distanze dall'arte puramente autoreferenziale?
Prima parlavo del mio atteggiamento fenomenologico-critico e in "Artivismo" credo che questo emerga in maniera abbastanza chiara. Per un verso ho cercato di far emergere una coerenza tra alcune



Joseph Beuys "La rivoluzione siamo Noi" novembre 1971, collotipia su pellicola di poliestere, timbrata con testo autografo, es. 51/180 numerato e firmato dall'autore, 191 x 102 cm, Edizione Modern Art Agency Napoli / Edition Tangente Heidelberg (collezione privata)

esperienze artistiche maturate dal 2000 a oggi, quindi la vocazione politica dell'arte. Dall'altro, nel capitolo conclusivo del libro, che è quello a cui io tengo maggiormente, ho assunto una posizione piuttosto severa, critica, nei confronti di tante esperienze dell'arte politica contemporanea.

In sostanza, individua, metabolizza e racconta le esperienze più emblematiche rispetto all'assunto!?

Cerco di individuare alcune delle esperienze più significative dell'arte del nostro tempo, cerco di raccontarne le origini, i punti spesso non evidenti, e credo che questo sia un po' il dovere e la missione della critica.

Le analisi, condotte senza limiti spazio-temporali, favoriscono la comprensione dei fenomeni che caratterizzano il presente?

Secondo me, una delle sfide sta nel non abbandonarsi a teorie astratte, che credo vadano affidate ai filosofi. Ritengo, al contrario, che si debba ripartire dalla centralità delle opere d'arte. È quello che ho cercato di fare, per esempio, nel mio libro precedente, "L'opera interminabile", in cui ho scelto di far emergere le idee dal confronto con le opere.

In questo periodo i creativi dovrebbero contribuire più apertamente al miglioramento della realtà sociale?

In "Artivismo" cerco di raccontare anche una serie di esperienze artistiche che stanno provando a immaginare forme di rigenerazione, di miglioramento, di riscatto di pezzi di società. Talvolta, attraverso l'arte, alcuni artisti pensano che sia possibile ancora migliorare pezzi di mondo.

L'arte per l'arte è divenuta anacronistica?

Credo di sì, l'arte per l'arte mi sembra una memoria del secondo Novecento.

Pier Paolo Pasolini era citazionista e soggettivava le sue visioni, ma è stato un modello ineguagliabile di intellettuale civilmente impegnato e lei, giustamente, nel libro ne ha parlato.

Il libro si apre non tanto con un omaggio a Pasolini ma con un omaggio che a Pasolini ha dedicato Fabio Mauri. Ritengo che quell'opera, intitolata "Intellettuale", racconti in maniera perfetta quella che a parer mio è una virata significativa dell'arte del nostro tempo, in cui alcuni artisti pensano sé stessi esattamente come intellettuali, che talvolta vogliono testimoniare alcune emergenze della nostra epoca, altre volte invece vogliono intervenire nel corpo vivo della nostra età e della società.

Condivido anche l'esempio del mitico Beuys, il quale con le suggestive operAzioni altamente simboliche e comunicative, tendenti alla "plasticità sociale", ha sdoganato e promosso l'arte politica, non soltanto fondando, in Germania, il Partito dei Verdi. La sua scritta autografa "La rivoluzione siamo Noi" alla base dell'opera non è semplice slogan né un'astrazione ideologica. Come valuta questa lettura?

Beuys, anche nella sua visione sciamanica dell'arte, ha dato un avvio rilevante a tutta quell'esperienza dell'arte politica, civile, impegnata, che oggi ha uno spazio molto importante a tutte le latitudini. Secondo me, il limite nell'opera di Beuys e soprattutto nell'opera di tutti quelli che si sono richiamati a lui, in maniera più o meno consapevole, è la sparizione dell'opera. Quindi, c'è la vaporizzazione, quella che il filosofo francese Michaud ha definito l'arte allo stato gassoso. Quello è un po' il rischio, che l'opera non ci sia più.

...Usava il corpo e la propria opera come mezzo di comunicazione e ha dato l'avvio a una nuova creatività.

Non c'è dubbio, stiamo parlando comunque di un gigante, però come Gillo Dorfles ripeteva, l'opera di Beuys è molto forte con la sua presenza; senza Beuys quelle opere diventano un po' delle reliquie.

Trova che la Street Art di questi anni, spesso fin troppo libera di intervenire ovunque, abbia un impatto significativo in senso estetico e politico?

Decisiva la *vis* politica. A differenza dei graffitisti, che avevano usato la pittura come luogo per pronunciare il proprio disagio individuale, gli *street artists* pensano questo linguaggio come arena su cui mettere in scena urgenze e temi legati alla storia contemporanea. Sorretti dall'idea dell'arte come dispositivo per liberare dai dogmi, per far cadere il velo dagli occhi, per sfidare i potenti, per violare i perbenismi e le parole vuote, essi vogliono tradurre in immagini un sempre più diffuso desiderio di denuncia e di liberazione. Dipingendo sui muri delle metropoli iconografie di ribellione, sembrano prospettare così un "ordine nuovo", finalmente più giusto, ponendo le basi per una rivoluzione ulteriore, possibile. L'utopia: attraverso l'arte, abbattere dalle fondamenta, un mondo violentato da emarginazioni e da ingiustizie. Hogre ha detto: "Penso all'arte come a un detonatore per innescare l'imprevedibile, far saltare automatismi, rimescolare possibilità, spazzare via ideologie incancrenite".

Gli operatori visuali più giovani hanno una maggiore vocazione politica?
Spesso in maniera furba e non autentica.
Dopo la crisi generale provocata dal Coronavirus, anche l'inquietante guerra in corso in Europa offre motivazioni per non essere estetizzanti e neutrali...
Io credo ci sia un'arte prodotta durante il Covid, soprattutto quella degli *street artists*, per esempio, da Banksy in giù, e in "Artivismo" dedico anche un approfondimento a questo tipo di esperienze. Poi ci sono altri fenomeni che non sono emersi con tanti artisti che non sono riusciti a trasformare lo shock, il trauma del Covid in immagine, e io sono profondamente convinto che questi artisti non siano lontani dalla politica ma prendono atto del fatto che talvolta l'arte deve considerare l'inattestabilità di alcune vicende tragiche e non può produrre immagini.
In fondo, quando lei affronta determinati temi e concetti di attualità, legittima e incoraggia la ricerca artistica e assume un atteggiamento attivo, "artivistico"... È così?
Credo sia un momento storico nel quale gli artisti non possono più guardare altrove. Esiste una responsabilità dell'arte che li deve portare anche a guardare il lato più perturbante del nostro tempo. Antonio Tabucchi diceva di non guardare le stelle ma il pozzo che è sotto i nostri piedi.
Sente la necessità di agire responsabilmente nel contesto socio-culturale, economico e politico che abitiamo?
Credo sia una responsabilità che cerco di esercitare, non solo attraverso il mio ruolo di professore universitario impegnato nella formazione delle nuove generazioni, ma anche con il lavoro che porto avanti con un grande giornale come il "Corriere della sera" e come presidente della Scuola dei Beni e delle Attività Culturali del Ministero della Cultura, che in questo momento ha una responsabilità enorme, quella di gestire il corso-concorso che formerà i futuri dirigenti dello Stato nei Beni Culturali.
Preferisce dedicarsi all'insegnamento universitario e alla scrittura più che ai progetti curatoriali?
No, ci sono fasi della vita, esattamente come hanno insegnato figure che vanno da Argan fino a Celant, passando per Briganti, per Brandi, per Menna. Io aspiro a una figura di critico totale, che abbia la capacità di lavorare sul piano dell'insegnamento, della scrittura accademica, scientifica, saggistica, alla pratica militante sui giornali, della curatela delle mostre, dei ruoli istituzionali e pubblici. Non ragiono a compartimenti stagni, sono tutti movimenti di un unico gesto.
Pensa che l'arte politica, alla quale ha dato ampio spazio nella pubblicazione, abbia solo potere culturale?
A differenza dei media e della comunicazione, che tengono a proporre una visione e in fondo anche a cancellare una differenza tra le immagini, a favorire forme di distrazione, ritengo che l'arte possa avere, in alcuni casi, la capacità di far vedere qualcosa che il presente tace. L'arte politica non è una forma di giornalismo, è un modo per dire quello che nel presente non è del tutto evidente; la ragione per la quale se io guardo "Guernica" di Picasso probabilmente ricorderò il massacro della città basca attraverso quello che Picasso ha mostrato, più che attraverso i documentari che testimoniano quell'episodio tragico.
Vuole dire che la cultura non riesce a incidere nella realtà?
Io sono molto distante dall'idea dell'arte che si confonde con le manifestazioni delle ONG o dei sindacati. L'artista è una figura che ha una responsabilità civile ma non è necessariamente una figura che deve incidere cambiando il destino della realtà. Io mi riconosco molto nell'idea enunciata da Panofsky quando parlava dell'intellettuale che sta nella torre di guardia e che ha la funzione di segnalare, dare dei segnali d'allarme rispetto ad alcune emergenze; ritengo che talvolta anche l'artista abbia la capacità di far vedere quello che non tutti vedono.



Fabio Mauri "Il Muro Occidentale o del Pianto" 1993, valigie, borse, bauli, materiali da imballaggio, tessuto e legno, 400 x 400 x 60 cm, Biennale d'Arte di Venezia 2015, Mostra Internazionale, Padiglione Centrale (courtesy the Estate of Fabio Mauri e Hauser & Wirth Gallery, Zurigo/Londra/Los Angeles/ New York; ph L. Marucci)

Può aiutare a sensibilizzare, a leggere la vera realtà...
Assolutamente sì, ma far vedere della storia o della cronaca quello che i libri, le cronache non dicono e non raccontano.
La critica d'arte dovrebbe preoccuparsi di far comprendere la produzione creativa a un pubblico più vasto?
Guardi, è un po' quello che le dicevo prima: la critica d'arte non c'è più. Se nel nostro Paese lei prova a fare un sondaggio tra le figure che sono andate a ricoprire ruoli, o curano le mostre, non trova una persona che si proclama "critico d'arte". Purtroppo, è una qualifica che nel nostro lessico è stata completamente bandita, cancellata. Io mi riconosco profondamente nella grande tradizione di critica d'arte italiana e sono convinto che la critica abbia due obiettivi di fondo: il primo è quello di aiutare a capire ciò che sta succedendo; il secondo, servirsi di un linguaggio che non complichi ulteriormente quello che è già complesso.
Con le restrizioni sanitarie e l'estensione della società digitale anche il museo ha perso il ruolo tradizionale.
Il museo è in una fase di svolta radicale; i musei sono a un bivio, da un lato ripensarsi completamente nella loro dimensione fisica, quindi riordinare i propri palinsesti espositivi, ma anche valorizzare, quando ne sono in possesso, le collezioni, gli archivi, i

depositi. Dall'altro lato avviare delle politiche molto serie sul tema del digitale. È uno spazio gigantesco e i nostri musei mi sembra che siano ancora fermi al Novecento su questo tema.

È possibile "immaginare un museo per un altro presente"?

Non è possibile. L'unico dovere è di pensare a un museo adeguato al nostro tempo. La mia impressione è che la stragrande maggioranza dei direttori di musei nel nostro Paese sia ancora vincolata a liturgie e modalità novecentesche. Inviterei a guardare quello che succede, non cito l'America, ma il caso dell'Olanda, il modello del Boijmans van Beuningen di Rotterdam. Forse qualche direttore di museo dovrebbe andare lì a studiare quello che stanno facendo, sia sulla valorizzazione dei depositi e degli archivi, sia sulla valorizzazione delle piattaforme digitali.

La sua proposta di costituire un museo riservato all'arte politica mi sembra molti importante. Crede che possa essere recepita da qualche istituzione, sia pure in formato digitale?

No, sono abbastanza convinto che non accadrà. Sia nel libro precedente, "L'opera interminabile", sia in "Artivismo" ho provato a costruire dei musei senza pareti – così l'ho chiamati – nei quali ho radunato, raccolto opere che nessun museo mai potrà esporre. Mi è piaciuto farlo ed è un modo per far emergere le mie preferenze critiche ma, sono abbastanza certo, resta un esercizio interpretativo, che difficilmente potrà diventare una mostra.

Anche la pandemia va stimolando la riflessione su certi valori del passato e sulla realtà esistenziale.

Assolutamente sì, come stavamo già dicendo, c'è un pezzo significativo di arte che durante la pandemia ha ricominciato a interrogarsi anche sul lato più tragico del nostro tempo, delle nostre vite, in una dimensione neoesistenzialistica. Da un lato la denuncia, dall'altro, penso ad esempio alla Street Art, l'idea di costruire quasi delle favole nere, dove c'è una dimensione giocosa, pop, e al tempo stesso invece c'è la volontà di far emergere l'aspetto meno positivo e meno edificante della nostra epoca.

Nel bene o nel male l'epidemia ha influito anche sui linguaggi, sui contenuti e sulle modalità rappresentative dell'arte visiva, compreso il cinema…

Per ora non abbiamo avuto un vero cambiamento, non esiste ancora una grande arte che abbia ripensato i propri linguaggi, le proprie modalità espressive dopo la pandemia. Mi pare che si oscilli tra un'idea testimoniale di quello che è successo, il caso Banksy è probabilmente il più esemplare, e una fase più di silenzio. Secondo me, siamo ancora in attesa di un'arte adeguata al trauma che abbiamo attraversato.

Siamo in una fase sperimentale.

Per adesso siamo in una fase di transito. Ricordo ancora la celebre frase di Adorno che diceva "Dopo Auschwitz non sarà più possibile la poesia", ed è una frase che è stata ripresa da tantissimi. Ciò non significa che non è più possibile la poesia ma che la poesia non sarà più la stessa dopo Auschwitz e probabilmente potremo dire la stessa cosa per il Covid.

Oggi l'accresciuta applicazione della tecnologia digitale aumenta sensibilmente le possibilità espressive degli artisti?

Sì, è un fronte enorme sul quale occorre interrogarsi, misurarsi con grande attenzione. Non ci sono ancora dei risultati di grande interesse dal punto di vista formale; alcuni artisti americani stanno parlando dell'arte digitale come una nuova forma di arte concettuale in cui conta l'idea della realizzazione, tuttavia io sono convinto che superata la fase di conoscenza di nuovi dispositivi tecnologici, presto gli artisti riusciranno anche a potenziarli e a realizzare delle opere che abbiano anche una dignità stilistica.

Gli algoritmi sono una risorsa anche per accelerare i processi artistici inventivi?

Certamente sì, esistono già delle forme di arte realizzata attraverso gli algoritmi. C'è, per esempio, un artista indo-americano, attivo negli Stati Uniti, che ha creato un algoritmo che gli consente di ripetere delle opere d'arte del passato: l'algoritmo le replica fino al punto che quelle opere, quei dettagli, vengono trasformati. È chiaro che si tratta sempre di sperimentazioni ma è anche chiaro che dietro l'algoritmo c'è sempre l'artista che in qualche modo lo governa.

La diffusione degli NFT va guardata positivamente o con sospetto?

È un fenomeno che mi interessa molto; ovviamente siamo ancora agli albori. Tra l'altro, è un fenomeno a cui ho dedicato l'ultima voce dell'Enciclopedia dell'Arte Contemporanea Treccani, scritta a fine luglio dell'anno scorso. È un fenomeno assolutamente interessante, i risultati formali non sono maturi, appaiono ancora ingenui. Mi affascina che per la prima volta si utilizzi la tecnologia per realizzare delle opere uniche, autoriali, che affermano con forza la centralità dell'irripetibilità. Già l'idea che si metta in crisi quello che abbiamo sempre pensato del digitale mi appare molto interessante.

Ma dietro c'è tanta speculazione economica…

Per adesso sì, è un fenomeno prevalentemente economico, però, come al solito, i fenomeni nascono in un certo modo e poi, probabilmente, diventano anche altro.

(Conversazione telefonica, 9 marzo 2022, durata trenta minuti)

[Prima trascrizione della registrazione a cura di Gianluca Silvi]

12a puntata, continua



William Kentridge, "Pasolini, 2 novembre 1975" 2015, cartone, cartamodello, resina epossidica e tempera nera, 298 x 706 cm, Biennale d'Arte di Venezia 2015, Padiglione Italia a cura di Vincenzo Trione (courtesy l'Artista e Galleria Lia Rumma, Milano/Napoli; ph L. Marucci)

PRODUZIONE CREATIVA E IDENTITÀ

RIFLESSIONI SULLA GENESI E L'EVOLUZIONE (XIII)

a cura di Luciano Marucci

LA PRIMA PARTE DEL TESTO, ATTRAVERSO INTERVISTE, METTE A CONFRONTO DUE NOTI CRITICI D'ARTE E CURATORI DI ESPOSIZIONI TRA LORO MOLTO DIVERSI: HANS ULRICH OBRIST E GIORGIO VERZOTTI. IL PRIMO SOSTIENE E PROPONE NUOVE REALTÀ ARTISTICHE LEGATE A UN PRESENTE IN RAPIDA TRASFORMAZIONE; IL SECONDO ATTUA, CON MODALITÀ PRAGMATICHE, FORMAT RASSICURANTI SELEZIONANDO TALENTI CREATIVI ETEROGENEI. LA PUNTATA TERMINA DANDO SPAZIO ALLA CONVERSAZIONE CON SKYGOLPE, TRA I PIÙ RAPPRESENTATIVI AUTORI DELLA CRIPTOARTE, DOVE VENGONO SVELATI I VARI ASPETTI, FILOSOFICI E CONCRETI, CHE CARATTERIZZANO LA RIVOLUZIONARIA PRODUZIONE DEGLI NFT IN ESPONENZIALE ESPANSIONE

Hans-Ulrich Obrist, *critico d'arte e curatore, direttore artistico delle Serpentine Galleries di Londra*

Luciano Marucci: Con l'estensione della pandemia a livello globale come è cambiata la curatela delle mostre divenute meno fruibili in presenza?
Hans Ulrich Obrist: È un momento molto interessante, di reinvenzione, di ridefinizione e penso che dobbiamo essere coscienti del fatto che l'idea dell'avvenimento che non dura molto, spesso non è sostenibile. Come dice il filosofo Roman Krznaric nel suo libro "How to be a good incestor", si deve essere campioni in questo senso, protagonisti del pensiero di lungo termine. Tanti disastri della nostra epoca, soprattutto quello ecologico, sono legati al "short termism", alla mancanza di una visione dai tempi più lunghi. Viviamo in una sorta di epoca della tirannia dell'adesso iniziata prima del *lockdown*. Dobbiamo rallentare i programmi, fare mostre che durano più a lungo e ideare dei formati che vanno al di là della mostra; ascoltare, vedere gli artisti dove essi vanno. In questo molti artisti, come Daisy Ginsberg alla Serpentine, hanno deciso di non fare mostre, ma dei giardini. Un altro artista, Otobonb Nkanga, sta costituendo una società agricola in Nigeria, un po' come il grande Gianfranco Baruchello che nel 1973 ha fondato "Agricola Cornelia" e adesso rappresenta un modello per tanti giovani. Ho pubblicato un nuovo libro con 140 progetti di artisti per un mondo più sostenibile. Non sono di mostre, ma di "campagne". Si chiama "140 artists ideas for Planet Earth". Questa è un po' la risposta alla tua domanda.

Negli ultimi tempi, le restrizioni sanitarie, oltre a dettare il calendario di molti eventi culturali e ricreativi, hanno stimolato una quantità di artisti a trattare temi della realtà esistenziale e ambientale in rapida trasformazione?
Sì, questo si manifesta nella presenza di disegni che vedo in studi di artisti. *New intensity at drawing*.

Oggi si tende a spettacolarizzare maggiormente gli eventi artistici?
Alla Serpentine da diversi anni lavoriamo su arte e tecnologia, arte ed ecologia e, come abbiamo discusso nelle precedenti interviste, sull'arte e la curatela civica. Ad esempio, stamattina con la stampa è stata inaugurata la mostra "Radio Ballads" con quattro artisti: Sonia Boyce (che rappresenta l'Inghilterra alla 59. Biennale di Venezia), Helen Cammock, Rory Pilgrim e Ilona Sagar, tre giovani che hanno lavorato per tre anni nella comunità fuori Londra, "Barking and Dagenham", dove la vita è difficile a causa della disoccupazione. Numerosi artisti vi hanno partecipato per la società con un progetto non veloce. Hanno passato il tempo in questa comunità "receiving and giving care" a situazioni formali, informali, storie intime e complesse del lavorare insieme. Adesso, alla Serpentine, mostriamo i risultati, i frutti della lunga ricerca. È importante ridefinire i luoghi dove le mostre, presentate in modo tradizionale, sono invisibili a gran parte della gente, per cui mi pare fondamentale uscire da queste chiusure e andare con l'arte nelle comunità, verso l'arte pubblica. Non dobbiamo dimenticare che in un museo ci sono le porte e molte persone non hanno l'abitudine di entrarvi. Quindi, occorre creare occasioni per loro, più dirette. Determinati artisti hanno incoraggiato questo approccio attraverso una specie di arte urbanistica, che non è, appunto, soltanto un lavoro tra le quattro mura del museo.

In questi anni la critica d'arte è abbastanza attiva e propositiva?
Come per l'arte, anche per la critica d'arte penso



Hans-Ulrich Obrist (a sx) in conversazione, ad Art Basel 2022, sul tema "Artist' Influencers" da lui ideato, con Manthia Diawara (scrittore, regista e professore di letteratura comparata e cinema all'Università di New York), Michael Armitage (pittore e fondatore di Nairobi Contemporary Art Institute, attivo anche a Londra) ed Ellen Gallagher (artista e regista statunitense)



"Hivemind", images courtesy of Trust, 2022 (Calum Bowden, research and design; Joanna Pope, research and design; Will Freudenheim, design and game development; Seamus Edson, 3D design) © 2022 Serpentine and Trust

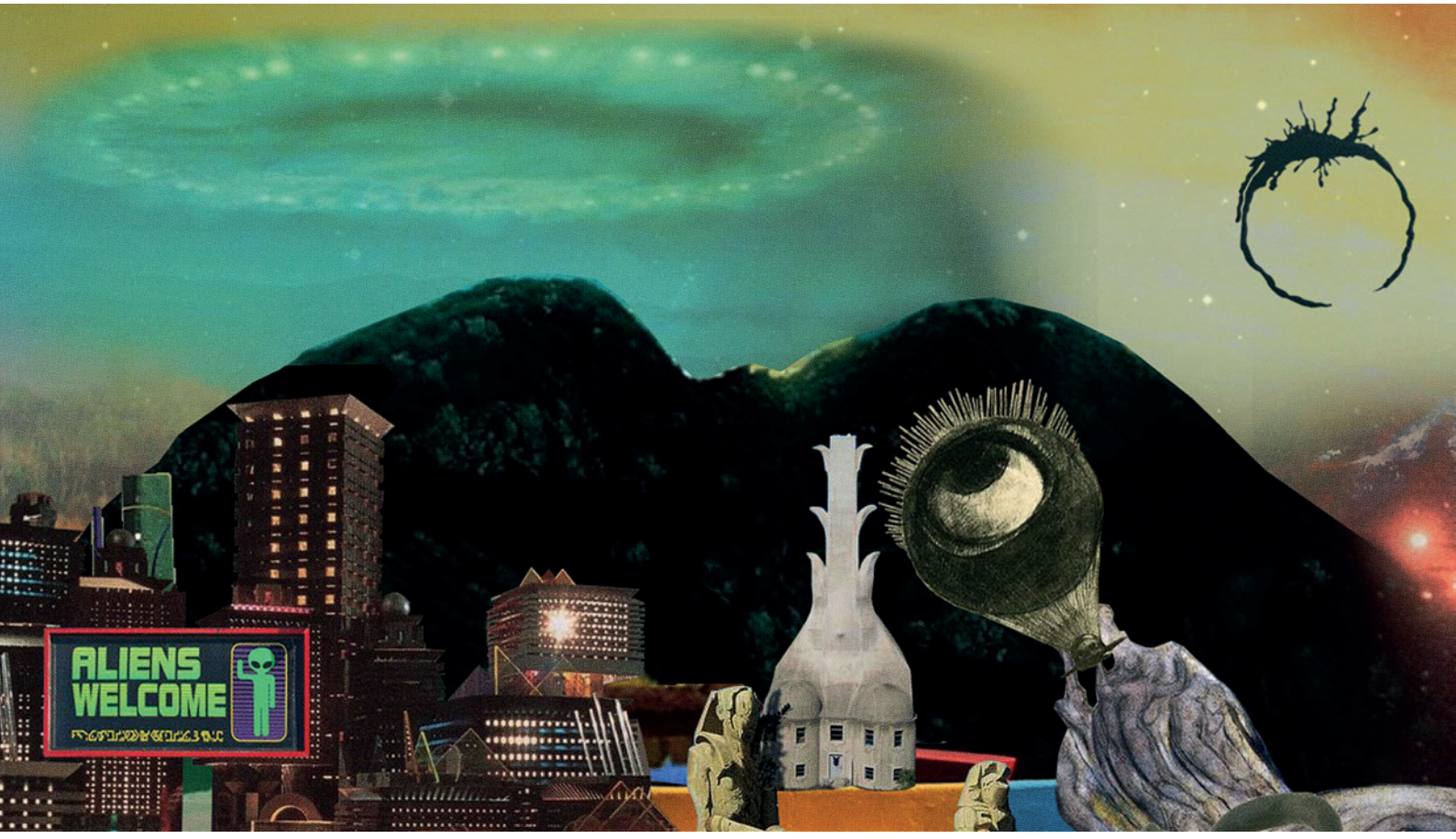
che si possano avere piattaforme che vadano al di là di certi contesti, verso persone che non si sono ancora interessate all'arte. È importante sviluppare per l'arte e per la critica nuovi circuiti per raggiungere persone che, per esempio, non leggono le riviste d'arte. Oggi per la giovane critica, come per i giovani artisti e i giovani curatori, sono fondamentali le Residenze. Ne esistono molte per gli artisti, ma poche per i giovani critici e i curatori. Ricordo che, quando avevo 23 anni sono stato in una residenza per giovani critici e curatori alla Fondazione Cartier, dove mi hanno sostenuto per tre mesi e dato la possibilità di andare dalla Svizzera in Francia, e questa opportunità mi ha cambiato la vita. Con una situazione economica molto difficile è bene aiutare i giovani critici e curatori a iniziare il loro percorso con più residenze e borse di studio.

La tua proposta per agevolare la creatività, che rimanda al "Piano Marhall" per l'arte, è stata recepita, almeno in parte, dalle istituzioni pubbliche?

Con il "Piano New Deal" Roosevelt, nella crisi degli anni '30, trovò modo di sostenere l'arte, non soltanto delle mostre, ma soprattutto per quella pubblica. Questo intervento, legato a ciò che ho detto prima, è un'idea nata dal progetto "Roosevelt Plan", una nuova "overview" dell'arte pubblica, quella che va incontro alla gente. È importante che oggi ci sia un nuovo



Danielle Brathwaite-Shirley "WE CANT DO THIS ALONE" 2022 (© 2022 Danielle Brathwaite-Shirley and Serpentine)



Dominique Gonzalez-Foerster, Martial Galfione and Mike Gaughan, "Metapanorama" 2022, installation view, "Alienarium 5", Serpentine South, 14 April - 4 September 2022 (© The Artist and Serpentine; ph Hugo Glendinning)

focus sull'arte pubblica, che siano nati molti musei, perché l'arte ha bisogno anche di spazi protetti. Io sono sempre a favore di questi luoghi, dei laboratori dove l'arte si può sviluppare. Il progetto degli anni di Roosevelt in cui l'arte va nella società è stato sostenuto da John Dewey (filosofo pragmatico) per essere applicato concretamente nella realtà. Loro hanno fatto una cosa che io oggi propongo: ho appena realizzato un piccolo libro sulle mie conversazioni col grande Èdouard Glissant. Egli per la nostra epoca è un po' quello che Dewey era per gli anni di Roosevelt. È il filosofo dell'"archipelago", dell'opacità ma anche della teorizzazione della mondialità. Ci suggerisce di essere attenti alle voci che vengono dappertutto e, in particolare, a quelle che non hanno potuto emergere, perché la logica continentale normativa lo ha impedito. Questo vuol dire, di nuovo, che dobbiamo creare istituzioni, luoghi dove tutte le culture e le immaginazioni del mondo possono incontrarsi e ascoltarsi. In un certo senso è nostra intenzione rendere vivibili i luoghi dove le mostre sono presentate, in modo letteralmente invisibile a larghe sezioni della società. Come dice Glissant, dobbiamo incoraggiare a nuove forme di "engagement", di "commitment" e nuovi modelli di mostre che sono mobili. Così egli ci connette all'idea di Dewey degli anni di Roosevelt.

La ricerca e la creatività nel comparto artistico sono state rivalutate grazie alle nuove scoperte della scienza nel campo sanitario?

Questa è una domanda complessa che rimanda alla questione arte-scienza. Abbiamo bisogno di legami, di dialoghi. La grande poetessa e artista Etel Adnan (mia grande amica, morta lo scorso novembre a 97 anni) mi diceva sempre che il mondo ha bisogno dell'insieme, non della separazione, di un futuro comune, di fare "knowledge". Per questa ragione, penso sia necessario creare più ponti tra arte e scienza. Adesso stiamo lavorando a un progetto nel monastero della grande Hildegard von Bingen: una monaca, una santa, nata nel 1098 e morta nel 1179. Era scrittrice, compositrice, scienziata, filosofa, mistica, visionaria, ma anche una monaca praticante del Medioevo. Domani andrò nel suo monastero per alcuni giorni per il progetto che riunisce quelle diverse discipline. Viviamo un momento in cui queste frontiere sono più fluide. Ad esempio, Precious Okoyomon, la giovane artista americana che alla Biennale d'Arte di Venezia sarà presente all'Arsenale con una grande installazione nella Mostra Internazionale di Cecilia Alemani, un po' come Hildegard, è una poetessa, una scrittrice che lavora su tutte quelle realtà parallele in modo molto fluido. Oggi c'è bisogno di sinergie, non di separazioni.

L'emergenza sanitaria ha influenzato i tuoi programmi di intervistatore, curatore e direttore artistico delle Serpentine Galleries?

Quando sono state chiuse le Galleries abbiamo dovuto fare un focus molto più esteso anche sul digitale, ma adesso siamo tornati negli spazi fisici. Lavoriamo con Dominique Gonzalez-Foerster per la mostra di aprile sulle "Radio Ballads", poi sui nostri progetti ecologici per questa estate e il padiglione di architettura di Theaster Gates. È vero, negli ultimi due anni, quando siamo stati isolati, abbiamo messo un accento sul digitale e questo ha accelerato la nostra presenza digitale che non sparirà: le mostre fisiche avranno sempre una dimensione digitale, perché nascono

nuove combinazioni tra digitale e fisico. Infatti, nella mostra di Gonzalez-Foerster ci saranno elementi di realtà virtuale e di realtà aumentata, "Mixed Reality". Anche mostre che durano più tempo: *longue duré*.

Nel tuo caso, l'intervista, oltre a essere il mezzo più immediato di indagine, di informazione e promozione culturale, è anche un'attività critica?

Sì. Le conversazioni che ho con gli artisti sono soprattutto correlazioni dove si discute come produrre nuove realtà artistiche o ammodernare le istituzioni. Questo è legato all'utopia ma in senso concreto, perché sono proposti progetti di artisti, filosofi, architetti che non hanno potuto avere luogo nei "constraints" delle istituzioni esistenti. Per questo, penso che le mie siano conversazioni per la produzione di realtà connesse all'attività curatoriale. Ecco perché le mie interviste vengono pubblicate, anche se solo con una percentuale del 10% o 20% delle 4000 ore di conversazioni. Sono come azioni di laboratorio, "workshop".

In sostanza, tutto questo dà luogo a un'"attività critica"...

Penso di sì, ma non spetta a me dirlo.

Nell'ideazione di format espositivi originali ti consideri un erede di Szeemann?

Gli incontri con Szeemann sono stati importanti, ma il mio mestiere è quello di direttore di museo, organizzatore di mostre, che ho imparato da Suzanne Pagé quando era direttrice del Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, ora invece è direttrice della Fondazione Vuitton. La Pagé mi ha insegnato come fare un museo e i programmi; da lei ho imparato a realizzare cataloghi, mostre su grande scala, a essere curatore indipendente. Szeemann ha influito per le idee, non in senso pratico, perché non ho mai lavorato con lui. Direi che mi ha influenzato idealmente.

Una volta mi dicesti che da ragazzo lo ammiravi e andavi più volte a vedere le sue mostre.

Esatto, mi ha influenzato con le sue idee, soprattutto con la mostra sull'opera d'arte totale "Der Hang zum Gesamtkunstwerk".

Anche per l'interdisciplinarità...

Certamente anche in questo, ma non è stato il mio maestro.

Sapevi che Harald, dal 1963-64, dopo la sua mostra sulle tavolette votive alla Kunsthalle di Berna, trascorreva le vacanze estive nelle Marche, la Regione dove vivo?

Lui mi raccontava di questo, mi parlava delle sue vacanze. È una bella storia...

Alla Serpentine quale strategia vai praticando per attrarre la gente, che ora ha minore libertà di circolare, per ottenere un impatto culturale e sociale efficace più o meno come in precedenza?

Con diversi modi, ad esempio, attraverso "Radio Ballads", di cui ti ho parlato. Poi, direi anche con la curatela civica, andando con gli artisti nella società con la mostra nella comunità di "Barking and Dagenham", tendente a portare le persone estranee al mondo dell'arte che altrimenti non si incontrerebbero mai. Questo è l'aspetto legato alla curatela civica; l'altro aspetto va al di là dell'arte, in quanto lavoriamo con attivisti, ecologisti, con scienziati..., e questo attrae anche un pubblico diverso. Anche la tecnologia è importante, per esempio, stiamo producendo un videogioco con Danielle Brathwaite-Shirley, giovane artista inglese che vive a Berlino. I "videogames" sono molto interessanti. Oggi il campo dei videogiochi è più grande del mondo della musica e del cinema. La mostra che realizzerò in Germania, a giugno, con la collezione di videogiochi di Julia Stoschek, è incentrata su questo ambito. Tanti artisti hanno un "engagement" con i video e questo può articolarsi attraverso giovani artisti, come Danielle Brathwaite-Shirley, che inventano dei giochi. Del resto, la tecnologia piace ai figli e gli artisti possono creare il gioco per una costruzione del loro mondo. Ci sono anche artisti che per il loro lavoro utilizzano videogiochi famosi come è stato fatto negli anni '80. Dopo una esperienza del genere l'artista può entrare in un gioco molto popolare come "Fortnite". Non a caso, insieme a "Fortnite" e a Kaws abbiamo costituito una seconda Serpentine virtuale, e questo era sulla "landing page". Con l'approdo su "Fortnite", che ha 400.000.000 di giocatori, abbiamo avuto 10.000.000 visitatori al giorno alla nostra mostra. Quindi, essa virtualmente è stata frequentata da 100.000.000 di persone, un numero enorme che, subito dopo il *lockdown*, ci ha portato il pubblico del mondo fisico, reale, non virtuale. E questo pubblico viene anche per le altre mostre che adesso abbiamo alle Gallerie della Serpentine.

Il padiglione temporaneo di architettura della prossima estate come è stato concepito?

Theaster Gates, l'artista americano di Chicago, ha progettato "Black Chapel", una struttura quasi monastica.

Il vostro impegno ecologico-ambientale è ormai una costante?

Sì, perché continua a essere rilevante per tutta la nostra vita. Noi siamo attenti a vari aspetti: civico, ecologico, tecnologico, che sono



Copertina del libro di Édoard Glissant & Hans Ulrich Obrist – "The Archipelago Conversations", Editors Hans Ulrich Obrist, Sebastian Clark, India Ennenga, 2021 (courtesy Serpentine Gallery London)

i nuovi dipartimenti della Serpentine. Come ho detto all'inizio, si tratta di interventi a lunga durata, non di avvenimenti brevi. Sono cambiate anche le istituzioni espositive, perché tutto questo, cinque anni fa, non esisteva. I musei avevano solo il direttore artistico, i curatori, gli addetti alla stampa, mentre adesso hanno questi nuovi dipartimenti.

Dalla vostra recente mostra, progettata per verificare le possibilità degli artisti prescelti di migliorare la situazione negativa del presente, quali esiti sono stati riscontrati?

Con i progetti di questi artisti abbiamo micro e macro soluzioni. Per esempio, Cooking Sections è un gruppo di giovani artisti che lavora col cibo e adesso opera nel nostro ristorante. "Benugo" è una catena con decine di ristoranti in Inghilterra che ha adottato la metodologia di questi artisti sul cibo da cui sono derivate le ricette "climavore" totalmente sostenibili. Così, oggi il menu del nostro ristorante e di tutti gli altri della catena è stato cambiato dagli artisti. Ogni compagnia, ogni ditta, ogni governo dovrebbe avere un artista in residenza. Gabriela Hearst fa mostre che sono 100% "climate neutral". Ma dobbiamo anche considerare che spesso ci sono oggetti. Per esempio, l'italiano Martino Gamper ha proposto un progetto per noi, in cui tutti possono partecipare: nel fare una passeggiata si prende un piccolo oggetto della natura di un parco o di una foresta per riciclarlo. Se questo si ripete ogni giorno, con una quantità di oggetti di plastica, ognuno può diventare un esperto e creare con i suoi amici una collezione, senza bisogno di una precedente esperienza. Sono micro o macro progetti. Pensiamo, ad esempio, a Kate Raworth che lavora all'economia "Doughnut", la quale porta a un design rigenerativo in armonia con i cicli del mondo vivente, a essere distributivi attraverso il design, a condividere i valori di economie che conducono a "flourish" per sempre piuttosto che crescere per sempre. Ne consegue che l'artista e l'economista possono sviluppare una nuova economia del mondo.

Pensi che gli NFT derivino dall'evoluzione spontanea del digitale, oppure dalla speculazione economica sulla produzione artistica?

Non sono interessato tanto dell'aspetto speculativo del NFT. Ma sono interessato al NFT come nuova possibilità di arte pubblica, come dice Rafik Anadol.

(Conversazione telefonica, 30 marzo 2022, durata 35' 47'')

[Prima trascrizione della registrazione a cura di Gianluca Silvi]

partecipazione al corso della Fondazione Ratti di Como, e altre notizie le ho prese da Internet.

In questa quarta ondata della nuova variante Covid a cosa stai lavorando da critico e curatore?

A tre mostre da tenersi a Milano fra la primavera, l'autunno e la fine dell'anno prossimo. Resta in sospeso, causa Covid, la seconda parte della mostra "Zona Bianca" che abbiamo aperto a Biella, alla Woolbridge Gallery, lo scorso novembre. Se tutto va bene, la inaugureremo alla fine di settembre, altrimenti si rimanda all'anno nuovo.

Come è stata concepita la mostra?

La mostra è nata dall'invito che mi hanno rivolto Jean Le Guyader e Marta Massara di Woolbridge Gallery. Volevano dedicare una grande mostra, sui loro settemila e più metri quadrati di spazio, alla scena italiana. È stata una bella sfida, abbiamo lavorato da giugno a novembre, ma ce l'abbiamo fatta. Ho incluso diverse generazioni, puntando molto sui giovani, anche in collaborazione con Marta e Jean che avevano già preso dei contatti. Ci sono i maestri (Licini, Carol Rama, Pistoletto, Cucchi), i quarantenni, fino alle ultime tendenze: giovani che nemmeno conoscevo o che avevo visto nelle mostre più recenti. Lo spazio è un ex lanificio, un'architettura industriale in gran parte ristrutturata, molto bella, luminosa. Gli artisti sono rimasti tutti affascinati, soprattutto quelli che sono venuti di persona a installare.

Dalle foto dell'allestimento ho notato che ci sono varie realizzazioni eterogenee.

Ho invitato gli scultori con cui stavo lavorando e che avevo esposto in giugno ad Ameno e a Miasino (due bellissimi paesi sopra il Lago d'Orta), in collaborazione con il collettivo Asilo Bianco. Sto seguendo un certo discorso sull'opera plastica e il rapporto con lo spazio, senza però privilegiare questo linguaggio. In mostra ci sono molti pittori, anzi un tratto comune di molti giovani è proprio la figurazione con la pittura ad olio o l'acrilico su tela. C'è la fotografia, un solo video, perché nella galleria c'è soltanto una saletta e uno schermo al plasma, quello usato per proiezioni tecniche. In misura magari disuguale, però tutti i linguaggi sono ben rappresentati.

Achille Bonito Oliva e Giorgio Verzotti in una discussione pubblica all'interno di Arte Fiera di Bologna del 2016 (ph L. Marucci)



Giorgio Verzotti, *critico d'arte e curatore*

Luciano Marucci: In questa nuova conversazione a distanza anche di tempo permettimi di compiere una investigazione su vari aspetti della scena contemporanea in base alle tue capacità analitiche e di sintesi. Iniziamo dal tuo recente vissuto. Di che ti sei occupato durante il periodo di isolamento imposto dalla pandemia?

Giorgio Verzotti: Di Allan Kaprow. Sergio Risaliti preparava la mostra che si è poi aperta al Museo Novecento di Firenze e mi ha chiesto un contributo critico per il catalogo. La mostra si è tenuta in febbraio 2020, ma il catalogo è stato pubblicato molto dopo. In ogni caso, ci ho messo due mesi per portare a termine il testo, in quanto il primo *lockdown* mi ha portato alla depressione e al blocco psicologico. Per fortuna, avevo in casa quasi tutta la bibliografia necessaria, dato che di Kaprow mi ero già occupato ai tempi della sua



Allan Kaprow "I will always be a painter – of sorts", veduta dell'installazione, Museo Novecento, Firenze, 20 febbraio - 4 giugno 2020, a cura di Giorgio Verzotti (courtesy Museo Novecento; ph Leonardo Morfini)

Hai dovuto ridurre le abituali frequentazioni degli studi degli artisti?
Ora, al ritmo di una alla settimana, continua con le dovute precauzioni.
Secondo te, sono cresciuti gli artisti che cercano di stabilire un rapporto più stretto con la quotidianità, sia pure per la riscoperta di valori del passato?
Ogni artista elabora il suo rapporto col quotidiano a modo suo, come è sempre stato; non vedo differenze fra l'oggi e il passato, prossimo o remoto. Se lo chiedi in relazione alla pandemia e al conseguente forzato mutamento di abitudini, direi che la pandemia non ha cambiato né il loro metodo di lavoro né il loro orientamento tematico.
Certe rivisitazioni, scaturite dalle riflessioni, rimandano troppo al già visto? Al postmodernismo?
Questa associazione del postmodernismo col "già visto" mi sorprende. Premesso che le tematiche tipiche del postmoderno oggi mi sembrano sorpassate e che non conosco artisti che vi si rifacciano, il postmodernismo è stato il modo di riprendere e affrontare di nuovo problemi che fino a una certa epoca erano stati bellamente rimossi, quasi non fossero anch'essi degni di confronto. Poiché i valori dell'emotività e della soggettività erano stati emarginati dal discorso generale dell'arte e dell'estetica, è stato giusto riaffermarli. Ora mi sembra che si diano per scontati, e va bene così.
Parallelamente si vogliono sperimentare vie alternative per veicolare l'opera attuale?
Direi di sì. Si usano le tecnologie avanzate, il digitale, e i temi



Mostra collettiva "Zona Bianca Zero" alla Woolbridge Gallery di Biella, a cura di Giorgio Verzotti, veduta dell'installazione con opere del 2021 di Sergio Limonta: "Six Angols, Three Drums", metallo luci tubolari, impianto elettrico / "Two piles, seven for seven" luci tubolari, impianto elettrico e metallo / "Master", metallo dipinto, luci tubolari e impianto elettrico / "The Modern", laminato, lampade policarbonato, alluminio, cavi elettrici (courtesy l'Artista e Woolbridge Gallery)

sono il rapporto fra arte e scienza che vedo affrontato da diversi artisti più giovani. Sento spesso parlare di buchi neri, di orizzonte degli eventi, di configurazioni del nostro futuro attraverso la tecnologia immateriale: tutte cose importanti ma di cui non capisco nulla e che lascio volentieri ad altri. Aggiungi che sono un totale nerd col digitale. Per fare lezioni da remoto devo sempre chiedere aiuto alla mia ex studentessa della Nuova Accademia di Belle Arti di Milano, Manuela Piccolo, ora curatrice esordiente. E da nerd ho molta poca fiducia in questi linguaggi iperspecialistici ed esclusivi, e anche qualche sospetto.

Cosa insegni, in presenza, al NABA?

Storia dell'arte contemporanea al NABA ed Estetica del contemporaneo all'Università Cattolica di Milano.

Quanto passato entra nella tua attività culturale che partecipa al presente con intenti propositivi?

Tantissimo. Quando penso a una mostra o a un testo lo faccio per rispondere a un problema sentito oggi, specifico del dibattito attuale, ma ne cerco sempre le radici nel passato. Nelle mostre parto dagli artisti più giovani e, attraverso quello che mi dicono loro, faccio dei riferimenti ai precedenti che ci sono stati, o ci possono essere stati, e costruisco una genealogia. Ho sempre lavorato in questo modo, partendo dall'oggi per lanciare sonde nel passato che possano servire per il futuro.

Il lavoro di ricognizione e promozione della critica più impegnata, che ha subìto un rallentamento, nuoce al progresso dell'arte?

Non necessariamente. Al massimo, l'ha rallentato, perché la critica non ha questo potere sulla ricerca artistica e i suoi tempi. Il potere ce l'ha il mercato.

Vuoi dire che solo il mercato stimola l'avanzamento dell'arte?

No, voglio dire che il mercato condiziona, col suo potere, quell'avanzamento.

A proposito di mercato dell'arte al quale riconosci quel potere, all'Arte Fiera di Bologna, di cui hai curato con Spadoni quattro edizioni, fin dall'inizio era stata sostenuta la sua funzione prettamente mercantile, forse anche in considerazione che in precedenza non c'era stata la partecipazione di varie gallerie prestigiose?

Direi l'opposto, la natura prettamente commerciale della fiera ha fatto in modo che le gallerie prestigiose, non tutte evidentemente, preferissero partecipare a Artissima o Miart in ragione del fatto, io credo, che lì ci fosse un pubblico più internazionale, stimolato dalla natura curatoriale, come si dice ormai comunemente, di quelle due fiere, sull'impronta di Basilea, più attente ai valori culturali. Persisteva però una differenza, che credo persista anche oggi: a Bologna si vende, a Torino e Milano meno.

Non a caso, in quell'ambito, personalmente avevi potenziato l'aspetto culturale con originali mostre collaterali e discussioni pubbliche su tematiche di attualità…

Esattamente. L'impegno mio e di Claudio Spadoni andava in quel senso, ma non solo nel pensare agli eventi collaterali, che ad Arte Fiera ci sono sempre stati. Si trattava piuttosto di riorganizzare la Fiera con settori tematici, oltre la differenziazione fra moderno e contemporaneo, introducendo, per esempio, la Fotografia, l'Ottocento, o le sonde su particolari zone geopolitiche: l'Est europeo o il Medio Oriente. C'era in programma pure l'Africa, ma non ci hanno confermato… Abbiamo anche aperto a collaborazioni con altre fiere come MIA di Milano e a curatori per le mostre dentro e fuori la Fiera come Laura Cherubini, Lea Mattarella, Marco Scotini. Mi pare che queste scelte siano proseguite e accentuate dalla nuova direzione di Menegoi, che sta lavorando molto bene proprio nel recuperare gallerie importanti che da tempo non venivano più a Bologna.

Quell'esperienza è stata utile per la tua successiva attività critica e curatoriale?

Sì, mi ha consentito, per esempio, di avere contatti con molte gallerie italiane che non conoscevo e che hanno dei magazzini molto importanti, opere e artisti di prim'ordine, che magari hanno sede in provincia e alle quali prima non prestavo attenzione.

Nel contesto odierno, in cui prolifera pure il dilettantismo e vengono valorizzati i creativi dei paesi emergenti, sconosciuti o rimasti in ombra, la migliore produzione artistica italiana viene esportata e apprezzata abbastanza in ambito internazionale?

Non direi. Come sempre, le nostre istituzioni latitano sul piano della promozione internazionale dei nostri "talenti", e le eccezioni sono rappresentate da singoli individui che si sono costruiti da soli la propria carriera e il proprio successo, andando a vivere all'estero; il riconoscimento delle istituzioni è arrivato sempre dopo. Noi siamo bravissimi a correre sul carro del vincitore, per cui a Rivoli, come nelle gallerie private di punta, arrivano gli artisti e, in particolare, le artiste dei Paesi emergenti o rimasti in ombra, perché questo è il trend attuale, ma non si fa lo stesso per gli artisti italiani, i quali, notiamolo, non vengono ricercati per fare le mostre all'estero, nei musei importanti e nelle gallerie di punta: facciamo solo import senza quasi mai fare export.

In questo periodo, nel campo artistico, cosa ti incuriosisce?

Tutto, compresa la corsa al successo commerciale quando è sinceramente dichiarata, non quando è ammantata da alibi culturali.

Tra le giovani generazioni noti esperienze concettuali e linguistiche originali?

Non c'è niente di originale, o per lo meno non è l'originalità che mi interessa trovare; mi



Maurizio Arcangeli "Volo" 2022, acrilico su tela sagomata, cm 152 x 430 x 3/5, mostra personale presso AF Gallery di Bologna, 2022, a cura di Giorgio Verzotti (courtesy l'Artista e AF Gallery)

interessa la profondità di un pensiero. Sì, trovo nuove posizioni concettuali, non so come altro definirle, che riprendono i termini di un dibattito mai esauribile sul ruolo dell'arte, dell'artista e della sua opera, e che "portano avanti il discorso", come si usa dire, senza pretendere di impostarlo in termini inediti. Anzi, le paternità (o maternità) sono riconosciute e chiara è la volontà di inserirsi in una genealogia già riconosciuta.

Pensi che tra tante precarietà e incertezze il futuro dell'arte sia totalmente imprevedibile?

"Totalmente"? Speriamo!

Si scorgono anche visioni inedite e progetti seminali confortati dalla speranza…

Io ne vedo molta di speranza e di progettualità, non solo fra i giovani.

A Milano la riqualificazione delle aree periferiche, attraverso gli Street Artist più o meno selezionati, è soddisfacente?

Non ne so nulla di Street Art, però so che Milano pullula di iniziative gestite dai giovani o pensate per loro, siano esse autogestite o supportate in qualche modo dalle istituzioni della città, e diverse fra queste sono indirizzate alle forme effimere di arte pubblica.

Specialmente oggi, è importante stimolare i giovani alla comprensione della dimensione artistica…

La dimensione estetica di cui parlava Marcuse? Sì, certo, l'estetica in questo senso assume un valore disalienante, liberatorio. Anche la categoria della decorazione, la pura ricerca del bello formale è una forma di educazione che alla fine produce positività nel rapporto col reale e con gli altri. Me lo fa pensare Stefano Arienti che ho invitato al mio corso in NABA a parlare, fra l'altro, proprio di questo.

Le dinamiche sociali di questo periodo influenzano gli operatori visuali e le modalità rappresentative?

Quando mai le dinamiche sociali non le hanno influenzate?

Da questo momento di transizione potrebbe scaturire una nuova normalità, più attenta ai valori umani e culturali fondamentali?

Lo spero, lo sperano tutte le persone di buona volontà…, ma metà del mondo questa volontà non la dimostra. Parlo delle varie forme di sovranismo e dei vari ritorni del razzismo che inquinano la vita sociale un po' dappertutto, a danno dell'umanità e della cultura.

Le varie mostre che ripropongono i talenti del passato contribuiscono anche ad accrescere la sensibilità verso l'arte del nostro tempo, oppure frenano il suo sviluppo indipendente?

Non frenano nulla ma stimolano, quando i ritorni al passato sono motivati dalle esigenze culturali e morali dell'oggi. Se sono solo esigenze mercantili ho qualche dubbio, penso alla pletora di mostre dedicate ai nostri anni Venti e Trenta, al famoso ritorno all'ordine. Me lo sono già chiesto pubblicamente su "Il Giornale dell'Arte" tempo fa: dobbiamo morire novecentisti? E l'amico Franco Fanelli mi ha risposto: "… ebbene, sì!".

La situazione socio-sanitaria e l'espansione dell'estetica digitale stanno cambiando l'identità delle istituzioni culturali e la loro tradizionale funzione?

Non credo. Cambia certamente, gradualmente, il ruolo delle istituzioni grazie, o a causa, dell'estetica digitale, che avrà bisogno di spazi specifici. Si sta creando un museo del digitale proprio a Milano; c'è già una direttrice, anche se del museo ancora non si sa nulla, a parte il luogo.

Del resto, le opere, grazie al digitale, possono essere rese visibili ovunque…

…Anche intere mostre, e questo è un lato positivo.

L'uso di tale mezzo può condizionare la ricerca di espressioni personali o può ampliarla?

Condizionare e ampliare non sono necessariamente termini in contraddizione. Comunque sì, lo può senz'altro.

È individuabile una ridefinizione dello statuto dell'opera, dei procedimenti produttivi e dei format espositivi?

È prevedibile, non so se è già individuabile, non mi sembra.

La pluralità dei linguaggi favorisce anche l'inclusione e il rispetto delle diversità?

Speriamo. Inclusione e rispetto del diverso avvengono già a livello di spettacolo, vedi Festival di Sanremo, non ancora nella vita reale, purtroppo. Vedi "Legge Zan".

Il diffuso utilizzo della scienza ha rimesso al centro pure la creatività del settore artistico?

Direi di sì, per quel che ne so. Mi rifaccio alla risposta alla domanda precedente sulla "volontà di sperimentare vie alternative per veicolare l'opera attuale".

7-14 febbraio 2022

Skygolpe (Mattia Sommovigo), *criptoartista*

In questa conversazione a distanza cerchiamo di fare chiarezza sul fenomeno pervasivo della Crypto Art.

Innanzitutto, la sua identità artistica da quali riferimenti culturali proviene?

Il mio primo approccio alla produzione artistica risale al 2006,

Ritratto di Skygolpe (Mattia Sommovigo)





Skygolpe, installation view, lost signals, solo show at Valuart, Lugano, LCD screen and steel structure, variable size, 2022 (courtesy l'Artista)

nelle strade di Londra. Per diversi anni sono stato attivo nella scena della Street Art, esplorando questo immaginario attraverso un taglio concettuale.

Le sue opere tridimensionali e installative vengono "usate" anche per produrre Non-Fungible Token? Intende realizzare artefatti ibridi?

La mia pratica utilizza generalmente un approccio ibrido fra digitale e fisico; arrivo al risultato finale sfruttando differenti livelli di immagini digitali e analogiche. Questo accade nei NFT, nella pittura, e ultimamente nelle installazioni. Non esiste una regola precisa che determina dei compartimenti chiusi fra questi media. Le opere di pittura sono generalmente anche NFT, ma questo non preclude l'utilizzo autonomo come opere fisiche per essere esposte nello spazio della galleria. Per me, è interessante proprio il concetto di ibridazione.

Perché le sue opere spesso sono basate sul volto postumano?

Non parlare di postumanesimo nell'epoca post-internet può rappresentare una visione anacronistica del presente. Il mio lavoro ruota intorno all'uomo e al concetto di esistenza; è quasi una sorta di antropologia filosofica. Considerare l'uomo come immune alla contaminazione tecnologica è un concetto limitante.

In sintesi, come si creano gli NFT?

Il processo di trascrizione di metadati sulla *blockchain* è semplificato attraverso l'utilizzo delle apposite piattaforme. I *marketplace* permettono un semplice *upload* di file digitali occupandosi della parte tecnica. Esiste tuttavia anche la possibilità di creare NFT in maniera autonoma. In questo caso, risulta necessaria un'abilità informatica per creare il proprio *smart contact* all'interno di una specifica *blockchain*.

In cosa si differenziano dall'arte digitale?

La contengono. Non esiste uno stile o linguaggio specifico che caratterizza l'NFT; è piuttosto da immaginare come un contenitore che affianca al file un certificato di autenticazione digitale incorruttibile. Questo permette al file di essere tracciato, seguito, rivenduto, quasi al pari di un'opera fisica, generando un mercato secondario. Oggi, insieme ai quadri e alle sculture, le immagini digitali rappresentano il bene artistico più battuto in asta e questo è un dato significativo.

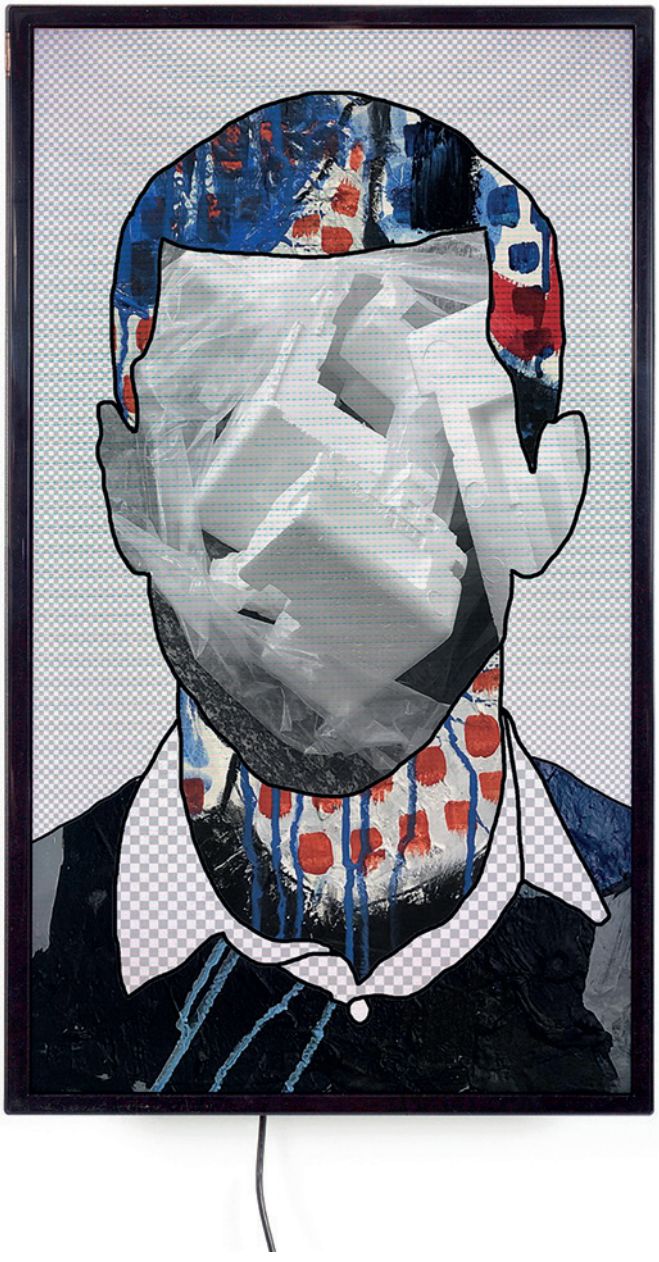
Gli operatori di questo sistema neo-digitale da dove traggono ispirazione?

Questa domanda porta a una distinzione necessaria. A mio parere, gli artisti che hanno utilizzato la *blockchain* dal 2018 al 2021 possono essere definiti cripto artisti, in quanto generalmente i lavori trattano aree di interesse comune: *gifs*, meme culture, *blockchain*, criptovalute, *cypher punk*, *post- punk*. Dopo il 2021 si è assistito all'ingresso nell'ecosistema di un più ampio numero di creatori attivi all'interno di tutti i linguaggi riguardanti l'arte digitale e anche l'arte contemporanea. Tra questi, l'arte 3D ha saputo trovare forse lo spazio che cercava da tempo, ritagliandosi una fetta importante del mercato.

I suoi lavori nascono da un pensiero filosofico? Da una riflessione sul rapporto tra realtà fisica e virtuale per ri-definire

il concetto di opera d'arte particolarmente legata alla commercializzazione?
La commercializzazione rimane un aspetto slegato dalla matrice filosofica. Il mio lavoro ha come fulcro l'uomo e il suo rapporto con l'esistenza, prendendo in esame i concetti di realtà/illusione/contraddizione. Attraverso i media visivi di cui accennavo, cerco di superare i limiti convenzionalmente associati alla produzione di una mostra o di una opera con l'obiettivo di contribuire a ri-definire il concetto di opera d'arte nell'epoca dell'ultradigitale. Per esempio, il mio interesse verso la *blockchain* nasce dal suo potenziale specifico di impatto sul decennio in corso. È impensabile oggi che una qualsiasi produzione artistica non si confronti con questa grande rivoluzione culturale del digitale. Gli stessi artisti che lavorano con un'impronta più tradizionale facendo uso, per esempio, solo di pittura o scultura, di fatto, da almeno dieci anni, riversano online le immagini del loro lavoro

Installation view, Skygolpe, Source Edges, NFT, 2022 (courtesy l'Artista)



fisico, perché in fondo è lì che verrà condiviso o fruito maggiormente dal grande pubblico. Negli ultimi anni hanno anche preso forma numerose riviste indipendenti online che hanno l'importante compito di mappare con velocità le produzioni artistiche più fresche e fare ricerca. Se l'online è il presente, la tecnologia NFT rappresenta un possibile sviluppo futuro di modellazione strutturale della società e del mercato.
Con il progetto Skygolpe lei vuole attuare un "golpe"... contro l'arte visuale convenzionale di oggi per proporre prodotti decisamente alternativi?
In realtà, la parola "Skygolpe" racchiude in sé un concetto di armonizzazione di contrasti. Da un lato "sky" vuole rappresentare, oltre il concetto di infinito, la necessità di una sfera spirituale; dall'altro "golpe" rappresenta perfettamente un concetto molto "umano". La tensione esistenziale tra potere e fragilità è al centro del mio lavoro.
Si vuole trasformare il mercato dell'arte promuovendo anche l'utilizzo della criptovaluta?
L'NFT nasce dalla *blockchain*, come la criptovaluta del resto. È quindi normale che i primi utenti a utilizzare questa tecnologia si siano trovati a loro agio nell'usare un metodo di pagamento *trustless*. In ogni modo si possono acquistare NFT anche con valuta tradizionale. Non bisogna confondere i bisogni primari del concetto di adozione con la destinazione di sviluppo.
Questi lavori sorgono anche dall'interazione tra artisti? Sono supportati pure da tecnici specializzati?
All'interno dell'ambito NFT gli artisti collaborano regolarmente fra di loro, e a loro volta operano anche con studi che supportano la fase di produzione delle opere e la discussione delle idee relative al lavoro: il confronto e il lavoro in gruppo genera condivisione e scambio.
Anche i musicisti hanno iniziato a praticare questo mondo...
Probabilmente la musica sarà il prossimo vero trend all'interno del mondo degli NFT. Già oggi stiamo assistendo a diversi tentativi più o meno riusciti di artisti che "tokenizzano" la loro produzione musicale. Chiaramente, il concetto di distribuzione e *royalties* è al centro dello sviluppo tecnologico. Non esiste ancora un modello performante che indichi uno standard condiviso.
Dove circola questa produzione avveniristica? Le istituzioni museali e le gallerie private sono ancora diffidenti?
Il mondo dell'arte sta iniziando ad avvicinarsi all'ambito NFT con grande curiosità e prontezza; molti musei iniziano a chiedere mostre nel metaverso, alcune grosse gallerie americane hanno iniziato a includere artisti nativi NFT nei loro programmi, in fiere e mostre fisiche, le aziende finanziano con grande entusiasmo progetti NFT legati all'arte. Insomma, un grande fermento del tutto inaspettato. Le principali zone e posizioni rilevanti per il mercato e il sistema dell'arte stanno già intraprendendo progetti che guardano alla logica NFT. Tutto questo rappresenta un interessante scenario senza precedenti.
Ci sono già curatori capaci di attuare format espositivi per valorizzarla?
Come le gallerie e i musei, anche molti curatori stanno iniziando a occuparsi o interessarsi dell'ambito NFT, però questa è una questione aperta, essendo il rapporto NFT-arte un campo relativamente nuovo, non si esclude la nascita prossima di nuove figure più strutturate che potrebbero trovare una loro identità nel mezzo, fra la definizione di curatore/collezionista/artista/operatore culturale.
Chi sono gli acquirenti?
Tendenzialmente sono *trader*, investitori, amministratori di grosse *tech company*, ma anche giovani collezionisti d'arte, persone relativamente giovani che sanno muoversi con le criptovalute



Installation view, Skygolpe, untitled, mining farms, canvas, screen and steel structure, variable size, 2022 (courtesy l'Artista)

e le nuove tecnologie. In fondo, la digitalizzazione degli *asset* è il futuro, non solo dell'arte.

Le opere in NFT, garantite come uniche e irripetibili, derivano sempre da territori inesplorati?

Come dicevo, l'NFT è sostanzialmente come un contenitore, qualsiasi media, linguaggio e tecnica digitale può esistere all'interno di esso. Di conseguenza l'approccio all'originalità è simile a quello dell'arte tradizionale.

Trattandosi di nuove esperienze artistiche in divenire, devono essere "spiegate" per farle apprezzare?

Come tutta l'arte digitale e non, l'opera necessita di un racconto, o quantomeno di una sorta di contestualizzazione narrativa con il lavoro dell'artista. Basta pensare all'arte digitale o alla videoarte; la differenza sta solo nella presenza di un *token* che garantisce l'autenticità e la tracciabilità dell'opera. Una differenza minima nella forma, ma enorme nel significato/funzionamento.

Anche la condivisione di alcuni artisti storicizzati e le recenti vendite a buon prezzo alle case d'asta le stanno legittimando!?

Da un punto di vista di mercato l'NFT è completamente legittimato. Dopo l'asta di Beeple a Christie's non avrebbe senso parlare di mercato potenziale. Dal punto di vista culturale, questi ultimi avvenimenti, come l'ingresso di artisti storicizzati, stanno contribuendo anche a una non così veloce legittimazione artistica sotto tutti i punti di vista.

Siamo di fronte a una sperimentazione tecnico-linguistica o a ricerche di contesti inediti?

Entrambe, ogni sperimentazione tecnico-linguistica apre, al contempo, nuovi argomenti e contesti di indagini per l'attività artistica, nuove forme, nuovi orizzonti e una nuova visione da raccontare. Da sempre mezzi nuovi accompagnano nuove prospettive.

In questo ambito non ha senso parlare di futuro antico?

Credo abbia più senso parlare di futuro presente! Ormai siamo così abituati all'innovazione tecnologica che a volte rischiamo di perdere di vista il potenziale dei cambiamenti in atto: non c'è nulla di più sbagliato di un'arte contemporanea che non guarda al presente.

Lo stile personale, più o meno originale, va potenziato o evitato?

In una uniformità di linguaggi come quella di oggi nel digitale, alcuni tratti distintivi personali nel lavoro di un artista possono premiare, in fatto di riconoscibilità ma anche di mercato. Distinguersi è sempre un bene.

Il processo di ideazione, produzione e fruizione legato all'NFT è in continua evoluzione?

Essendo una nuova tecnologia al servizio degli artisti, ogni cambiamento tecnico, anche minimo, porta un riscontro pure in ambito artistico e all'apertura di nuovi ragionamenti concettuali.

I social sono fondamentali per incentivarne la crescita?

I social sono sicuramente uno strumento importante. Primariamente Twitter. Tutto è cominciato su questa piattaforma; per gli artisti che lavorano con l'NFT i social permettono una singolare ibridazione di contenuti, ricerca di nuove tematiche, oltre a essere ovviamente il principale canale di comunicazione e scambio/fruizione di idee.

Nessun compromesso con le problematiche della realtà

sociale? Si vuole rimanere fuori dall'ideologia politica? Non si invocano principi di comportamenti etici?
Esiste, come nell'arte convenzionale, una piccola parte di artisti politicizzati che in questo ecosistema promuovono i potenziali benefici di un futuro completamente decentralizzato. La maggioranza degli artisti cerca invece di confrontarsi con nuovi modelli politico-sociali in atto. Per esempio, le DAO ("Decentralized Autonomous Organization") sono un interessante modello che si incrocia facilmente con il concetto di democrazia diretta. Personalmente il lato politico mi interessa di meno.
Attualmente quali criticità sono riscontrabili in questo settore?
La speculazione – contrariamente a quanti lo affermano – credo non sia il problema principale.
È normale assistere a bolle davanti a strumenti e tecnologie che vengono percepiti e annunciati come centrali in futuro. La criticità principale, a mio parere, è il fatto che tutto quello che utilizza la tecnologia NFT sia associato all'arte..., l'uso improprio della parola "arte". Come ho spiegato, l'NFT è un contenitore, può essere davvero usato in svariati campi d'applicazione. Inoltre, un altro rischio potrebbe essere associato all'*over supply*.
Chi stabilisce la loro qualità non soltanto dal punto di vista puramente estetico?
È come chiedersi chi stabilisce la qualità delle opere fisiche che circolano in fiere, aste e gallerie. Generalmente è una questione molto relativa stabilire la qualità tecnica di un'opera, figuriamoci quella artistica... Quindi bisognerebbe capire cosa si intende per qualità, perché nessuno lo stabilisce in modo oggettivo, così come tutti contribuiscono a un'idea personale del concetto di qualità. È un'osservazione che funziona in modo simile nell'arte tradizionale, così come nell'NFT.
Le falsificazioni sono impossibili?
Le falsificazioni possono anche esistere, ma non può essere eliminata l'origine da cui provengono le opere. In questo modo risulta molto semplice verificare l'origine dell'opera. Per esempio, potrei usare un'immagine di un altro artista per creare un *token*, ma quel *token* non potrà mai essere associato all'indirizzo originale collegato a tale artista. Questo aspetto nella sua semplicità è rivoluzionario.
Sarebbe logico elaborare una teoria per codificarne le caratteristiche più rilevanti e attendibili?
Esiste il mercato per questi aspetti oggettivi e pratici: maggiori vendite, generalmente corrispondono a maggiore disponibilità e attendibilità sulla base di dati sul lavoro di un artista pubblicamente disponibili.
Si intravedono prospettive future di questo medium digitale stimolato dalle tecnologie più avanzate?
Sì, è un momento di grande fermento, quindi in maniera sempre più matura e consapevole, ogni giorno in questo mondo si sperimentano nuove forme di ibridazione fra tecnologia e *blockchain*.
Questo modello innovativo contribuisce ad accelerare il metaverso, lo sviluppo dei linguaggi per i creativi delle ultime generazioni e il cambiamento delle modalità espositive dei musei, delle fiere d'arte e delle gallerie?
Credo che questo stia già avvenendo. Qualche anno fa le gallerie si sono accorte dell'enorme potenzialità del pubblico online, adesso lo sviluppo di progetti in metaverso e/o NFT rappresenta il passaggio successivo di questa nuova ibridazione/contaminazione... L'unico modo in cui questo potenziale venga veramente espresso è che all'interno di questi nuovi strumenti, e soprattutto fra i loro *users*, il concetto di cultura non venga lasciato indietro.
Sono in espansione anche i progetti delle installazioni ambientali immersive che richiedono l'uso del visore VR?
Sì, gli approcci VR rappresentano una questione diffusa e indubbiamente in espansione. Ultimamente nel mio lavoro sto cercando di mettere in relazione le immagini da cui traggo gli NFT con gli spazi in cui vado a esporre. Trovo interessante ibridare e fondere diversi dispositivi di visualizzazione dell'arte, cercando di "scardinare" i formati chiusi in cui essa solitamente viene fruita.
29 maggio 2022

13a puntata, continua

Skygolpe, installation view, lost signals, LCD screen and steel structure, variable size, 2022 (courtesy l'Artista)



PRODUZIONE CREATIVA E IDENTITÀ

RIFLESSIONI SULLA GENESI E L'EVOLUZIONE (XIV / A)

a cura di Luciano Marucci

PER LA PUNTATA DI QUESTA INDAGINE SONO STATI COINVOLTI L'ARTISTA MAURIZIO ARCANGELI, LO STORICO DELL'ARTE LORENZO GIUSTI E IL FILOSOFO GINO RONCAGLIA – ATTIVI IN CAMPI DIVERSI, MA PER CERTI ASPETTI CONVERGENTI – I QUALI NELLE CONVERSAZIONI CHE SEGUONO CONTRIBUISCONO A ELEVARE IL PENSIERO UMANO E A SOSTENERE IL RUOLO DELLA CULTURA MENTRE IL MONDO REALE È DOMINATO DAL MATERIALISMO, DAI DISASTRI CAUSATI DALLA PANDEMIA, DAGLI SQUILIBRI AMBIENTALI E DAL CONFLITTO BELLICO EUROPEO

Agli accidentali disastri causati dal Covid, ancora presente con le sue varianti a livello globale, si sono sovrapposti e addizionati quelli provocati volontariamente dal conflitto bellico europeo, del quale solo l'industria bellica trae vantaggio a nostre spese. Sembra che l'intera umanità sia condannata a un vero "Inferno" dantesco. Nel mondo civile tutti hanno sempre esaltato la funzione della Cultura autentica, la sua capacità di migliorare la qualità della nostra vita, di favorire il dialogo per la convivenza. Ora la folle distruzione, non soltanto materiale, della guerra, ha messo in luce la fragilità del mondo, peraltro con ordigni illegali, ha confermato che la Cultura sana ha grande responsabilità verso la società e l'ambiente ecologico, ma non la forza sufficiente per vincere la barbarie, al fine di ristabilire la normalità, fermando i combattimenti stabiliti da logiche geopolitiche ed economiche, dalla sete di potere di individui e da conquiste territoriali dei regimi totalitari. Infatti, con la produzione culturale, finché viene consentito, anche nei social network, si può solo protestare a favore della pace e promuovere i valori della libertà e della democrazia imprescindibili. Concretamente, si possono portare in salvo certe testimonianze artistiche e collaborare alla ricostruzione dei beni storici danneggiati o demoliti, ancora a carico della collettività.
Secondo me, nel caso dell'invasione dell'Ucraina non si può rimanere indifferenti, ma neanche agire rischiando di provocare un'altra guerra mondiale, addirittura con il folle impiego di armi nucleari, per cui è auspicabile che le pesanti sanzioni imposte agli aggressori, prima o poi, possano risultare efficaci per ristabilire la normalità. Intanto le conseguenze originate dai bombardamenti e dalle reazioni dei paesi più solidali, porteranno certamente all'economia di guerra con l'ulteriore impoverimento, specialmente delle classi meno abbienti.
Comunque, il settore culturale non deve darsi per vinto, mantenendo sempre le proprie idealità; credere alle sue potenzialità, anche se prevalentemente virtuali. Fortunatamente l'arte riesce a sopravvivere, percorrendo nuove vie creative, a stimolare riflessioni sui valori imprescindibili e a far immaginare un futuro migliore. Allora, con questo spirito, proseguiamo le nostre indagini per dare alla Cultura un ruolo positivo.
In questa puntata vengono proposti tre significativi esempi di operatori culturali, particolarmente attivi, per gli aspetti estetici ed etici, teorici e pragmatici: Maurizio Arcangeli, Lorenzo Giusti e Gino Roncaglia.

Frequentavo spesso Maurizio Arcangeli intorno al 2000, quando era un artista abbastanza conosciuto grazie soprattutto alla sua cifra stilistica dall'insolito impatto visivo. Lo avevo anche coinvolto in alcune esposizioni collettive da me curate in luoghi fisici e nel web, tra cui quella itinerante intitolata "FantaIronia", sulla dialettica tra arte visiva e letteratura, in omaggio allo scrittore Gianni Rodari. Ad esse aveva sempre partecipato con opere rappresentative di grande qualità. Tra noi si era consolidata un'amicizia molto sincera, per cui mi confidava anche le preoccupazioni riservate, condivise dalla sua compagna Clara Bonfiglio, apprezzata artista del Nuovo Futurismo. Ma a un certo punto era talmente assillato dalle questioni personali da indurmi a pensare che non volesse più dedicarsi alla pratica artistica, nonostante i crescenti riconoscimenti della critica specializzata. Così, in attesa che risolvesse i suoi problemi esistenziali e che potesse tornare all'opera, per un lungo periodo, non avendo sue dirette notizie, non ci siamo più incontrati.
Recentemente, dopo aver letto che Maurizio teneva una mostra personale alla AF Gallery di Bologna, sono rimasto sorpreso. L'ho ricontattato per aggiornarmi sull'attuale produzione e ho dovuto ricredermi, apprendendo che non aveva mai smesso di fare arte e che vi era una continuità tra le realizzazioni precedenti e quelle di oggi, le quali hanno il pregio di dare seguito alla tradizione classica legittimata dalla storia. Tra l'altro, il suo percorso evolutivo, partito da "UNQUADRO", è proseguito con declinazioni performative anche imprevedibili, sfidando la tautologia. Quindi, poiché la genesi e lo sviluppo della sua attività sono in linea con questa indagine, anche "Juliet" ha voluto dargli spazio per metterlo a confronto con gli altri protagonisti della scena artistica del momento. Da qui la mia conversazione con Arcangeli per approfondire le ragioni della sua singolare ricerca ormai definita, seppure aperta a variazioni formali e concettuali.

Lorenzo Giusti (direttore artistico della Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Bergamo) vanta un curriculum ricco di esperienze nel campo dell'arte non soltanto del nostro Paese. Da quattro anni, presso la GAMeC, attua un programma dinamico e competitivo che, oltre a promuovere la crescita cultura del territorio, valorizza l'identità dell'istituzione facendole assumere una funzione di guida nel sistema museale europeo. Inoltre, a seguito del riconoscimento di Bergamo Capitale Italiana della Cultura 2023, il Museo avrà l'opportunità di aumentare la sua azione informativa-propositiva. Giusti, anche in questa città, procede relazionando, con equilibrio, riflessioni sul passato e innovazioni del presente in trasformazione. Si muove con saggezza e pragmatismo anche tra tendenze 'localistiche' e reale modernizzazione. Atteggiamento condivisibile che gli permette di operare concretamente senza interruzioni, nonostante il momento difficile. D'altra parte, non è possibile avere tutto e subito. La rivoluzione culturale richiede tempi lunghi e non si realizza istintivamente. Egli, infatti, applica con la stessa convinzione questi concetti anche attraverso gli studi e gli incarichi che svolge in ambiti diversi, contribuendo

maggiormente allo sviluppo del settore arti visive.
Il contributo offerto da Gino Roncaglia merita una introduzione particolare, perché la mia frequentazione con lui ha origine dal rapporto di amicizia e di lavoro tra due musicologi e compositori: Giovanni Tebaldini, bresciano (nonno della mia consorte Anna Maria Novelli) e Gino Roncaglia, modenese (nonno di Gino junior). Un intenso sodalizio culturale e umano di cui resta un ampio e significativo carteggio epistolare da noi custodito con cura in attesa di essere finalizzato.
Questa premessa è dovuta, poiché nella conversazione che segue egli, nel raccontare gli anni della prima formazione, ha dato rilievo alle influenze avute da letterati vicini alla sua famiglia, senza neanche nominare l'illustre congiunto dal quale ha ereditato anche il nome. Comunque, a sua discolpa..., va ricordato che quando gli chiesi di rilasciarmi un'intervista per questa rivista, nonostante i pressanti impegni professionali, non l'aveva negata, soprattutto "per rispetto degli antenati"... Non solo, da grande esperto in tecnologie digitali, generosamente, mi ha fornito dettagliate istruzioni per realizzare e-book con le 20 edizioni online (in costruzione) riguardanti la mia attività. Non mi dilungo su questi aspetti 'privati' anche se essi aiutano a comprendere il carattere del personaggio.
Ora ho voluto coinvolgere nuovamente Roncaglia pure in questa indagine, in quanto, a seguito della pandemia, c'è stata un'accelerazione nell'uso del digitale che meritava di essere da lui analizzata dal lato tecnico e filosofico.
Dal dialogo che segue si nota che, attraverso le risposte, emergono le ampie conoscenze dello studioso appassionato, i suoi saperi teorici ed esperienziali, la sensatezza dei propri orientamenti nel contesto informatico-esistenziale connesso a passato e presente, l'identità catalizzata dalle dinamiche evolutive del mondo reale/virtuale – incluso il campo artistico – e il costante impegno civile. Inoltre, le sue motivazioni, espresse liberamente con metodo scientifico e linguaggio della nuova didattica, risultano abbastanza comprensibili anche ai non addetti ai lavori. Sono sagge interpretazioni e 'lezioni' sui temi di oggi, utili e condivisibili.

Maurizio Arcangeli, *artista*

Luciano Marucci: Approfitto della nostra nuova frequentazione in occasione della personale alla AF Gallery di Bologna per approfondire la genesi e lo sviluppo della tua produzione creativa, degna di essere ri-considerata. In primo luogo: da quale idea o suggestione è nata la tua cifra stilistica dalla marcata identità?
Maurizio Arcangeli: Dall'idea di fare UNQUADRO o UNASCULTURA, che non corrisponda all'idea tradizionale di finestrata o di oggetto/soggetto ma che sia perfettamente corrispondente a quello che si sta guardando: che non rappresenti lo spazio o il soggetto, ma lo occupi e si presenti come sé stessa.
Dal lato formale non è stabile, visto che le opere possono assumere forme bidimensionali, oggettuali, installative e perfino "monumentali" e scenografiche per spazi museali e urbani.
È vero, ma la creatività formale come tale non pone limiti, come dici, è instabile, al contrario dello spazio fisico che comunque dei limiti dati dai confini fisici li crea.
Se non sbaglio, il "linguaggio delle lettere" è stato sempre praticato con determinazione...
Sì, anche se all'inizio usavo la punteggiatura (senza la scrittura che cancellavo), quindi le lettere erano invisibili ma restava lo spazio che loro occupavano.
Privilegi l'interazione con l'architettura e il design?
Mi confronto sempre con entrambe le visioni, perché le due "scuole" ci modellano il quotidiano e la vita. L'architettura si rapporta con il territorio e costituisce il paesaggio urbano e lo spazio "chiuso" in cui noi passiamo buona parte della nostra vita. Non ce ne rendiamo conto, ma ci condiziona i comportamenti e ci mostra il mondo del momento storico in cui (in vecchie abitazioni storiche o architetture nate per specifiche funzioni) sono state costruite, perché in esse si trovano le risposte alle funzioni dell'epoca, anche se riadattate non corrispondono all'oggi e in questo influenzano con il loro *background* il nostro quotidiano. Il design ci modula maggiormente, entra in un rapporto più intimo con il fruitore, in quanto si pratica soprattutto nell'oggetto d'uso quotidiano; pensiamo ai *device* e alle loro interfacce grafiche con cui interagiamo per tante ore della giornata. La loro grafica tende a una specifica funzione, l'iterazione. Oggetti di arredo, quindi l'ecosistema che ci circonda e assolve specifiche funzioni attraverso la loro ergonomia. Di questi due mondi privilegio l'iterazione con un terzo, quello dell'Arte. Essa direttamente non modella, non modula, non ha funzione riconoscibile, non rispetta ergonomie ma suscita domande e spinge a nuovi punti di vista rispetto alle questioni che vengono poste dalle stesse opere nel momento in cui si producono, siano esse del passato o della contemporaneità.
L'attenzione per il dettaglio e l'essenzialità minimal erano già evidenti nelle prime opere che avevano per soggetto solo elementi della punteggiatura!?
Sì, come dicevo, la questione era come fare UNQUADRO, che rimandi con ironia solo a sé stesso; dico ironia e non tautologia in quanto il primo quadro che ho costruito prima della formalizzazione testuale era ed è il punto interrogativo costituito di telaio sagomato, tela tirata e dipinta a olio o acrilico di colore nero che non rappresenta ma si colloca nello spazio.

Maurizio Arcangeli (ph Luca Carrà)





Maurizio Arcangeli "Sabbie mobili" 1887, lettere in pietra leccese, dimensione ambiente, installazione a Palazzo Tiranni di Cagli, esposizione "W lo SPAC" del 2004 in più località, a cura di Renato Barilli (collezione privata; courtesy l'Artista)

Oltre alla costante espressione sintetica, è fondamentale il rapporto spaziale tra le componenti dell'opera e l'ambiente espositivo?
Certamente. Dove non usavo le lettere ma solo la punteggiatura lo spazio, il vuoto della scrittura è fondante, in quanto nello spazio espositivo ci si trova di fronte alla punteggiatura o segni di interpunzione che danno lo scandire del testo e riproducono visivamente le intonazioni espressive del testo parlato. Nelle istallazioni questi segni di interpunzione sono paragonabili alle note scritte sul pentagramma che sono la rappresentazione visiva dei suoni. Altra questione, lo spazio fisico che ti porta, non solo con gli occhi, dentro a un testo invisibile di cui restano tutte le intonazioni.
Il tuo metodo lavorativo progettuale da dove proviene principalmente?
Dalla voglia di rendere il pensiero un oggetto visibile.
La progressione visiva e mentale spesso è autogenerativa?
Se per autogenerativa intendi la consequenzialità che usa delle regole, per me non è così: la progressione è più accidentale. Nel fare si incappa in piccoli incidenti di percorso che spesso generano scoperte che modificano il punto di vista e fanno entrare in gioco altri fattori che generano i cambiamenti.
La definizione dell'opera plastica e pittorica avviene contestualmente?
Sì, sono sempre corrispondenti.
Tra i caratteri tipografici più o meno articolati e le interferenze geometriche c'è più affinità o contrasto?
Sicuramente affinità: il mix geometria tipografia costruisce la differenza di visione nel lavoro.
La luminosità emanata dai colori usati ha anche il potere di alleggerire l'oggettualità materiale?
Anche questi due fattori nel lavoro sono paralleli: quando il colore veste una forte azione evocativa nell'opera, l'oggettualità della forma rafforza l'evocazione cromatica e viceversa.
Il tuo oggetto creativo dialettizza in qualche modo con le altre esperienze artistiche del presente?
Per me l'opera nasce sempre per differenza non per omologazione rispetto al presente.
Lanci anche una sfida allo stereotipo e all'apparente tautologia addentrandoti nel loro territorio?
Partendo dalla definizione della parola data dal vocabolario: proposizione in cui il predicato ripete quanto già espresso dal soggetto (per esempio, i quadrilateri hanno quattro lati); estensione, ripetizione, circolarità viziosa di un ragionamento. Se questa definizione la consideriamo come stereotipo di quello che poi viene definita tautologia nel linguaggio dell'arte di cui l'esempio classico sono i lavori di Joseph Kosuth, nel mio caso, la materia che diviene forma e parola è attestazione tangibile del superamento della concezione logocentrica che sembrò caratterizzare, in modo più o meno evidente, ogni operazione concettuale. In questi lavori, infatti, non vi è un primato della parola sulla cosa mostrata ma, nel momento in cui ciò che tradizionalmente era un supporto, diviene struttura formante, la materia stessa si fa linguaggio, ricusando ogni subordinazione a un logos esplicitante. Il mio lavoro si colloca totalmente in modo differente rispetto alla logica ferrea kosuthiana, che è coerente nella sua ripetizione attraverso il linguaggio che costruisce la sua opera. La logica nel mio lavoro fa convivere i tre aspetti linguistici kosuthiani incatenandoli in un unico momento che evoca in maniera scanzonata non solo quello che si vede ma anche altro.
L'opera, anche se aperta e relazionale, vuole rimanere indipendente dall'attuale crisi sistemica globale in cui viviamo?
Sì.
Preferisci dialogare con la realtà quotidiana o con proposte rasserenanti?
Né con una né con l'altra, ma pescare attraverso una lettura sensibile in entrambe le situazioni.
La reiterazione differenziata del soggetto "QUADRO", emblematica della versatilità della ricerca, vuole anche dissacrare e, a un tempo, riaffermare l'iconica parola che rimanda all'opera d'arte fisica o virtuale?
...All'opera fisica, anche perché essa non lo fa vedere ma dietro c'è un suo complesso processo di costruzione materiale.

"Falò" 2000, acrilici su tele sagomate, cm 230 x 180 x 8, proprietà dell'artista (courtesy l'Artista)





"Mike" 2001, acrilici su tele sagomate, cm 50 x 70 x 4,5, proprietà dell'artista (courtesy l'Artista; ph Marco Ravenna)

Le declinazioni formali dei soggetti prescelti non hanno limiti immaginativi-allusivi?
I limiti dipendono dal punto di vista da cui vengono letti.
Tutto è sempre stimolato da un processo razionale metamorfico e dinamico, tanto da far pensare che attui una sorta di sperimentazione performativa studiata e calibrata...
Sperimentazione certamente; come detto precedentemente, il lavoro a volte si sviluppa in soluzioni inaspettate date da scoperte casuali nei processi che si innescano, sia nell'invenzione sia nella costruzione del lavoro. Invece, se per studio intendi la messa in atto delle scoperte casuali, posso dire che in tal caso c'è anche una calibrazione della casualità.
Anche la costante ironica ha una incidenza costruttiva...
Sicuramente, l'ironia è una parte del motore che spinge il lavoro.

Veduta (da destra a sinistra) di "ART, LOVE e ALFA" 2001, wall painting + acrilici su tele sagomate, cm 50 x 70 x 4,5, proprietà dell'artista (courtesy l'Artista; ph Giulio Buono)

Per trovare connessioni e soluzioni più sorprendenti hai impiegato il mezzo informatico dagli esordi?
Agli esordi in maniera molto rudimentale, per quello che si poteva fare con esso alla metà degli anni '80, anzi, non lo sapevo usare, ero vicino a chi lo utilizzava e davo le indicazioni di quello che volevo; soprattutto lo impiegavo per costruire le sagome di cartone che utilizzavo per costruire i telai.
L'esecuzione manuale in quale fase formativa si rende necessaria?
In tutte quelle che riguardano la costruzione del QUADRO: assemblaggio del telaio, applicazione della tela sul telaio, preparazione della tela e stesura dei colori su di essa.
Nella composizione dell'opera, in fondo, riaffermi le modalità operative e i valori della classicità...
Assolutamente. Partendo da un punto di vista completamente differente, la presentazione dell'opera sostituisce lo schema classico della rappresentazione.
L'opera compiuta arriva dopo aver vagliato ideazioni visive-verbali e concettuali, capaci di offrire più livelli di lettura?
Penso di sì, ma non spetta a me dirlo.
La scelta tiene conto anche delle possibili intuizioni oggettive o fantasiose degli osservatori?
Se questo succede, ne sono ben felice; evidentemente si crea quello che ogni artista si aspetta dal proprio lavoro: far spostare il punto di vista del fruitore.
La de-costruzione è anche in funzione di una interpretazione che attrae l'osservatore?
Complicare la lettura attraverso il *lettering* re-inventato attraverso nuove forme evocative e allusive è un "gioco" che attuo sempre nei lavori che devono muovere sensazioni evocative sullo spettatore.
In un certo senso, con l'iconografia esplicita o enigmatica tendi anche a democratizzare l'opera ampliandone la fruizione!?
Non so se ci riesco sempre. Certamente il *lettering* aiuta sicuramente in questo.
Quindi, sei portato a dare particolare rilievo all'aspetto linguistico.
Soprattutto a quello legato all'opera.
Da quelle realizzate negli anni è possibile individuare una linea di ricerca progressiva consequenziale?
Progressiva certamente, consequenziale non sempre; le scoperte e i ripensamenti sono il carburante che nutre l'opera. Penso che la consequenzialità rischi di rendere il lavoro prevedibile.





Vista dell'entrata della AF Gallery di Bologna con alcune opere della mostra di Maurizio Arcangeli curata da Giorgio Verzotti: a sinistra "Volo", a destra "Square", in fondo "arlete" (courtesy l'Artista e AF Gallery; ph Marco Ravenna)

In alcune di esse si nota il desiderio di stabilire una relazione con le bellezze della Natura, anche se attraverso forme artificiali.
Esatto, però la relazione la costruisce lo spettatore: io metto solo gli ingredienti.
Sottendono pure i principi etici e ideali dell'autore?
Certamente, quelli che chiamo "ingredienti" sono i miei tentativi di mettere in atto questi principi.
L'opera, grazie alla tua formazione culturale e sensibilità, mantiene un legame con la storia dell'arte, per poi proseguirla con spirito evolutivo?
Nel momento storico in cui viviamo, faccio fatica a usare il temine "evolutivo" per le opere che si producono nel mondo dell'arte. Cerco di spiegarmi meglio pensando ad un artista come Giuseppe Arcimboldo, artista milanese della metà del '500 di cui ci è giunto molto poco della sua produzione, ma quello che rimane della sua opera ha avuto una importante funzione nella contemporaneità. La buona fama finché era in vita in Italia e all'estero, dopo pochi anni dalla sua morte il suo lavoro cadde nell'oblio. Nel XX secolo, con l'impulso delle avanguardie e in particolare della pittura surrealista, il lavoro di Arcimboldo torna a essere ri-visto e contemporaneo. Di questi esempi nella storia dell'arte ce ne sono molti. Con questo voglio dire che l'arte non funziona come le altre discipline, soprattutto le scientifiche dove l'evoluzione è una caratteristica intrinseca. Fortunatamente le opere d'arte possono viaggiare nello spazio e nel tempo come se l'artista incorporasse in esse anche la macchina del tempo. Però non saprei dirti se nella contemporaneità (visto che non abbiamo la distanza e soprattutto oggi che tutto è presente) questo esempio sia ancora calzante per le opere attuali.
Sei interessato a sfruttare le potenzialità degli algoritmi al fine di accelerare i procedimenti inventivi?
Li vedo più come strumenti al pari dei colori, pennelli, telai, fotografie, video, ecc.; meno come mezzi che aiutano a strutturare o migliorare il linguaggio dell'opera.
Non sei tentato di utilizzare la tecnologia digitale per entrare nel mondo degli NFT?
Il mondo degli NFT è sicuramente interessante, anzitutto in rapporto ai cambiamenti che il sistema dell'arte ha avuto e sta avendo dalla fine del secolo scorso partendo dalla globalizzazione che ha cambiato completamente il mercato dell'arte, da sistema commerciale in sistema finanziario. La digitalizzazione del reale sta costruendo un mondo parallelo dove l'NFT e gli *smart contract* sono lo strumento cardine per ricreare l'unicità, caratteristica essenziale del valore e dell'opera d'arte. Gli NFT nel digitale danno agli artisti la possibilità di operare come hanno sempre fatto nel mondo reale. Inoltre, il web facilita una visibilità globale e crea comunità di persone con interessi comuni in maniera veloce e senza spostamenti fisici, per cui questa grande visibilità facilita sicuramente il successo delle opere. NFT è sicuramente uno strumento fondante per far vivere le caratteristiche dell'opera d'arte nel mondo parallelo. Dal mio punto di vista l'utilizzo degli NFT è mediato dall'idea di costruzione e di fisicità caratteristica del mio operare. Dovrei capire come la costruzione fisica può essere trasformata o trasferita nel mondo digitale parallelo mantenendone le stesse qualità linguistiche.
Per concludere: hai delle ideazioni che restano tali, magari per essere concretizzate in altri momenti?
Ho molti progetti e lavori che non ho mai sviluppato o che ho appena iniziato e abbandonato lì, in attesa che si creino le condizioni per poterli realizzare.
7 giugno 2022

Lorenzo Giusti, *storico dell'arte, critico e curatore, direttore artistico della GAMeC*

Dopo i prestigiosi incarichi avuti nel campo artistico, la direzione della GAMeC dà la possibilità di attuare i "suoi" programmi senza impedimenti?
In quattro anni, e nonostante il Covid, siamo riusciti a realizzare molti dei progetti di cui, con il Consiglio direttivo e con lo staff del Museo, avevamo discusso quando sono arrivato alla GAMeC. Bergamo non è soltanto una delle realtà di città italiane più dinamiche, ma anche un satellite molto importante della vasta area urbana milanese (basti pensare alla crescita esponenziale di Orio al Serio, il terzo



Lorenzo Giusti (ph Lorenzo Palmieri)

aeroporto in Italia per traffico aereo dopo Fiumicino e Malpensa). Questo non vuol dire avere le stesse opportunità di Milano o Venezia, ma di potere comunque godere di un posizionamento strategico e di un'identità forte. Dal mio punto di vista, è estremamente interessante se si considera come Bergamo si collochi nel punto di intersezione tra due vie perpendicolari: l'asse orizzontale urbano e industriale – che porta innovazione e contaminazione – e la via verticale proveniente dai monti, con altre forme di sapere e di convivenza, che saranno sempre più importanti in futuro (infatti, è a queste che intendiamo soprattutto guardare nel prossimo triennio).

Se non sbaglio, l'azione propositiva svolta in precedenza da Giacinto Di Pietrantonio presso il Palazzo della Ragione e all'esterno ha facilitato l'accoglienza delle iniziative più avanzate.

La scelta di tornare a operare nel Palazzo della Ragione dopo diversi anni dalle prime mostre curate da Giacinto Di Pietrantonio è stata dettata dalla volontà di costruire un polo temporaneo estivo nel cuore della città antica per intercettare i crescenti flussi turistici di quell'area e orientarli verso la sede centrale del Museo, ma anche per portare i linguaggi del contemporaneo a contatto con le forme del passato e la storia della città. Il pubblico è cresciuto anno dopo anno, siamo quindi contenti dei risultati che questa strategia ha portato.

I residenti sono sufficientemente preparati per condividere i progetti più arditi o essi vengono accettati perché la struttura è vista come polo culturale competitivo pure in ambito internazionale?

Cerchiamo di stare sempre attenti al bilanciamento tra proposte radicalmente innovative o sperimentali e progetti accessibili anche dal grande pubblico, vuoi perché a cavallo tra moderno e contemporaneo o perché coinvolgenti autori molto noti, come nel caso delle mostre in Palazzo della Ragione. Lo sforzo che facciamo in ogni caso è quello di farci interpreti del nostro tempo. Anche quando le mostre guardano al passato, il criterio di scelta è condizionato dalla capacità di questi progetti di parlare al presente. Credo che il pubblico abbia imparato ad apprezzare questa nostra attenzione. Al di là del posizionamento di GAMeC in ambito internazionale, credo che sia soprattutto questa specificità, questo sforzo, a rendere interessante il nostro lavoro agli occhi del pubblico.

Oltre alle proposte di largo interesse, vengono valorizzate le peculiarità del luogo?

Quello del "locale" è un tema complesso. Io sono fermamente convinto del fatto che il futuro sia dei luoghi, dei territori. Per mille ragioni, ecologiche e sociali, le istituzioni dovranno operare sempre più localmente, facendo muovere maggiormente le idee, meno le cose e le persone e attivando le comunità. Non si tratta di fare mostre di autori locali. Sarebbe estremamente riduttivo tradurre in questo modo l'esigenza di consumare meno e di rivitalizzare i contesti locali. Si tratta di trovare nuove forme, nuove pratiche, per rendere avventurosa la vita nelle comunità, per caricare di senso e di valore la persistenza in un luogo. Questo può avvenire in mille modi.

Il budget a disposizione non pone limitazioni?

Ci sono sempre dei limiti, in ogni progetto. Quello economico non è che uno tra gli altri. Certamente, soprattutto per alcune mostre, sarebbe stato utile avere più agio. Ma cerchiamo sempre di sviluppare progetti che siano sostenibili nel nostro contesto e per le nostre possibilità. Mi preme sottolineare che negli ultimi anni, grazie a un lavoro di promozione e co-progettazione portato avanti in maniera sistematica, la disponibilità di risorse da destinare all'attività sia aumentata notevolmente grazie al rinnovato impegno della TenarisDalmine e al coinvolgimento di tante importanti aziende del territorio che hanno trovato nella GAMeC un partner ideale per promuovere un'immagine innovativa di sé, orientata alla ricerca e con una forte attenzione ai temi dell'educazione e del sociale.

Il riconoscimento di Bergamo Capitale Italiana della Cultura 2023 potrà portare vantaggi anche al Museo?

È un'occasione certamente importante per confermare il ruolo della GAMeC nel sistema museale nazionale, ma anche un'occasione per aprirsi a nuovi pubblici. Il nostro sarà un programma molto ricco, che in parte riproporrà format già sperimentati, e in parte sperimenterà nuove forme di collaborazione, con progetti sia in sede,

Renaud Jerez "Lolita Lempicka" 2014, still da video. Dono Renaud Jerez per Meru Art*Science Award







sopra: Flatform "Quello che verrà è solo una promessa" ("That which is to come is just a promise") 2019, still da video (courtesy Flatform)

a sinistra: "Dora Budor. Incontinent", una veduta dell'installazione - GAMeC, Bergamo, 2022 (courtesy GAMeC - Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Bergamo; ph Antonio Maniscalco)

sia *extra-muros*, ma anche interventi nello spazio pubblico e partecipazioni in festival e opere teatrali.

All'ultima Biennale d'Arte di Venezia, nella collaborazione con l'Alemani cosa ha potuto esprimere e quale insegnamento ha derivato?

È stato un onore fare parte della giuria internazionale della Biennale d'Arte. Ho amato la mostra di Cecilia Alemani e sono felice di avere assistito e in piccola parte partecipato al cambiamento nelle prospettive di genere e geopolitiche che il progetto intendeva rappresentare. Ho molto apprezzato le capsule storiche, che hanno comunicato un'idea complessa della temporalità, in linea con un certo mio modo di operare nell'ambito del contemporaneo, e tanti autori e opere proposte nel percorso espositivo.

La tecnologia digitale non è priva di criticità?

Non lo è affatto. Viviamo in una "nuova era oscura" – come direbbe James Bridle – profondamente condizionata dalle trasformazioni del digitale che, insieme a grandi opportunità, aprono anche il campo a innumerevoli rischi.

Per seguire le dinamiche del mondo artistico e reale in continua trasformazione, occorre rivolgere particolare attenzione ai linguaggi innovativi e alla multidisciplinarietà?

La multidisciplinarietà è l'esito inevitabile di ogni sistema che intenda mettere il visivo al centro del proprio discorso. Oggi, più che mai, le vicende dell'arte ci invitano a essere curiosi di ogni cosa, ad adottare diversi punti di vista sul mondo, ad aprirci a uno sguardo multifocale – come direbbe Gregory Bateson – sulla realtà.

Suppongo che abbia scelto l'esposizione di Anri Sala perché emblematica di questo orientamento...

Di "Time No Loger" – il lavoro presentato da Anri Sala nella Sala



Delle Capriate del Palazzo della Ragione – mi ha attratto soprattutto la tensione tra una temporalità estesa fino ad abbracciare l'idea dell'eterno e un tempo lineare, scandito dal ritmo del "Quartetto per la fine del tempo" di Olivier Messiaen con la sovrapposizione del sassofono dell'astronauta Ronald McNair, che perse la vita nella missione dello "Space Shuttle" del 1986. Abbiamo portato questa tensione temporale nel cuore storico della città di Bergamo, affinché il passato di quel luogo potesse risuonare come una realtà ancora presente.

Per individuare tempestivamente le emergenze artistiche compie esplorazioni anche attraverso internet?

Sì, certamente. Come tutti, credo.

Dal rapporto dei curatori con gli artisti possono scaturire indicazioni operative?

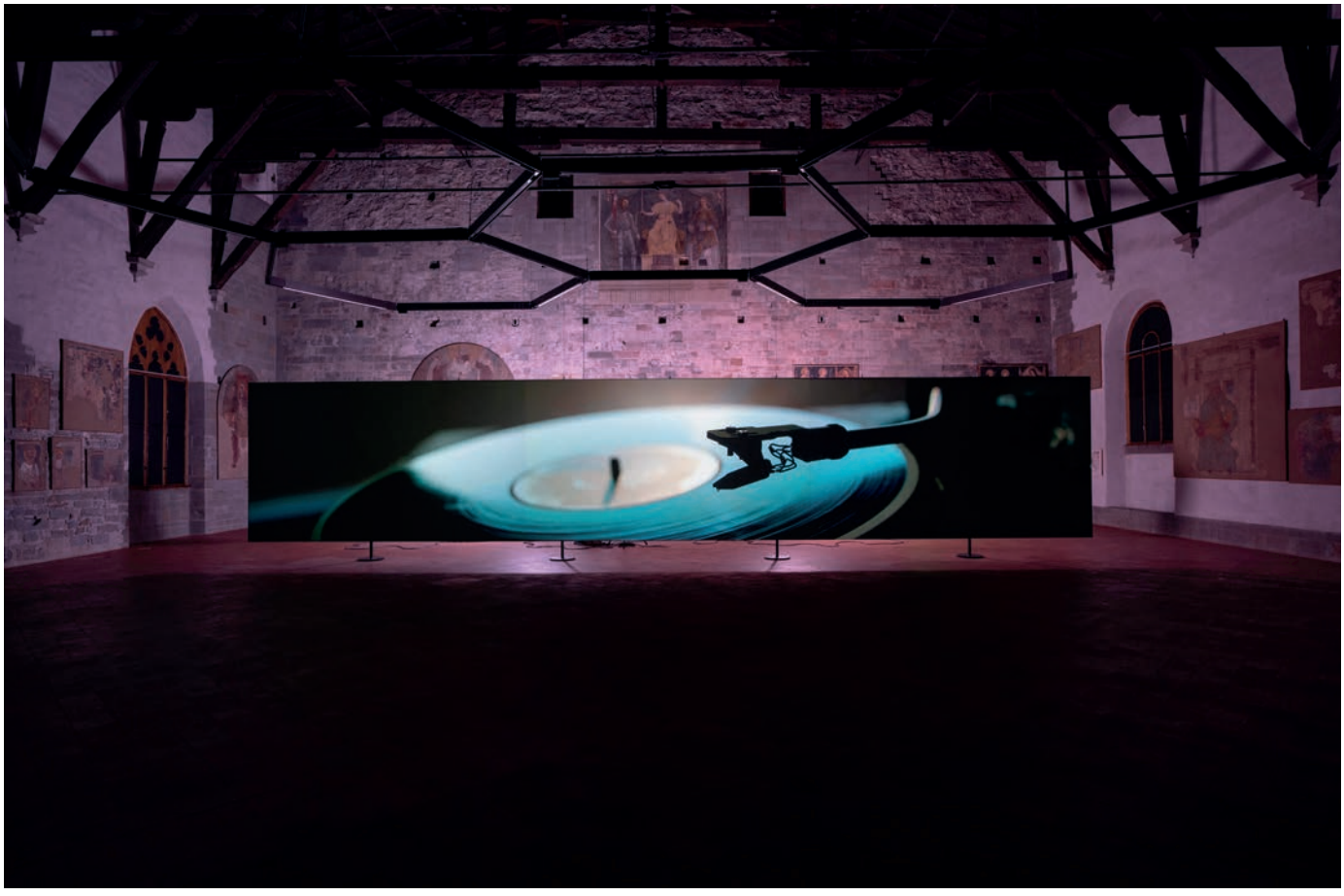
Devono.

La cooperazione tra le istituzioni museali, utile anche per ridurre le disuguaglianze, è divenuta più problematica?

Non credo. Mi pare piuttosto che le varie emergenze che abbiamo dovuto affrontare e che stiamo ancora fronteggiando abbiano reso evidente la necessità di elaborare strategie comuni e di cooperare concretamente su numerosi fronti.

a sinistra: "La Collezione Impermanente #3.0", una veduta dell'installazione - GAMeC, Bergamo, 2022 (courtesy GAMeC - Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Bergamo; ph Antonio Maniscalco)

sotto: "Anri Sala. Transfigured", una veduta dell'installazione - Palazzo della Ragione | GAMeC, Bergamo, 2022 (courtesy GAMeC - Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Bergamo; © Anri Sala by SIAE 2022; ph Lorenzo Palmieri)





René Magritte "Le grand siècle" 1954, olio su tela, cm 50 x 60, Kunstmuseum Gelsenkirchen (© René Magritte by SIAE 2022)

Comunque, la diversificazione delle scelte programmatiche consente di esibire la propria identità...
Essere diversi dagli altri, unici a nostro modo, è bello prima ancora che necessario.
In sintesi, a Bergamo cosa vuole mettere al centro dell'attività informativa e riformatrice?
Dopo avere operato per dare un posizionamento al Museo nel sistema europeo del contemporaneo, nel quadro del lavoro che stiamo portando avanti in vista dell'apertura della nuova sede della GAMeC (presumibilmente nel 2026), la nostra attenzione si rivolgerà in maniera quasi esclusiva al tema della sostenibilità. Proveremo a farci promotori di una nuova sensibilità creativa e sperimentatori di nuove pratiche produttive e operative, agendo in maniera diffusa e partecipata.

Render del progetto per la nuova sede della GAMeC (© C+S Architects)

Includerà anche un intenzionale impegno civile?
Parlerei di impegno civico, nel rispetto del ruolo e della funzione di un museo territoriale come il nostro.
Uno degli obiettivi è di incentivare la creatività senza preconcetti generazionali e ideologici?
Certamente; "incentivare la creatività" e alimentare l'esercizio del pensiero critico.
Il curatore, attraverso i format espositivi alternativi, in-direttamente, può indirizzare la ricerca e la sperimentazione specialmente dei giovani operatori visuali aperti alle novità?
Non ho mai idolatrato la figura del curatore e credo nel rispetto del ruolo e della sostanziale autonomia dell'artista. Il confronto – di qualunque tipo esso sia – resta tuttavia il terreno su cui si esercita ogni cambiamento. E in tal senso, anche il confronto tra curatore e artista, al pari di tutte le altre occasioni di scambio, può generare una trasformazione.
12 ottobre 2022

Gino Roncaglia, *filosofo, saggista, docente presso il Dipartimento di Filosofia, Comunicazione e Spettacolo dell'Università Roma Tre*

Luciano Marucci: Va crescendo la consapevolezza dell'uso delle reti telematiche come strumento virtuale di conoscenza, connettività e progettazione creativa?
Gino Roncaglia: L'idea che le reti telematiche siano anche strumenti di conoscenza, utilizzabili sia per creare sia per diffondere e discutere contenuti culturali e creativi, è ormai largamente acquisita. Naturalmente questa affermazione lascia aperte molte questioni: quali strumenti di rete può essere utile usare nelle diverse situazioni specifiche? Come garantire a tutte e a tutti le competenze e le tecnologie necessarie per un pieno accesso alle potenzialità della rete? Che rapporto esiste oggi fra agenti umani e agenti artificiali? Le intelligenze artificiali possono essere 'creative'? E se la risposta è positiva, cosa significa, esattamente, questa affermazione? Come garantire la conservazione nel tempo dei contenuti prodotti? E, più in generale, come creare un ecosistema culturale digitale 'sano'? Tutte domande a cui non è facile rispondere, ma che danno direi per acquisito il potenziale culturale – in un senso assai ampio del termine – dell'ecosistema di rete.





Gino Roncaglia, intervento nell'ambito della manifestazione "Medioera" a Viterbo

Il laboratorio della tecnologia digitale è più praticato come metodo per indagare e innovare contesti complessi?
L'ecosistema digitale è ancora largamente frammentato e granulare (basti pensare alla granularità dei contenuti prevalenti sui social network o su web), ma strumenti, piattaforme, attività orientate alla complessità esistono da tempo e stanno progressivamente conquistando maggiore spazio. Si pensi ai molti progetti in corso nel campo della conservazione e tutela dei beni culturali, all'evoluzione degli archivi e *repository* di contenuti, all'uso sempre più diffuso dell'intelligenza artificiale anche in campo culturale.
I siti web personali che promuovono la produzione degli artisti sono in espansione?
Direi che ormai sono anch'essi quasi un dato acquisito: forse, più del sito personale dell'artista, la nuova frontiera è rappresentata da un lato dall'evoluzione dei siti di intermediazione (basti pensare alle aste on-line, che – a maggior ragione dopo l'emergenza Covid-19 – hanno un peso assai rilevante anche per le case d'asta più blasonate), dall'altro al rilievo che il fenomeno degli *influencer* sui social network sta acquistando anche nel campo dell'arte.
Da esperto di editoria digitale, la pubblicazione degli e-book è aumentata? Si riscontra un maggiore interesse per la loro lettura?
Credo che la risposta debba essere negativa. In un contesto di forte evoluzione dell'ecosistema digitale, il mercato degli e-book è quasi immobile da diversi anni, e questo nonostante la spinta che la pandemia ha dato in molti casi all'uso di contenuti e dispositivi digitali. Questa stasi si spiega, a mio avviso, soprattutto con due considerazioni: per un verso, i dispositivi di lettura sono tecnologicamente abbastanza fermi da diversi anni (la carta elettronica a colori è ancora assai deludente, quella in bianco e nero conserva i limiti che aveva una decina di anni fa); per altro verso, gli editori tendono a non spingere particolarmente sul fronte degli e-book 'arricchiti', considerati gli alti costi di un prodotto multimediale evoluto e la frammentazione del mercato dei dispositivi di fruizione e dei relativi formati. In queste condizioni, per leggere libri tradizionali, la carta conserva molti vantaggi, sia nella resa tipografica, sia nella facilità di annotazione, sia nel 'prestigio' che conserva il libro come oggetto fisico.
Viviamo l'era del metaverso senza coglierne le negatività?
Nonostante il grande uso che si fa del termine "metaverso", soprattutto in ambito pubblicitario e di marketing, direi che siamo ancora lontani dal 'vivere' nel metaverso, almeno nel senso pieno del termine, che implicherebbe l'uso diffuso di ambienti condivisi di realtà virtuale o di realtà aumentata. Viviamo in un mondo ibrido in cui i contenuti di rete assorbono certo molto del nostro tempo, ma lo fanno in modi e forme ancora assai frammentati e a volte un po' casuali. Certo, gli aspetti negativi (a partire proprio dalla frammentazione dei contenuti e delle esperienze on-line) non mancano. In particolare, non sempre (e anzi assai raramente) abbiamo un buon livello di controllo degli strumenti e delle piattaforme che utilizziamo. Diciamo che spesso le piattaforme digitali ci usano, in misura non minore di quanto noi usiamo loro.
L'intelligenza artificiale ormai fa parte della nostra realtà materiale?
Sì, con conseguenze spesso impressionanti e non ancora e non sempre ben comprese. Basti pensare a quanto siano migliorati nel tempo i sistemi di traduzione automatica, o – in campo artistico – ai risultati che riescono a raggiungere sistemi intelligenti di produzione automatica di testi o immagini. Sono campi giovanissimi, in cui l'evoluzione ha una rapidità talvolta anche allarmante.
Gli algoritmi offrono alle attività creative altre possibilità inventive?
L'uso degli algoritmi con scopi di creazione artistica è in realtà esplorato da tempo (in fondo, già le poesie generate al computer da Nanni Balestrini in *Tape Mark* agli inizi degli anni '60 del secolo scorso ne sono un esempio). Direi che la questione, in parte nuova, è il controllo dell'algoritmo da parte di chi produce opere artistiche o letterarie: Balestrini considerava ancora fondamentale che l'algoritmo fosse strettamente 'controllato' dall'autore, oggi ci sono algoritmi creativi che generano i loro prodotti in forme che neanche chi li ha programmati può capire o controllare. È il caso di sistemi come

Una delle immagini create dal sistema di intelligenza artificiale DALL-E in risposta alla richiesta "a Thunderstorm in the style of Magritte" (immagine generata il 28 agosto 2022)





Un ragazzo che porge un dono alla ragazza di cui è innamorato, nell'interpretazione del sistema di intelligenza artificiale Deep Dream Generator; disponibile on-line all'indirizzo https://commons.wikimedia.org/wiki/File:A.I_Generated_Artwork_of_a_teenage_boy_and_teenage_girl.png

DALL-E, che generano immagini a partire da descrizioni testuali in maniera totalmente autonoma, sulla base di procedure generative 'profonde' completamente opache anche per chi ha programmato lo strumento. E i risultati sono spesso sorprendenti.

La diffusione degli NFT, pure se è incentivata dalla speculazione economica, rientra nella logica della pervasività digitale?

Direi di sì: l'elemento speculativo è molto forte, ma la possibilità di creare opere digitali uniche, recuperando in qualche modo l'"aura" propria delle opere artistiche 'materiali', è evidentemente fondamentale per ricreare anche in ambito digitale quel rapporto fra mercato artistico e collezionismo privato che è stato la regola per secoli. E il mercato, come sappiamo, tende sempre a imporre le proprie regole. Il meccanismo blockchain alla base degli NFT può peraltro essere utilizzato per mille altri scopi, molti dei quali decisamente interessanti.

La didattica a distanza, di cui lei si è dovuto occupare intensamente per fornire linee guida, e lo smart working potranno avere un futuro sostenibile?

Sicuramente sì, in molti campi le esigenze determinate dalla pandemia e la maggiore familiarità con gli strumenti on-line hanno cambiato in maniera irreversibile le nostre abitudini di lavoro e di studio. Sappiamo ormai, ad esempio, che per molte tipologie di riunioni la presenza fisica non è indispensabile, e che ci sono attività, anche lavorative, che si possono svolgere efficacemente on-line. Questo ovviamente non significa che la presenza fisica non sia importante: in moltissimi casi – in particolare in ambito scolastico – resta fondamentale. Ma se saremo capaci di passare dalla didattica a distanza di emergenza propria del periodo pandemico (e in particolare delle fasi di lockdown) a una forma di didattica integrata in cui – in maniera ragionevole e ponderata – alcune attività e alcuni contenuti possono essere gestiti anche on-line, l'efficacia dei processi di apprendimento in molti casi potrà risultare maggiore.

Un esempio è fornito dalla metodologia della *flipped classroom*, su cui ha scritto molto Tullio De Mauro, e che per funzionare al meglio presuppone la capacità di un buon uso anche di contenuti on-line.

La costante frequentazione del Web può generare, specialmente nei giovani, un'identità individuale mutevole?

Direi che una maggiore fluidità (o flessibilità) di tutto l'insieme di tratti che consideriamo caratterizzanti nella costruzione dell'identità – attività sempre complessa: l'identità personale non è mai stata un fenomeno semplice – sia indubbia. Non so se si tratti di una evoluzione legata solo al Web, ma le nuove forme della comunicazione digitale hanno senz'altro un peso notevole. Non è detto che si tratti di un'evoluzione negativa: consideriamo in genere la costruzione di una identità individuale 'forte' come componente necessaria della crescita personale e sociale dell'adolescente, ma l'identità individuale può essere anche una gabbia; la possibilità di sperimentare, modificare, e in parte anche differenziare la propria identità personale e sociale può aiutare a vivere meglio (un esempio, non il solo, è legato all'evoluzione del concetto di identità di genere). Entro limiti ragionevoli, ovviamente: un qualche tipo di identità, anche se aperta e plurale, va comunque costruito.

I contenuti offerti attraverso la rete possono favorire la coesione e l'inclusione sociale?

Possono favorirla o ostacolarla: dipende dai contenuti. Da questo punto di vista, direi che la rete, pur nella ricchezza delle sue articolazioni, è un medium non troppo diverso dagli altri. La differenza principale è la maggior facilità di costruzione delle cosiddette 'filter bubbles' o 'echo chambers', che possono essere molto pericolose. Ma il ruolo essenziale assunto dalla rete nell'equilibrio complessivo del nostro ecosistema comunicativo impone l'uso di strumenti di

"Symbolic head". L'incisione, di inizio XIX secolo, rappresenta la teoria della localizzazione degli attributi del carattere proposta da Franz Joseph Gall



rete anche per affrontare questo fenomeno e lavorare, ad esempio, sul contrasto alle *fake news*.

L'uso dei social media andrebbe regolato?

Alcune norme servono, anche per garantire la libertà di tutte e di tutti. Stefano Rodotà l'ha ricordato spesso, e credo a ragione. Naturalmente è un campo in cui le norme devono essere studiate con particolare attenzione, bilanciando l'esigenza di libertà individuale con i pericoli che un uso distorto dei social media può comportare. Un campo a cui dedicare particolare attenzione è quello della privacy, su cui l'Europa è fortunatamente all'avanguardia.

Indubbiamente il processo digitale, accelerato dalle restrizioni pandemiche, ha modernizzato le istituzioni museali, sia per la fruizione a distanza dell'opera d'arte e degli eventi, sia per la riscoperta delle loro dotazioni chiuse nei depositi. La perdita del rapporto fisico con l'opera può generare negli amatori una reazione di segno contrario?

La questione è interessante e complessa. Per un verso, è vero che il rapporto fisico e individuale con l'opera è un elemento tradizionalmente essenziale nel costruire l'esperienza estetica e la sua capacità di coinvolgimento. Per altro verso, anche se l'opera d'arte è fisica, l'"aura" che caratterizza la sua fruizione non lo è, o almeno non lo è necessariamente. La musica, per fare solo un esempio, ha superato da tempo l'idea di una esperienza estetica legata unicamente alle sale da concerto (anche se le sale da concerto restano importanti); credo che il digitale favorisca una evoluzione di questo tipo anche per le arti visive.

L'Italia nell'ambito informatico è rimasta indietro?

Purtroppo, sì. A livello industriale, con la perdita (potremmo dire il naufragio) dell'esperienza Olivetti, che avrebbe potuto rappresentare un capitale prezioso proprio sul fronte della costruzione di tecnologie informatiche e di interfacce 'dal volto umano'. A livello formativo e di ricerca, per l'incapacità di collegare l'informatica (che non è solo o principalmente tecnologia) all'insieme del curriculum formativo, e di riconoscere lo spazio di discipline come l'informatica umanistica. Ancora oggi, il campo che a livello internazionale si raccoglie attorno all'etichetta 'digital humanities' non corrisponde in Italia ad alcun settore scientifico-disciplinare, e la capacità di costruire una comunità di ricerca attiva – che per fortuna esiste – è affidata più alla buona volontà individuale che al supporto e allo stimolo istituzionale. Vedremo se i finanziamenti PNRR riusciranno a modificare questa situazione: mi auguro di sì, ma visti i precedenti un qualche scetticismo è d'obbligo.

Lei partecipa allo sviluppo del settore anche attraverso i corsi di istruzione specialistici e le conferenze?

Ci provo, per quel che posso...

Come docente universitario tende a creare negli studenti le basi teoriche e pratiche per avviarli al mondo del lavoro?

Sì, le università in questi anni hanno rafforzato molto (talvolta, perfino troppo) il collegamento con il mondo del lavoro, e questo aiuta a orientare i corsi in una direzione non puramente teorico-speculativa ma anche pratico-applicativa. Da questo punto di vista, la previsione di stage e tirocini, più direttamente legate ai corsi di laurea, aiuta.

Ultima domanda forse retorica: la sua formazione filosofica proviene anche dalla vocazione naturale, considerato che i suoi familiari si sono sempre distinti in più campi del sapere con contributi propositivi?

Non so se ci sia una particolare propensione genetica alla ricerca – personalmente non lo credo; l'evoluzione genetica avviene su tempi molto più lunghi delle tre o quattro generazioni di cui ho contezza familiare – ma sicuramente c'è una fortissima, essenziale predisposizione 'ambientale': ho avuto la fortuna di nascere e crescere in una famiglia in cui tutti leggevano, discutevano, consideravano la cultura e la formazione come dimensioni essenziali nella costruzione della persona. Non necessariamente un ambiente familiare 'facile', ma sicuramente un ambiente assai stimolante. Per fare solo un esempio, nelle vacanze estive della mia infanzia – rigorosamente in montagna, con amici di famiglia quasi tutti 'intellettuali' – noi piccoli scrivevamo il nostro giornalino, organizzavamo gare di scrittura, ci scambiavamo libri (e ne discutevamo)... E fra i 'grandi' che costituivano il riferimento di queste attività c'erano Cesare Segre, Maria Corti, Francesco Sabatini, Giorgio Petrocchi, Lore Terracini. C'è una battuta (involontaria) di mia nonna materna che in famiglia ricordiamo spesso: con riferimento alle sue due figlie e ai suoi due figli, nonché ai rispettivi e alle rispettive consorti, diceva – con una certa riprovazione – che su otto persone, sette insegnavano e solo una lavorava (mio zio Bruno, che è stato presidente dell'Agip). E Riccardo Sciaky, un nipote di Cesare Segre con cui ho condiviso molte di quelle estati, da bambino affermava di voler fare anche lui il professore universitario "come lo zio Cesare, che passa il suo tempo a leggere e scrivere e non deve mai lavorare". Dietro queste battute era l'idea che leggere, scrivere e insegnare fossero un piacere più che un lavoro. Tutto sommato, ho avuto la fortuna di poter trasformare anch'io quel piacere in un lavoro, e sicuramente l'ambiente familiare mi ha indirizzato in quella direzione.

26 agosto 2022

Puntata XIV / A, continua

Copertina del libro di Gino Roncaglia "L'età della frammentazione. Cultura del libro e scuola digitale", seconda edizione accresciuta, Laterza 2020



PRODUZIONE CREATIVA E IDENTITÀ

RIFLESSIONI SULLA GENESI E L'EVOLUZIONE (XIV / B)

a cura di Luciano Marucci

L'ORIGINALE PROCESSO CREATIVO DELL'OPERA ETEROGENEA, COINVOLGENTE E SENZA LIMITI CULTURALI SPAZIO-TEMPORALI DI WILLIAM KENTRIDGE, DA LUI RIVELATO VERBALMENTE, QUI È ESPLICITATO ATTRAVERSO L'ATTENTA LETTURA DELLA TRASCRIZIONE DELLA CONVERSAZIONE A DISTANZA E LA PERCEZIONE DELLA SUA VASTA PRODUZIONE

In questo numero di "Juliet" viene pubblicato un servizio supplementare a quello antecedente per dare uno spazio adeguato all'artista William Kentridge che ha risposto alle mie domande verbalmente – come nell'inchiesta dal titolo "L'interazione disciplinare. Dall'arte virtuale alla società globale" – e il suo contributo soggettivo, dalla valenza collettiva, richiede una trattazione a sé stante.
A Kentridge avevo chiesto di partecipare anche al dibattito riguardante l'attuale indagine, in quanto la sua pratica artistica rientra in pieno nell'assunto. Ecco come si è concretizzata l'iniziativa e il mio commento estensivo.
Al ritorno da un viaggio di lavoro in Europa egli mi inviava un file audio dove all'inizio dice: "Queste sono le risposte per Luciano Marucci sul tema *Produzione creativa ed evoluzione*. Poi legge le singole domande e risponde a ciascuna in inglese.
Dall'ascolto delle dichiarazioni orali e dalla lettura delle trascrizioni emergono contenuti che svelano i moventi alla base della formalizzazione della sua produzione: la genesi e l'avanzamento dell'opera dell'artista versatile, prolifico e visionario, ma anche selettivo e pragmatico, realista ed esplicito.
Nella conversazione a distanza egli tralascia delle domande per concentrarsi su sette risposte, al fine di rappresentare compiutamente il suo "pensiero identitario" diverso dal "pensiero unico". Quindi, espone con dettagli le motivazioni della propria poetica divergente, fuori da schemi abituali; si sofferma sull'uso dei materiali impiegati e porta esempi di sue significative operazioni culturali complesse e strutturate. In sostanza, amplia la ricerca anche per raccontare il suo vissuto attraverso investigazioni e approfondimenti, senza limitazioni geografiche e temporali, affrontando temi di grande interesse storico-culturale, che hanno radici territoriali relazionate al concept della sua arte e alla contemporaneità. E, con mirati studi e analisi, non disgiunti da presupposti concettuali e sapienti procedimenti manuali, rivitalizza situazioni culturali sostenibili anche marginali o ignorate. Allo scopo, contamina e sovrappone modalità espressive con costante atteggiamento sperimentale alla ricerca di nuovi mezzi linguistici, spaziando dal segno e disegno alla pittura e alla scultura, dalla scrittura alla parola, dalla performance corporea all'evento teatrale, alla regia e scenografia di opere musicali e filmati... Si dedica perfino alla curatela dei propri *solo show* con format espositivi alternativi, giocando anche su elementi banali o retorici. In questo percorso de-costruttivo, austero e umile, arriva a dire che l'oggetto creativo è frutto di un lavoro laboratoriale semplice, alla portata di ogni individuo non omologato. Tutto questo per far arrivare il messaggio, di forte impatto estetico e contenutistico, e attivare negli spettatori un *engagement* emotivo e intellettuale anche con accorgimenti visivi e plurisensoriali, rendendoli partecipi del processo interattivo.
Insomma, la sua è un'opera dalle forme tradizionali classiche e nuove, cariche di energia fisica e mentale, che dalla dimensione locale e riservata acquista autorevolezza nel mondo globalizzato, tanto da competere pure con l'"arte totale" vagheggiata da certi autori delle Avanguardie Storiche europee.
Kentridge è un talento naturale potenziato, specialmente agli esordi, dal contesto storico-sociale del Sudafrica, dominato dalle disuguaglianze e dalle rivendicazioni dei diritti umani. Derivano da queste ragioni le opere *sui generis*, eseguite con metodo progettuale e progressivo, ma anche con immediatezza e disinvoltura inventiva, facendo dialogare, spesso simultaneamente, arte e scienza, tecniche artigianali e altre discipline, razionalità e fantasia, evasione e partecipazione. Sempre con libertà di pensiero e responsabilità, addentrandosi in memorie personali e stratificazioni del passato con inquietanti realtà e simbologie del presente. I principali obiettivi? Riconsiderare il ruolo dell'artista come protagonista di un processo di rinnovamento sociale e culturale; visualizzare e battersi contro ogni forma di colonialismo e la diffusa frammentazione dell'ecosistema culturale, politico e ambientale nel rispetto dell'antropologia esistenziale. Altre finalità non secondarie: interiorizzare e riportare all'attualità, miti, leggende e riti dell'immaginario collettivo, anche irrilevanti ma esemplari, per ridestare sensazioni e stimolare riflessioni su valori fondamentali. Allora, nella sua opera eterogenea, multimediale e metamorfica, metaforica e linguisticamente ibrida, in apparenza incoerente, l'articolazione e l'equilibrio tra le parti vanno individuati nelle diverse idealità, nella commistione tra convinzioni ideologiche i immaginario indipendente, nel mascherato attivismo socio-culturale per addolcire gli estremismi, nel riconoscimento delle diversità e nell'adesione all'identità plurima, nel dinamismo necessario per seguire le emergenze della realtà in trasformazione e nella simbiosi tra qualità estetiche e sani principi etici. In fondo, i suoi interventi *site-specific*, reali e virtuali, nei luoghi dell'umanità rivisitati e rielaborati, sono condivisibili, perché tendono ad approssimarsi alle verità più attendibili, anche con visioni prospettiche.

William Kentridge, *artista*

William Kentridge: Luciano, le tue sono domande non facili, quindi posso rispondere ad alcune ma non a quelle su temi che non seguo abbastanza.

Luciano Marucci: La complessità del mondo reale globalizzato per essere indagata e narrata richiede una molteplicità di linguaggi formali e concettuali, consolidati e innovativi? un approccio interdisciplinare?
William Kentridge: Bella domanda! Lasciamo stare il mondo dell'arte... Non so se sia necessario, non esiste un obbligo, ma certamente caratterizza il modo in cui mi piace lavorare con un raggio di linguaggi formali, modi diversi di affrontare qualcosa. Io ho bisogno di due cose: ci deve essere una problematica del mondo che



sopra: "Notes Towards a Model Opera" 2014-2015 videoproiezione a 3 canali, colore, suono, durata 11' 14'', installazione a Johannesburg, Londra 2015, Pechino 2015, New York, riproposta in Art Basel 2016, sezione "Unlimited" (courtesy Studio Kentridge, Johannesburg; Marian Goodman Gallery, London; Frieze Art Basel)

"Notes Towards a Model Opera" è incentrata sulla storia intellettuale, politica e sociale della Cina moderna ed esplora le dinamiche di diffusione culturale e di metamorfosi della Rivoluzione culturale cinese. L'opera prende in esame i balletti didattici, sia come fenomeno culturale a sé stante sia come parte di una storia della danza che attraversa continenti e secoli. Kentridge sovrappone giocosamente le trasformazioni estetiche e ideologiche del balletto in tutto il mondo, compresa la nativa Johannesburg (lm)

mi interessa e un mezzo, un materiale con cui pensarla. Potrebbe essere un'animazione a carboncino, oppure a inchiostro su pagine di carta di una enciclopedia, da strappare e poi ricostruire, animazione di carta o animazione di fotogrammi. Non è essenziale, non è una necessità, ma si apre certamente una possibilità di dare forma anche alla comprensione della frammentazione. Se si tratta di una forma di frammentazione e della costruzione di qualcosa come un collage fatto di differenti parti e di elementi, questo dice qualcosa sulla convinzione che il mondo sia fatto di questi frammenti, e ancora di più: suggerisce che comprendiamo sempre il mondo come un provvisorio mettere insieme differenti frammenti per comporre ciò che potrebbe essere coerente oppure provvisoriamente coerente.

La tua produzione dichiaratamente performativa consente anche di seguire da vicino le dinamiche evolutive con modalità più articolate, profonde e fruibili?

Suppongo che, avendo studiato il teatro e avendo fallito come attore, la mia idea di performatività sia molto centrale nella creazione di un'opera d'arte, come un disegno o un pezzo teatrale. Questo fa parte di ciò che faccio. Sono sempre interessato ai modi che consentono di seguire il mondo esistente e il mondo che viene incontro con frammenti: smontare e ricostruire è un lavoro da fare nello studio per

sotto: "Processional Nose" 2016, hand-woven mohair tapestry, woven by the Stephens Tapestry Studio, Johannesburg, 258 x 257 cm (courtesy Studio Kentridge, Johannesburg)

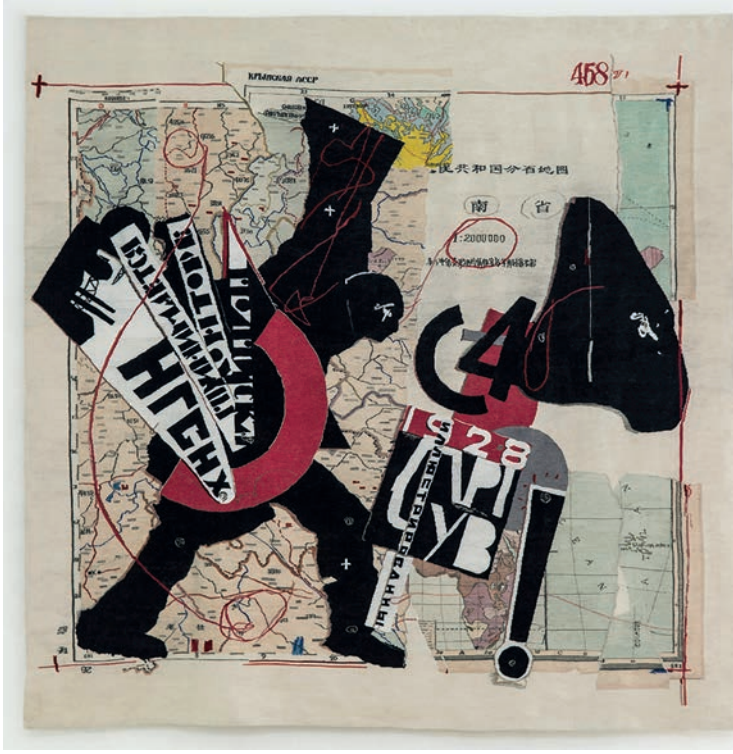




Immagine tratta dalla rappresentazione teatrale di "Lulu" di Alban Berg con regia e scenografia di William Kentridge, Teatro dell'Opera, Roma 2017 (courtesy Studio Kentridge, Johannesburg)

realizzare una performance, un film o un disegno. Quindi, è un bene se si raggiunge anche una certa profondità. L'attività in sé, spesso è un gioco, di apertura, di non sapere cosa si sta facendo e di scoprirlo durante il processo creativo. Alcune volte questo viene comunicato al pubblico rendendolo fruibile. Allora si comprende che l'atto di creare non è impossibile; che può essere qualcosa veramente semplice, sia che si tratti di un'animazione di marionette o di performance: è un invito al pubblico a godere questa possibilità di creare.

In genere, per realizzare le opere più significative da dove trai ispirazione?

Secondo me, l'ispirazione viene sempre dal lavoro stesso, dal fare, dal fatto che una cosa ne suggerisce un'altra. Se in una mostra vedo esposte cose buone, mi può dare l'impulso a tornare nello studio a elaborare idee che vengono da lì. Eh sì, voglio dire che gli artisti rovistano, sono animali spazzini o iene, pronti a scegliere qualcosa da metabolizzare e rigenerare. Così, certe ispirazioni vengono in modo più diretto, vedendo altri lavori; altre volte, si tratta solo dell'energia che deriva da quel lavoro, senza prevedere come sarà l'opera, se mi dà la stessa energia che mi darebbe guardando l'opera. È difficile capire in anticipo quale opera si rivelerà più significativa. Spesso, cose che accadono ai margini di quello che sto facendo, alla fine, nel tempo, risultano più interessanti.

La committenza può favorire la ricerca e l'espressione dei temi affrontati?

Sono certo che potrebbe essere così. Generalmente le committenze che ho avuto o che ho accettato, sono quelle che possono avere legami con i temi che mi interessano. Ad esempio: per alcune opere liriche sono stato invitato a suggerire quelle da allestire nei teatri, come nel caso di "The Nose" di Shostakovich. Altre volte sono stato invitato io. Le uniche "opere" che possono essere accettate sono quelle con cui riesco a

"The Head & the Load" 2018, with Philip Miller, Thuthuka Sibisi, Gregory Maqoma
Opening night of "The Head & the Load", Park Avenue Armory, New York, December 2018
(courtesy Studio Kentridge, Johannesburg; ph Stephanie Berger)





"Centre for the Less Good Idea", workshop towards season 7, Johannesburg 2020 (courtesy Studio Kentridge, Johannesburg; ph Stella Olivier)

cellulare... Sembrano raggiungerci in modo invisibile, visto che passano per l'etere, attraverso *bluetooth* e internet, però, ci sono linee di connessione tra i pezzi di informazione come tra le persone diverse, sia di voci sia di testi. E come si può fare una rappresentazione di queste linee di contatto? Appena inizi a disegnarle su un pezzo di carta, esse potrebbero evidenziare le linee del vecchio sistema di scambio di telefonate quando c'era un vero cavo di connessione tra persone che facevano o ricevevano chiamate e il centralino era una matrice di linee incrociate di comunicazioni. Infatti, se uno fa un disegno naturalistico di questa tecnologia obsoleta, crea un disegno di un fenomeno attuale che riguarda questa sovrabbondanza di comunicazione, dove stiamo affogando...

Spero che tutto possa dare risposte alle tue domande.
William Kentridge, nel mio studio in Johannesburg in una serata fresca d'inverno.
27 luglio 2022
(Trascrizione e traduzione dall'inglese di Kari Moum)

Puntata XIV / B, continua

sentire una relazione personale o che mi fanno vedere un punto d'ingresso drammatico nel mondo, come in "Lulu" di Alban Berg, che divenne un'opera sull'instabilità degli oggetti del desiderio, resa attraverso disegni a inchiostro, stampati e frammentati, per essere usati nella progettazione e nella realizzazione. Quindi, una volta avviato un lavoro, inizia l'esame, la ricerca e la sua valorizzazione. Di solito questo accade con le vere realizzazioni. Perciò, c'è una fase esecutiva piuttosto banale, diciamo "a occhi chiusi", poi quella di ripensamento per capire cosa può essere significativo, cosa sembra privo di prospettive, cosa è proprio "stupido", cosa appare tale ma potrebbe avere interesse.

Dall'analisi del passato possono derivare stimoli per connettersi strettamente al presente e avere visioni personali del futuro?

Beh, chiunque, parlando del presente o del futuro, guarda indietro, al passato. Gli unici modi che abbiamo per pensare al futuro ma anche al presente, sono quelli della rielaborazione di versioni a distanza del passato. Il "passato" resta la materia prima. È come pensare a una nuova lingua, tenendo conto delle parole esistenti e vedere quali possono essere utili. Perciò, possiamo avere una nostalgia per le vecchie visioni del futuro, per quello che non si può avere più. Il futuro è tollerabile verso le revisioni ideologiche e i condizionamenti della prevedibilità, per cui si può avere anche un futuro molto nostalgico. Ma avere un futuro esclusivamente tale, a me sembra impossibile.

Nel tuo caso, trattandosi di una attività che spesso parte anche da lontano e che per molti aspetti è propositiva, si può parlare di "futuro remoto"? di flusso costante fra passato e presente? di "artivismo"?

Non so cosa sia "artivismo"... Veramente, quando creo un'opera non penso molto al futuro. Anche se si tratta di un lavoro sull'utopia, di solito c'è una riflessione all'indietro per vedere tutte le cose che resero l'utopia impossibile, piuttosto che dipingere l'utopia che sta o non sta per arrivare. Quindi, direi che il mio lavoro si basa su immagini del passato. Anche se alcune volte esse sono molto prosaiche, si riferiscono sempre al mondo contemporaneo. Oggi abbiamo migliaia di linee di comunicazione, molte di più che in passato, tra gli instagram e le e-mail che entrano, i messaggi sul

Trotsky per "Oh To Believe in Another World" 2021 (courtesy Studio Kentridge, Johannesburg; ph Stella Olivier)



PRODUZIONE CREATIVA E IDENTITÀ

RIFLESSIONI SULLA GENESI E L'EVOLUZIONE (XV)

a cura di Luciano Marucci

LE CONVERSAZIONI CHE SEGUONO METTONO A CONFRONTO LE DIFFERENTI ESPERIENZE DI DUE PROTAGONISTI DELLA SCENA ARTISTICA INTERNAZIONALE NELLA COMPLESSA REALTÀ ESISTENZIALE DI QUESTO PERIODO: VIKTOR MISIANO ANALIZZA IN PROFONDITÀ LE COMPLESSE TRASFORMAZIONI ARTISTICHE E CULTURALI, SOCIALI E IDEOLOGICHE DEL VASTO TERRITORIO DELLA RUSSIA, DAL PASSATO AL PRESENTE INFLUENZATO DAL CONFLITTO BELLICO; GIAN MARIA TOSATTI, INVECE, REALIZZA INSTALLAZIONI IMMERSIVE CON ASSOLUTA LIBERTÀ ESPRESSIVA, SENZA LIMITAZIONI SPAZIO-TEMPORALI, LINGUISTICHE E TEMATICHE, STIMOLANDO NEGLI OSSERVATORI RIFLESSIONI SUI CONTENUTI UMANI E SOCIALI DEL VISSUTO RELAZIONALE STRETTAMENTE LEGATI ALLA QUOTIDIANITÀ

Ai disastri causati dalla pandemia e dai rapidi cambiamenti climatici si sono aggiunti quelli provocati dalla guerra: fenomeni di cui l'uomo, in-direttamente, è responsabile grazie alle sue azioni predatorie per interessi materiali, che generano instabilità, insicurezza e disagi di ogni genere. Su questi accadimenti di rilevanza globale, solo la scienza è riuscita parzialmente a far valere le sue ragioni per rallentare la fine della specie umana...
In questo preoccupante contesto la Cultura, pur avendo un ruolo fondamentale nell'evoluzione del mondo reale, nonostante i suoi saperi, nell'immediato può favorire solo le riflessioni, accrescere la sensibilità degli individui e il dialogo per promuovere la cooperazione, in quanto non ha il potere di arrestare radicati processi degenerativi. Peraltro, i più urgenti problemi vitali da risolvere impediscono di intervenire sul presente e di progettare un futuro migliore. Così siamo 'costretti' ad abituarci alle avversità che inevitabilmente peggiorano la qualità della vita. Allora viene da chiedersi se in questo difficile momento sia lecito chiedere ai creativi e agli intellettuali di ogni ambito quali strategie si potrebbero escogitare per salvare almeno i valori ideali essenziali; se l'arte debba avere soltanto una funzione consolatoria o socialmente responsabile che aiuti a comprendere dove stiamo andando...
Noi che crediamo ancora nella magia dell'arte, in attesa di risposte convincenti, continuiamo a lavorare in questo campo nella speranza che arrivino proposte rassicuranti. Quindi, in questa nuova puntata della nostra indagine diamo voce a due rappresentative personalità dalle distinte identità più o meno correlate alle emergenze di questi ultimi tempi.

Viktor Misiano, da protagonista e studioso della complessa trasformazione culturale, sociale e politica della Russia (di cui è originario), anche se a distanza, ne ha sempre seguito gli avanzamenti; ha curato progetti espositivi-formativi e pubblicazioni, registrando tempestivamente le mutazioni del composito sistema, dagli anni Ottanta fino ai giorni nostri.
La nostra conversazione, via email, qui riportata, si è sviluppata in tre momenti mentre lui era a Parigi per condurre ricerche bibliografiche. Essa, naturalmente, riguarda anche il conflitto bellico che sta condizionando seriamente le istituzioni culturali dei vari luoghi. La sua testimonianza di critico e curatore indipendente, narrata con sincerità, permette di conoscere le condizioni reali del Paese, del passato e del presente, al di là delle propagandistiche strumentalizzazioni ideologiche. Il che rivela anche i personali rapporti affettivi con quel territorio e il suo impegno civile per ridare dignità e sviluppo positivo alla Russia pure a livello internazionale. Tra l'altro, egli da molti anni tiene relazioni di lavoro con personaggi stranieri che gli consentono di conoscere, in tempo reale, pure le metamorfosi delle arti visive di altre realtà.

Gian Maria Tosatti, come unico rappresentante del nostro Paese al Padiglione Italia dell'ultima Biennale d'Arte di Venezia, ha avuto l'opportunità di mettere pienamente in luce le potenzialità della sua penetrante ed estesa ricerca artistica, proponendo installazioni immersive fra loro complementari e unite alla struttura architettonica della voluminosa location, dimostrando anche capacità curatoriali. In genere, i suoi lavori, realizzati con la massima libertà espressiva, attivano negli osservatori una partecipazione emotiva e intellettuale ai valori immateriali, riproponendo con semplicità memorie affettive del vissuto collettivo dalla valenza etica. Le opere formalizzate senza limitazioni spazio-temporali, linguistiche e tematiche, offrono visioni altre, sempre con un legame sottile e diretto alla quotidianità, coniugando arte e vita, interiorità e sacralità, soggettività e comunità. Uno degli obiettivi: ridestare negli spettatori una sensibilità percettiva sostenibile. Inoltre, nel dialogo che segue ha esplicitato le motivazioni della sua poetica e le modalità operative con l'abilità comunicativa del letterato. In sintesi, la produzione di Tosatti è certamente alternativa a quella dominante e indipendente dal sistema dell'arte omologante.

Viktor Misiano, *critico d'arte e curatore, saggista*

Luciano Marucci: Dopo gli studi universitari quali saperi sono stati determinanti per la tua formazione artistica e intellettuale? Quali i riferimenti più incisivi?
Viktor Misiano: L'Università di Mosca mi ha dato un'eccellente istruzione classica. Infatti, quando più tardi ho avuto l'opportunità di frequentare i miei colleghi europei e americani, curatori di arte contemporanea, sono rimasto sorpreso dalla loro scarsa conoscenza della storia dell'arte. Allo stesso tempo, i professori universitari piuttosto liberali, davano un'idea giusta dell'arte internazionale moderna e contemporanea. A quell'epoca le possibilità di lavorare adeguatamente con l'arte contemporanea erano limitate dai dogmatici tabù ideologici. Per esempio, nel Museo Pushkin, dove mi hanno offerto di diventare curatore di arte, non ho fatto nulla di pratico e ho trascorso dieci anni in biblioteca. Comunque, la risorsa intellettuale accumulata lì mi è bastata per molto tempo, e direi che fino ad ora non l'ho esaurita... Per la mia formazione, ovviamente, sono stati importanti



Viktor Misiano (courtesy Archivio Viktor Misiano)

i contatti personali che nelle condizioni in cui mi trovavo erano particolarmente utili. Per il mio radicamento nel mondo dell'arte contemporanea devo molto all'amicizia con gli artisti. Mi riferisco, in particolare, alle relazioni con Ilya Kabakov e Vladimir Yankilevsky, artista eccezionale dalla forte personalità, purtroppo ancora poco conosciuto in Europa, sebbene dai primi anni '90 sia vissuto a Parigi. Aggiungo che, in generale, la complessità della cultura della tarda era sovietica (1970-80), molto interessante, è ancora da esplorare. Dopo la fine dell'Unione Sovietica la mentalità liberale è vista in modo negativo come l'intera era sovietica. Ma, a mio avviso, è errato valutare l'epoca nel suo insieme a questo ventennio. Non sarebbe esagerato affermare che gli ultimi anni sovietici, in cui rientra la mia formazione e l'inizio dell'attività creativa, furono un'alba culturale. Non essendo strettamente legati alla cultura occidentale, gli intellettuali russi formularono i fondamenti di quello che in Occidente fu chiamato Postmoderno. Parallelamente, a causa della complicata narrazione intellettuale diretta, la formazione di nuove idee è avvenuta in forma di ricerca storica. Le conferenze di Sergei Averintsev sulla poetica bizantina o di Leonid Batkin sugli umanisti italiani del XV secolo attiravano un vasto pubblico e venivano percepite come manifestazioni politiche. Negli anni '90, per i miei progetti relazionali performativi, spesso ero considerato uno dei curatori di quella generazione. Ciò, in gran parte, è vero, ma è anche vero che devo molto agli anni '80. In quel decennio ho presentato i miei primi progetti espositivi. Il più ambizioso, "Exércise esthétiques", portava il timbro delle influenze culturali di tale periodo, nella convinzione che lavorando all'interno di una determinata cultura si potesse cambiare il mondo con i significanti. Guardando retrospettivamente al mio lavoro, devo ammettere che in esso si intravedono due linee: una risale all'eredità degli anni '80, l'altra ai '90. Ora, ad esempio, mentre lavoro al mio progetto piuttosto ambizioso, "Condizione umana", chiaramente sto sviluppando l'eredità di "Exercise esthétiques" riguardante, appunto, gli anni '80.

Infatti, al Festival Internazionale dell'Arte Contemporanea di Faenza del 2011, nella testimonianza per la celebrazione del 70esimo compleanno di Achille Bonito Oliva, avevi evidenziato il legame con lui e l'importanza che i suoi saggi hanno avuto a iniziare dalla Transavanguardia degli anni Ottanta.

È vero. Avendo conosciuto Achille negli anni Ottanta, quando ero giovanissimo, il contatto personale con lui e con i suoi scritti è stato di grande stimolo. Dal modo in cui ho descritto l'atmosfera culturale sovietica di quegli anni, puoi capire che ero pronto ad accettare le idee di ABO su "genius loci", "ideologia del traditore", sul "gioco di citazioni", "autoreferenzialità del linguaggio"... Questi e altri concetti sono stati ben elaborati nel mio contesto culturale.

Quindi, si può dire che la tua identità sia stata definita anche dalla conoscenza delle idee di ABO?

Sì, è vero anche questo, però tieni presente che negli stessi anni ho conosciuto anche Germano Celant e Jean Hubert Martin e un anno dopo, a New York, Donald Kuspit, Rosalind Krauss e altri. Negli anni della perestrojka di Gorbaciov, l'identità di un russo venuto da Mosca suscitò grande interesse e aprì molte porte. Così, in un brevissimo periodo ho potuto scoprire la scena internazionale, conoscere molti dei suoi attori chiave e trovare in essa il mio posto.

Da allora i rapporti di amicizia e di lavoro con Bonito Oliva sono proseguiti?

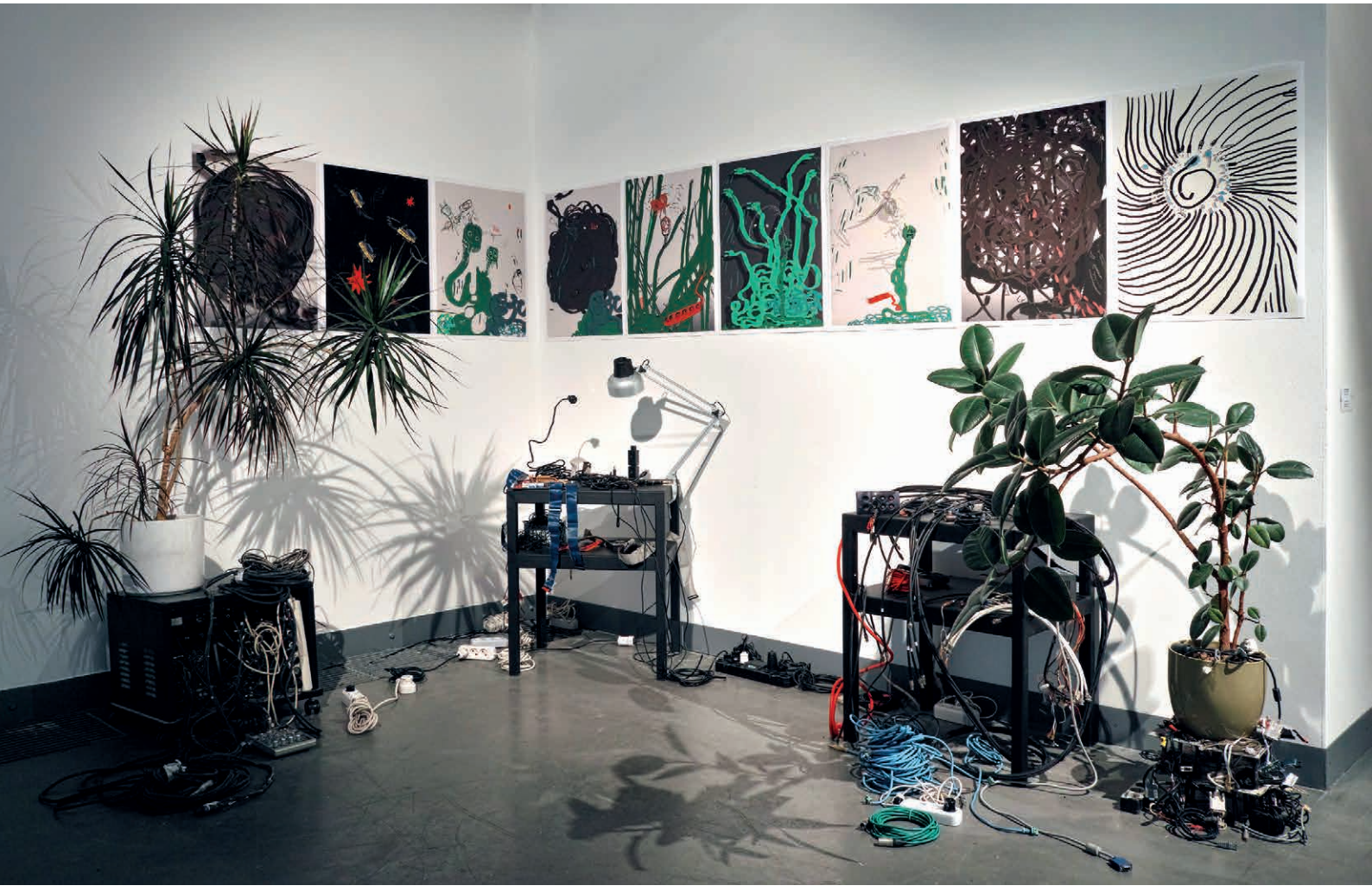
Tra i colleghi della vecchia generazione ho sviluppato rapporti amichevoli pure con Jean Hubert e Robert Storr conosciuto più tardi. Poi, nel 1998-99, ho lavorato con Bruno Corà a una grande mostra d'arte italiana che, purtroppo, non ha avuto luogo (un caso raro nella mia carriera curatoriale). Tuttavia, per me, quella esperienza è stata un'ottima scuola e Bruno è rimasto un modello di attenzione curatoriale verso gli artisti: qualità non comune nei curatori di oggi. Ma, sicuramente, l'amicizia e la collaborazione con Achille è la più forte e intensa.

Tra l'altro, le tue traduzioni in lingua russa dei libri di critici italiani hanno favorito anche l'evoluzione artistica di quella geografia...

Sì, come appendice alla "Moscow Art Magazine" (la rivista che dirigo dal 1993) ho pubblicato in lingua russa anche un volume degli scritti di Bruno Corà, che è stato recepito con molto interesse e, dato che la tiratura è esaurita, molti mi chiedono se lo voglio ristampare.

In Russia, però, c'era stata un'emancipazione soprattutto grazie all'azione provocatoria del Collettivo "Voina" formato da attivisti piuttosto radicali...

Quegli anni erano caratterizzati dal cosiddetto "Azionismo di Mosca" dell'arte radicale ed emancipatoria. Ma il Collettivo "Voina" è apparso nel 2007 e può essere considerato un tentativo di avviare una seconda ondata di azionismo... Ma, sebbene questa descrizione dell'arte degli anni '90 attraverso l'azionismo radicale sia in gran parte corretta, semplifica la situazione, perché





in alto: “Condizione umana”, Parte 1, “Le affinità elettive”, vista dell’esposizione con opere di Alexandre Joly, Elisabetta di Maggio, Attila Csörgő, Katie Holten e Christiane Löhr, Centro Nazionale d’Arte Contemporanea di Mosca, 2015-2016 (courtesy Archivio Viktor Misiano)

a destra: “Condizione umana”, Parte 3, “Casa con fantasmi”, installazione “Träumgutstrasse” 2014 di Robert Kuśmirowski, Centro Nazionale d’Arte Contemporanea e Fondazione Ekaterina di Mosca, 2017-2018 (courtesy Archivio Viktor Misiano)

nello stesso periodo lavoravano molti altri artisti con poetiche diverse. Infatti, sono stati loro – ad esempio, Olga Chernysheva, Vadim Fishkin e Leonid Tishkov – ad essere rimasti attivi e attualissimi nell'arte per molto tempo. Dopotutto, qualsiasi radicalismo artistico brucia rapidamente gli artisti. Con la fine degli anni '90, gli azionisti dimostratisi in grado di rimodellare la loro arte, hanno potuto continuare la loro attività in quel contesto, primo fra tutti, Anatoly Osmolovsky.

Quelle luci si sono affievolite generando delle ombre?

Più di vent'anni ci separano dall'"azionismo"! Da allora molto è cambiato; l'arte russa ha attraversato diverse fasi e nuove generazioni sono entrate in scena. Per non parlare del fatto che nel frattempo si era formata una nuova infrastruttura istituzionale, abbastanza sviluppata e ricca. È stata un'esperienza controversa e interessante. A una descrizione molto schematica, gli anni 2000 hanno sostituito i radicali anni '90, introducendo l'istituzione di un nuovo sistema, sia politico sia artistico: il potere politico inizia a sostenere l'arte e i nuovi ricchi a investire in essa. Il lasciapassare per questo sistema, però, presupponeva il rifiuto di ogni politicizzazione dell'arte, di ogni critica in misura maggiore, non tanto per la richiesta di potere politico o economico, quanto per le aspirazioni dell'ambiente artistico. Il mondo dell'arte sopravvissuto al radicalismo degli anni '90 temeva di spaventare i suoi nuovi benefattori e i più raffinati sostenevano la loro condotta basandosi sulle idee di Adorno. Occorre tenere presente che nell'arte una posizione politica è possibile se viene garantita la sua autonomia, che dipende dall'esistenza di un'infrastruttura artistica. Quindi, meglio non interferire con la critica sulla creazione di una nuova infrastruttura, perché altrimenti l'autonomia dell'arte non prenderebbe forma e il suo potenziale critico non si realizzerebbe. In questo contesto, il noto gruppo interdisciplinare "Che fare?" fu un fenomeno unico e sorprendente. Nel decennio successivo il consolidato potere politico comincia a formare un'ideologia e la sua pressione sull'arte si fa più marcata. Ma anche in questa fase l'arte, soprattutto grazie alle nuove generazioni, inizia ad assumere una posizione di resistenza.

Puoi farci qualche anticipazione delle tue constatazioni recenti? Ultimamente, agli artisti e agli intellettuali della Repubblica Russa mancano le condizioni per esprimersi liberamente?

La censura e vari tipi di restrizioni in Russia stanno diventando sempre più una realtà della vita culturale. I dipendenti delle istituzioni pubbliche (statali o municipali), che non nascondono il loro rifiuto delle decisioni del potere politico, perdono il lavoro. Tuttavia, il problema principale sta altrove: nella ricaduta tecnica della Russia dal sistema delle relazioni internazionali. Niente come questa crisi conferma con tanta chiarezza che l'arte contemporanea fa parte di un contesto internazionale, globale. Ecco perché artisti e intellettuali, se possono, cercano di rilocalizzarsi fuori dalla Russia putiniana. Qualche giorno fa sono stato all'inaugurazione di una mostra collettiva a Parigi, alla quale partecipava un artista russo. Al vernissage la metà del pubblico parlava russo, perché negli ultimi mesi tantissimi artisti e critici russi si sono trasferiti a Parigi. Dopo l'inizio del XX secolo, si può nuovamente parlare della diaspora artistica russa a Parigi (la storia si ripete...).

Questi operatori culturali non sono civilmente impegnati? Non partecipano responsabilmente, neanche a distanza..., alla costruzione migliore del loro mondo? Le opere sono eccessivamente autoreferenziali?

Gli artisti, come pure gli intellettuali, sono presi dal loro linguaggio e dalle loro problematiche. Non sarebbe corretto aspettarsi da tutti loro una espressione politica diretta. Molti lo fanno fuori dalla pratica artistica, come nel caso di Kirill Savchenkov e Sasha Sukhareva, che hanno rifiutato di partecipare al Padiglione della Russia alla Biennale d'Arte di Venezia 2022.



"Condizione umana", Parte 4, «Un luogo dopo l'altro», Museo Ebraico di Mosca, 2018, Marjetica Potrč "Unità Ramot Polin con Sukkah" 2011. Materiali da costruzione e infrastrutture idriche (courtesy Archivio Viktor Misiano)

La crescita del capitalismo e degli interessi materiali delle persone sono prevaricanti? In quel territorio non c'è stato un decisivo passaggio alle condizioni post-sovietiche?

Nel corso dei trent'anni post-sovietici nel mondo dell'arte la mentalità prevalente è cambiata molte volte. All'inizio della trasformazione post-comunista c'era una sorta di "liberalismo volgare". Il libero mercato e le libertà democratiche erano concepiti come interdipendenti. Quindi, per quanto difficili siano le riforme neoliberali, esse, secondo molti, ci porteranno inevitabilmente alla democrazia e alla libertà dell'atto creativo. Mantenere questa mentalità oggi è diventato più difficile. Il capitalismo nell'economia si è affermato con tutti i suoi tratti distintivi: palesi disuguaglianze economiche e sociali, privatizzazioni predatorie, disastri ecologici... E le istituzioni democratiche non sono emerse. Ciò che distingue l'inizio del quarto decennio post-sovietico è proprio la critica programmatica del capitalismo. La critica che io posso presentare a questo nuovo *mainstream* è l'eccessiva

dipendenza dalle mode intellettuali occidentali. La Russia ha le sue relazioni con il capitalismo, con la tradizione marxista, ha l'esperienza della costruzione del comunismo e padroneggiare la propria tradizione è un nuovo compito urgente. Penso sia quello che cercano di fare gli intellettuali come Artiom Magun, Alexei Penzin, Keti Chukhrov e altri.

Hai scelto la residenza italiana perché il tuo Paese d'origine non dava sufficiente spazio alle tue aspirazioni?

Ho cominciato a dividere la mia esistenza tra Mosca e l'Europa negli anni 2000. Non mi vedevo nello spirito intellettuale già descritto che allora dominava in Russia: spirito conformista e orientato al mercato. Durante quel periodo ho svolto la maggior parte della mia attività in Europa, in particolare come presidente della Fondazione "Manifesta", che ha richiesto molto tempo e impegno. Quindi, vivere in Europa è motivato anche da considerazioni pratiche. Nel decennio successivo il fulcro del mio lavoro si era spostato di nuovo in Russia, dove si stava creando una nuova situazione, quella del terzo decennio post-comunista, alquanto interessante in senso partecipativo su larga scala, molto voluto anche lì. Così sono riuscito a realizzare diversi progetti espositivi. Ho ideato e iniziato a concretizzare la serie di mostre dal titolo ambizioso, "La condizione umana", alla quale hanno preso parte tre istituzioni moscovite: il Centro Nazionale d'Arte Contemporanea, il Museo d'Arte Moderna di Mosca e il Museo Ebraico. Il progetto comprendeva sette mostre, accompagnate da conferenze, e un programma educativo. La sua struttura è la seguente: Parte 1, "Confini dell'umano" (umano, non umano, sovraumano, altroumano; Parte 2, "L'uomo e gli 'altri'" (amore, amicizia, sospetto, disgusto); Parte 3, "Tempo e significati" (trauma, memoria, oblio, conoscenza); Parte 4, "Cerco un posto" (casa, senzatetto, viaggio, rifugiato); Parte 5, "Vita attiva e vita contemplativa" (lavoro, dovere, tempo libero, ozio); Parte 6, "Teleologia dell'umano" (biografia, destino, speranza, fede); Parte 7, "Passioni umane" (felicità, gioia, paura, ansia). Fino ad ora sono stati definiti cinque momenti. Per completare la risposta alla tua domanda, potrei aggiungere che i moderni mezzi di comunicazione consentono di circolare liberamente da un luogo all'altro, mantenendo le modalità operative. Così, negli ultimi anni, dopo aver trascorso molto tempo a Mosca, ho continuato a lavorare dai miei trulli della Puglia, per cui il mio soggiorno a Mosca è stato più limitato. Poi l'indebolimento dell'attività istituzionale di quei luoghi legittima la mia permanenza qui.

L'attuale instabilità geopolitica e la crisi economica hanno peggiorato anche la situazione culturale della Russia...

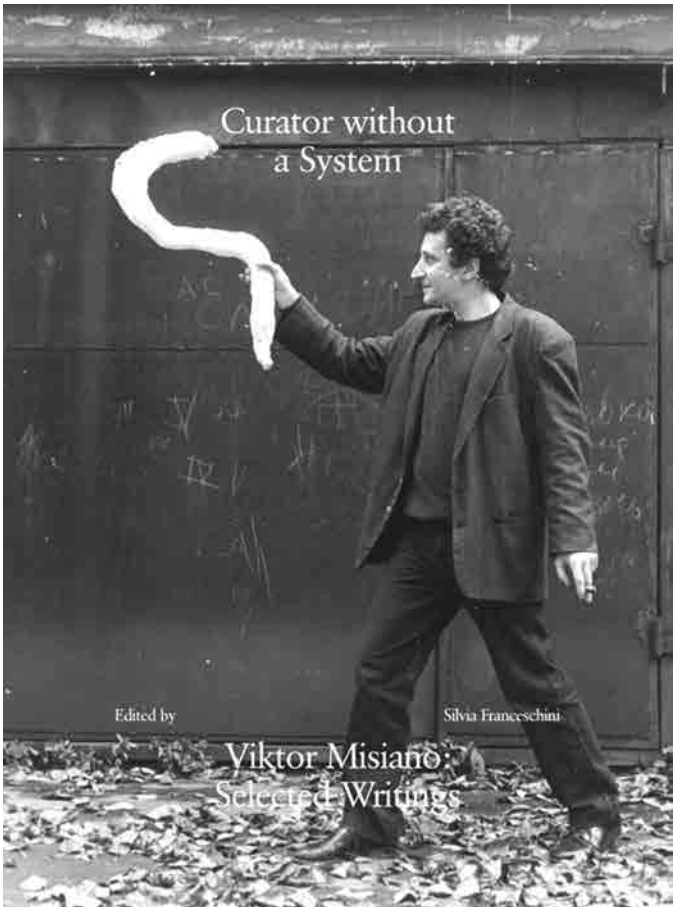
Indubbiamente. Nelle nuove condizioni molti progetti che erano in preparazione non vengono attuati. Infatti, due ultime tappe della mia "Condizione umana", senza la certezza di essere realizzati nel futuro prossimo, sono sospese. Inoltre, le risorse finanziarie delle istituzioni si stanno riducendo e molti loro dipendenti, i dirigenti, gli artisti e i curatori stanno lasciando il Paese. Dal primo giorno della guerra con l'Ucraina, al Museo "Garage" il programma espositivo è fermo e si praticano attività didattiche ed editoriali. Nonostante tutto, il lavoro nella cultura deve necessariamente continuare, ma le sue forme e i significati devono cambiare in base alla nuova situazione.

Negli ultimi tempi la facoltosa V-A-C Foundation di Mosca si

"Condizione umana", Parte 5, "Componibile. Biografia", veduta dell'installazione di Babi Badalov "Tutta la vita è una ricerca del linguaggio" 2019, media misti, Museo d'Arte Moderna di Mosca, 2019 (courtesy Archivio Viktor Misiano)



è distinta nel campo artistico con una costante attività promozionale, peraltro senza scopo di lucro…
Senza dubbio, la campagna promozionale della facoltosa V-A-C è stata piuttosto assertiva…
Non so che orientamento abbia oggi il "Centro" della nuova sede progettata da Renzo Piano.
La sede veneziana della fondazione ha sospeso l'attività. Il direttore artistico della fondazione, Francesco Manacorda e alcuni suoi colleghi si sono dimessi… A differenza di "Garage", V-A-C non fa grandi dichiarazioni; vedremo quale politica escogiteranno per questi nuovi tempi.
Poiché hai sempre analizzato in profondità – razionalmente e con passione – lo sviluppo dell'arte visiva in Russia, segui ancora in tempo reale i movimenti di quelle Repubbliche?
Sì. Poiché sono nato in URSS, questa parte del mondo resta il mio Paese. Per le nuove generazioni, invece, non è più così. Cosa curiosa, attualmente una parte significativa dell'emigrazione dalla Russia è andata proprio in Kazakistan, nella Georgia e nell'Armenia, dove la lingua russa è ancora diffusa e non è necessario il visto d'ingresso. Quindi, la generazione più giovane, cresciuta con l'idea che il mondo al di là di Mosca inizia con Berlino, sta scoprendo un territorio che li affascina per il calore umano, l'ospitalità e le ricche risorse culturali. Di conseguenza, il gallerista moscovita Vladimir Ovcharenko sta per aprire una galleria a Tbilisi, specialisti russi lavoreranno nel Museo d'Arte Moderna di Alama-Ata; il piccolo Kirghizistan ora è al terzo posto nel mondo per numero di specialisti pro capite. Ora anche io, per l'apertura del museo di Alma-Ata, sto preparando una grande mostra monografica di Rustam Khalfin, artista eccezionale, tra i fondatori della scena post-sovietica in Asia centrale.
Nel periodo delle restrizioni sanitarie anche tu hai compiuto riflessioni sui valori umani fondamentali?
In effetti, il ritorno alla riflessione sui valori umani essenziali in questo periodo l'ho anticipato con le mie mostre sulla "Condizione umana" di cui sopra. Penso, tuttavia, che pure altri argomenti e problemi ora stiano diventando rilevanti. Per esempio, io e i miei colleghi della "Moscow Art Magazine" intendiamo dedicare il prossimo numero alla teoria decoloniale. Questa tradizione intellettuale così ricca e vasta non è ancora ben nota in Russia e ciò, per molti versi, è sintomatico. Senza lavorare con le matrici imperiali così profondamente radicate nella coscienza russa sarà difficile per il mio Paese e la sua cultura superare la crisi attuale.
Senza entrare nel merito del disastroso conflitto bellico in corso, oggettivamente, in quei luoghi ora si notano problemi emergenti in più ambiti?
Va tenuto presente che questi paesi, sebbene abbiano una storia comune di settant'anni nel quadro dell'Unione Sovietica, in realtà sono molto diversi l'uno dall'altro. Quelli dell'Asia centrale sono musulmani, la Georgia e l'Armenia sono di antichissima cristianità. I paesi baltici sono già nella Comunità Europea e nella Nato, mentre il Turkmenistan ha un duro regime autoritario ed è chiuso verso l'Occidente. I paesi del Caucaso si vedono, ciascuno a modo suo, nella prospettiva occidentale. Solo l'Armenia e la Georgia hanno attraversato diverse rivoluzioni per creare istituzioni democratiche, e l'Azerbaigian è puramente autoritario. Perciò, in questi luoghi la situazione artistica è notevolmente diversa. L'arte in Armenia è altamente politicizzata, gli artisti hanno preso parte attiva alle rivoluzioni democratiche e in Kazakistan il principale problema del mondo dell'arte è l'identità nazionale e della memoria storica. Nella regione baltica, integrata con la situazione generale del Nord Europa, gli artisti della Lettonia sono orientati a creare mitologie individuali, e gli artisti di moda in Estonia sono impegnati nell'analisi sociale. Differiscono anche per come sono



Copertina del libro "Curator without a System. Viktor Misiano: Selected Writings", Silvia Franceschini (ED.), 2022 (courtesy Archivio Viktor Misiano)

organizzati i sistemi artistici. L'Azerbaigian, ricco di petrolio, ha un centro d'arte contemporanea che si giova di un budget paragonabile alle facoltose istituzioni occidentali e, probabilmente, spende più di qualunque altro paese per essere rappresentato alla Biennale d'Arte di Venezia. Ma, concettualmente ed esteticamente, le loro iniziative sono molto vulnerabili alle critiche. Nelle vicine Armenia e Georgia, invece, la discussione artistica e il lavoro progettuale procedono a un livello alto. In Kazakistan, pure ricco di risorse petrolifere, la posta in gioco è la creazione di grandi istituzioni, mentre nel vicino, piccolo, Kirghizistan, che ha avuto diverse rivoluzioni democratiche, la situazione artistica è supportata da progetti di una vasta rete di piccole istituzioni.
Contribuisci ancora a far conoscere, attraverso studi specifici, i nuovi sviluppi dell'arte contemporanea più o meno connessa alla realtà in trasformazione?
Lo strumento che mi aiuta maggiormente a svolgere questo lavoro è la "Moscow Art Magazine", che ho creato nel lontano 1993. In realtà, è l'unica rivista teorica sui problemi dell'arte contemporanea in lingua russa che esiste nell'area post-sovietica. Pubblichiamo quattro numeri all'anno e ognuno ha un tema comune. In una certa misura l'evoluzione degli argomenti dei 120 numeri della rivista usciti fino ad ora riguardano la storia dell'arte post-sovietica, i suoi principali problemi e le aspirazioni. Uno dei motivi per cui non chiudo il progetto è che la rivista mi aiuta a rimanere connesso alla realtà in trasformazione. Con l'aiuto della macchina editoriale, formata dai miei giovani colleghi (membri del Consiglio redazionale) e degli autori, mi aggiorno sull'arte e il mondo reale. È difficile riuscirci da solo. Essi fanno questo lavoro per me, per loro e, ovviamente, per

i lettori. Però anch'io ho degli obblighi nei confronti della mia generazione, che continua a lavorare attivamente contribuendo a migliorare l'attuale situazione. Storicizzare la nostra attività e aggiornarla è un compito a cui non rinuncio. All'esperienza della mia generazione, che ha dovuto attraversare il processo di trasformazione, ho dedicato uno speciale progetto espositivo di grandi mostre monografiche degli artisti appartenenti al mondo post-comunista. La prima, riservata all'artista estone Jaan Toomik, ha avuto luogo al Museo d'Arte Moderna di Mosca, mentre le altre due, di Vadim Fishkin e Nedko Solakov, sono state sospese, come le ultime due Parti della "Condizione umana".

Mantieni il dialogo con gli operatori russi del settore?

Alla rivista di cui sopra collaborano intellettuali e artisti di lingua russa da tutta l'URSS. Molti, però, ormai vivono fuori, nei posti più diversi del mondo globale. Così cerco di sviluppare il dialogo pure in altre sfere della mia attività. Se leggi l'elenco degli artisti che hanno preso parte al progetto "Condizione umana", noterai che insieme agli occidentali (da Yoko Ono a Jonas Mekas, da Hans-Peter Feldmann a Sophie Calle e ad altri), ci sono molti creativi dell'ex Unione Sovietica: Babi Badalov, Almagul Menlibayeva, Koka Ramishvili, Alexandr Mihalkovich, Viktor Vorobyov &Yelena Vorobyova, Zhanna Gladko, Marko Mäetamm, Deimantas Narkevičius, Katrīna Neiburga, Mark Raidpere.

Tu preferisci operare con indipendenza al di fuori delle istituzioni?

Quando chiesi ad Achille Bonito Oliva perché non vuole diventare dirigente di qualche istituzione, mi rispose che per lui questo lavoro sarebbe troppo infantile e che preferisce rimanere tale. Lo capisco perfettamente. Secondo me, il lavoro in una istituzione comporta relazioni inevitabili, con le autorità, gli sponsor, ecc., il che distrae dall'azione propositiva. Poi occorre considera che in Russia mi sono scontrato non con il sistema dell'arte, ma con la sua nascita e la sua formazione. Il compito del curatore istituzionale non è tanto quello di lavorare con il sistema, quanto di crearlo. E questo è ancora più dispendioso (in termini di tempo) ed estenuante. È anche importante valutare che l'indipendenza garantisce flessibilità e vitalità nelle condizioni post-sovietiche instabili e in rapido cambiamento. Inoltre, nei due anni della pandemia, la paralisi dell'attività istituzionale è stata aggravata dalla guerra, dalle condizioni di isolamento dal mondo. Io, non potendo attuare esposizioni, mi sono dedicato alla scrittura di un libro teorico sulle mostre dal titolo provvisorio "La fenomenologia di una mostra". Comprenderà sette capitoli: "La mostra come evento", "La mostra come rete", "La mostra come eterotopia", "La mostra come cronotopo", "La mostra come macchina visuale", "La mostra e la politica delle emozioni" e "La mostra come forma di riflessione sulla mostra". Questo lavoro, molto impegnativo, mi permette di capire meglio ciò che ho prodotto in questi trent'anni, cosa hanno realizzato i miei colleghi, le mostre che ho visto (alle quali non avevo pensato fino in fondo) e le grandi mostre che non ho avuto la possibilità di visitare. Dopo un lavoro di riflessione così intenso, sarà interessante tornare al lavoro pratico. Spero di averne l'opportunità.

Puoi sintetizzare i contenuti del tuo ultimo libro "Curator without a System. Viktor Misiano: Selected Writings"?

Ti rispondo basandomi sul testo di presentazione del libro sul sito di Sternberg. "Curator without a System" riunisce, per la prima volta in inglese, una varietà di miei saggi. Costruendo una cronologia critica del periodo di transizione dalla perestrojka ai giorni nostri, oltre a offrire una panoramica del contesto istituzionale e della prima generazione di artisti post-sovietica, i testi raccolti nel libro indicano una prospettiva diversa dalle narrazioni occidentali della critica istituzionale sull'estetica relazionale e l'arte socialmente impegnata. I saggi sono divisi in tre sezioni: "Scrivere il sistema", sul crollo della cultura disciplinare, l'idea di 'comunità confidenziale' e l'arte politica nel periodo post-sovietico; "The Other and Differents: Reflections of the Curator", sui miei progetti curatoriali dei primi anni '90, in cui proponevo esperimenti collettivi come strumento per plasmare la comunità artistica; "Ad Personam: Ritratti d'artista", sugli artisti dei circoli dell'azionismo e del concettualismo di Mosca, nonché delle ex repubbliche sovietiche. Il volume, stampato nel 2022, si avvale della prefazione di Georg Schöllhammer e dell'introduzione dell'Editrice Silvia Franceschini.

Per chiudere: c'è speranza che presto, sia in Russia sia in Occidente, si possa tornare a una ragionevole normalità?

Un giorno chiesi a un caro collega anziano perché io non riesco mai a indovinare il corso degli avvenimenti e il saggio ebreo mi rispose: "Viktor, tu proponi alla Russia sempre alternative positive e lei, invece, sceglie quelle negative". Penso che avesse ragione, quindi non predico il futuro...

11-21 novembre 2022

Gian Maria Tosatti, *artista*

Luciano Marucci: Gian Maria, iniziamo il dialogo a distanza ravvicinata. In genere, da dove trae maggiori stimoli creativi?

Gian Maria Tosatti: È una domanda complessa a cui non è possibile

Gian Maria Tosatti nel Padiglione Italia della Biennale Arte di Venezia 2022 (ph Maddalena Tartaro)





Gian Maria Tosatti al lavoro (ph Maddalena Tartaro)

dare una risposa univoca. Sono tanti gli ambiti della mia ricerca. Talvolta hanno temi legati a elementi più intimi, che riflettono i nostri gesti minimi, le stratificazioni di vicende umane. Altre volte cerco di confrontarmi con i grandi movimenti della storia. In quel caso devo mantenere aperto l'obiettivo della mia indagine. Posso percorrere per mesi le strade di un paese o perdermi nelle sue campagne, come è successo in Ucraina nel 2019, seguendo i gasdotti, in mezzo ai campi di grano. E poi ho bisogno di parlare con le persone che incontro, di raccogliere le loro confessioni, talvolta private, talvolta politiche, per riuscire poi a estrarne un sentimento, una riga di quel romanzo visivo che intendo scrivere.

Le idee provengono anche dalle letture di testi significativi?

La letteratura è molto presente nel mio lavoro. Specialmente perché la storia dell'arte – intesa come somma di tutte le arti – è la vera storia dell'umanità. Per capire chi siamo stati, come civiltà, come specie, certo non andremo a interrogare la cronaca delle battaglie, compiute da Cesare o da Napoleone. Piuttosto interrogheremo i testi poetici scritti in quei momenti, che ci raccontano qual era il sentimento del tempo da cui sono poi emerse quelle figure di condottieri, ma anche e soprattutto, le altre centinaia di migliaia di uomini e donne che allora tessevano la tela del grande arazzo che racconta l'avventura di noi, piccoli animali intelligenti, sul dorso di questo pianeta. Ecco, la letteratura è una specie di confessione che l'uomo fa a sé stesso. Per questo la ritengo una fonte sempre preziosa. In essa è custodita una verità sulla quale possiamo sempre ridefinire i contorni della nostra sincerità attuale.

È stato influenzato da altri generi artistici e non?

Direi tutti. Ho studiato teatro, ho scritto per il cinema, sono stato critico di musica e di danza (oltre che di teatro), e con la letteratura ho il rapporto intimo che ho appena descritto. Ma credo che questa non sia una particolarità. Penso che tutti i grandi artisti della tradizione che ci ha condotti fin qui abbiano avuto questo rapporto con le arti. Pensiamo a Leonardo, a Bernini che era un fantastico regista di teatro, a Pasolini. Poi a un certo punto, verso la fine del '900 si è iniziato a credere che bisognasse specializzarsi, che anzi, la commistione di discipline fosse una cosa deprecabile. Lo ricordo bene perché io sono cresciuto in quel clima deleterio, fatto di piccoli censori, artefici di una delle più sfortunate e magre stagioni dell'arte italiana nella sua intera storia. Erano gli ideologi dell'arte "ariana" come l'avevo ribattezzata. Oggi, fortunatamente, come tutti gli ideologi di ogni cultura "ariana", sono stati smentiti dalla storia. Il dialogo tra le arti è ricominciato più forte di prima. Il teatro, la danza, la performance e le arti visive si guardano con grande attenzione. E sono queste forme ibridate a raccogliere il maggiore interesse internazionale. Anche la letteratura comincia a tornare come riferimento puntuale nel lavoro degli artisti.

Compone opere ispirandosi a determinate verità della realtà sociale senza assumere posizioni ideologiche?

Il punto è molto semplice. Il lavoro dell'artista non è quello del filosofo o del sociologo e, soprattutto, non è quello del politico. Il lavoro dell'artista precede tutti questi altri momenti, come l'estetica precede l'etica. L'artista deve pronunciare una verità ed essa, per poter essere detta, non deve appartenergli. La verità, infatti, è un'entità troppo bruciante perché possa essere partorita da un uomo. L'artista, per poterla toccare, deve, quindi, fare un passo indietro, deve sparire, e lasciare ad essa tutto lo spazio. La verità non ha posizione, non ha ideologia. L'artista la presenta. E trova il coraggio di farlo anche se essa contraddice profondamente ogni sua convinzione, giacché nel momento in cui egli le dà

"My dreams, they'll never surrender" 2014, installazione ambientale site-specific (courtesy galleria Lia Rumma, Milano/Napoli)



voce la sua soggettività è stata messa fuori gioco. La verità esiste a prescindere da lui. Il suo compito è solo trovare uno spazio in cui renderla visibile. La decisione dell'artista non è mai legata a "cosa mostrare", ma a mostrare o non mostrare. Egli non sarà mai padrone né autore della visione che ha condiviso.

Quali negatività del quotidiano la preoccupano particolarmente?

Questa domanda non la fa all'artista, che non saprebbe risponderle. Diciamo che la fa all'intellettuale. D'altra parte, ho detto più volte – citando anche Fellini o Boetti – che l'artista è il gemello di un'altra figura, l'intellettuale, ovvero colui che porta in giro l'artista per fargli fare ciò che deve, e se ne prende cura. È davvero un rapporto gemellare. Due entità diverse, in un solo corpo. Una entità che ha a che fare col sacro e che non è certo quella che le sta parlando in questo momento e un'altra decisamente secolare, che è quella che risponde al mio nome. Ed è proprio così, perché l'artista non ha nome. Che senso avrebbe averlo? Egli non è scindibile dalle opere che fa. E le opere non hanno padrone, non hanno autore. Questo nella sostanza. Poi si sa che vogliamo sempre documentare tutto e anche il mercato vuole sempre dare dei certificati d'appartenenza. Comunque, quel che preoccupa me è l'inconsapevolezza. La nostra capacità di non renderci conto delle leggi più elementari della natura, della società. L'umanità è testarda, vuol far entrare per forza la formina quadrata nel buco tondo, finché non scassa tutto. Stiamo distruggendo la scuola e l'università perché ci siamo messi in testa che dobbiamo far laureare tutti in fretta, anche chi non lo merita. Le università sono gironi infernali. Alla stragrande maggioranza degli studenti non interessa nulla di ciò che stanno studiando, quindi, tecnicamente non lo stanno studiando. Come potremo avere un mondo preparato ad affrontare le sfide del presente e del futuro se non abbiamo una cittadinanza preparata per davvero?

Negli ultimi anni chi è più responsabile dello scadimento della civiltà occidentale?

Tutti quanti. Ho portato ora l'esempio della scuola, dell'università. Ogni volta che mi trovo a insegnare, per un periodo inizio parlando di cose semplici, di artisti e percorsi molto noti nel contemporaneo. Eppure mi ritrovo sempre studenti che strabuzzano gli occhi come se avessi citato nomi ascoltati da loro per la prima volta. E magari parlo di Kounellis o di Romeo Castellucci, senza arrivare, magari agli artisti di questa generazione, come Cuoghi, Sassolino, eccetera. E allora li biasimo. E ottengo in risposta una scusa d'ufficio: «I nostri professori non ce ne parlano». Sono certo che sia vero. E questo è già un problema. Ma a loro replico sempre che se chiedono a un bambino di sei anni che ha convinto i genitori a mandarlo il pomeriggio a scuola di calcio quale sia la formazione della Roma, della Lazio, del Milan o del Sassuolo, quello le ripeterà senza esitazione citando anche i giocatori che siedono in panchina. Quindi, direi che c'è un concorso di colpe. Io a scuola ero il peggiore in condotta. E non perché fossi un teppista, ma perché tormentavo i professori pretendendo una qualità migliore del loro insegnamento, studiando su molti più libri di quelli che non ci venissero assegnati e contestando costantemente le loro conclusioni a lezione, sviluppando altre tesi di cui potevo dimostrare la validità. Ero il peggiore in condotta, è vero, ma avevo 10 in storia, letteratura e filosofia.

Le precarietà e le incertezze che ci condizionano l'esistenza potranno portare almeno la normalità?

Ritengo assolutamente di no. La precarietà e le incertezze non sono elementi su cui si possa costruire un bel niente. Porteranno sempre e soltanto a squilibri e ingiustizie. Una società in stato di grazia è quella che ha la lucidità di mettere in discussione le certezze per trovarne altre di grado superiore. Insomma, quella che scarta il cemento per costruire sul ferro. Ma sulle sabbie mobili non si costruisce niente. Si annega soltanto.



"Il mio cuore è vuoto come uno specchio - Episodio di Catania" 2018, installazione ambientale site-specific (courtesy galleria Lia Rumma, Milano/Napoli)

Le esperienze acquisite fino ad oggi favoriscono la libertà espressiva?

Lo ha definito molto bene Herbert Marcuse alla fine degli anni '60: la libertà non è mai qualcosa di garantito. La libertà è un esercizio di intelligenza e disciplina che deve essere portato avanti evitando sistemi di coercizione che evolvono parallelamente alla nostra esperienza.

Guarda le innovazioni linguistiche degli altri operatori visuali per arricchire le modalità rappresentative? Il confronto con gli altri creativi è costruttivo?

Il confronto con gli altri artisti è vitale. Torno su un tema già affrontato, quello della sfortunata storia dell'arte italiana della

fine del Novecento, in cui gli artisti sono diventati gelosi delle proprie identità. A qualche decennio di distanza possiamo vedere con chiarezza come questa cosa abbia falciato intere generazioni. I veri maestri di un artista sono gli altri artisti, anche quelli meno bravi. Dagli artisti c'è sempre da imparare. Si impara più da un collega con cui ci si confronta quotidianamente che da Giotto. Ma questo confronto in una società individualista è ancora molto accidentato. Bisogna essere più generosi. Io ho inseguito per anni il dialogo, al punto che sono finito a dirigere l'istituzione dello stato che si occupa di ricerca sull'arte italiana.

Ricorre volentieri alla scrittura per complementare la specificità dell'oggetto artistico?

No, questo sarebbe un grande errore. L'opera deve parlare da sola. Se non lo fa bisogna buttare via tutto e basta. Zero indulgenza. Giustificare l'opera con testi e *statement* è penoso. È come quando a scuola lo studente somaro dice che il cane gli ha mangiato il compito. I primi mesi del liceo, il mio professore di latino – un religioso – mi dette un insegnamento che ho sempre portato nel cuore come un comandamento: «quando non hai studiato presentati volontario all'interrogazione e dì che non hai studiato, poi vai a posto col 4 che hai meritato». L'ho sempre fatto. Bisogna avere il coraggio di riconoscere i propri fallimenti. Altrimenti non li supereremo mai e resteremo loro prigionieri. Se l'opera è visiva deve parlare con l'immagine. Dopodiché, se questo accade, allora ci sono tante cose che si possono scrivere a margine. Si può raccontarne la genesi, e finanche l'aneddotica. Si può farne critica. Ma se una lampadina non si accende è inutile e indecoroso mettersi lì a fare l'apologia del buio.

Di solito, le realizzazioni derivano da studi e progettazioni laboratoriali? Sono pre-meditate al fine di trasmettere fedelmente il messaggio?

Se parla delle mie opere, beh, il punto è che ho bisogno di fare molto studio per ottenere un risultato esatto nel lavoro. Faccio studi, laboratori, periodi di residenza. Ma non c'è mai un messaggio nell'opera che va trasmesso. L'opera è uno specchio. Bisogna solo saper trovare la formula esatta perché esso rifletta fedelmente. E come tutte le formule, appunto, essa ha bisogno di un grande lavoro di laboratorio per essere trovata.

Quando le ideazioni sono animate dalla passione i risultati sono più alti?

Il lavoro dell'artista è passione. È un po' come il lavoro del prete o della suora. È l'amore per la verità che ci guida. Se non siamo innamorati di ciò che facciamo c'è qualcosa che non va. Ma non ci sono verità più alte o più basse. E anche l'amore è una costante in certi casi. L'altro giorno parlavo con un mio amico sacerdote e parlavamo del suo amore per Gesù. E dicevamo che quell'amore

"Kalbim Ayna Gibi Boş - Istanbul Bölümü" ("Il mio cuore è vuoto come uno specchio - Episodio di Istanbul")
2021, installazione ambientale site-specific (courtesy galleria Lia Rumma Milano/Napoli)



non ha una scala. È un assoluto. Così anche la passione di un artista per la verità – e quindi per il suo servizio – è un assoluto.

Preferisce trattare temi capaci di generare riflessioni sui valori umani autentici, sottovalutati o perduti?

Di solito mi metto in cammino senza avere una idea chiara di ciò di cui mi occuperò. Anche perché le poche volte che l'ho fatto, c'è voluto un attimo perché venissi ricondotto da ciò che auspicavo a ciò che dovevo. Ci sono momenti e ci sono comunità che hanno bisogno di confrontarsi con qualcosa di critico e cruciale. Sono loro che implicitamente chiedono all'artista di compiere il suo servizio portandoli a dire a sé stessi ciò che senza di lui non riuscirebbero a pronunciare.

La sua arte associa l'aspetto autoreferenziale all'impegno civile? È lecito parlare di 'artivismo', dal momento che tende a contrastare il materialismo della realtà in cui viviamo attraverso sensibili azioni poetiche?

Quella definizione lì mi piace poco. L'arte è sempre stata una forza di trasformazione fin dalla sua genesi. Cosa vogliamo dire che Eschilo, Euripide e Sofocle fossero artivisti? Se lo facessi dovrei poi avere paura di incontrarli nell'aldilà un domani. Gli "artivisti" sono quelli che non riescono a essere artisti, ma non hanno l'onestà intellettuale di dire che sono dei semplici attivisti. È un po' come le pratiche partecipative tanto in voga oggi. Il 5% di chi le porta avanti ne trae dei risultati estetici degni di un artista. Gli altri sono assistenti sociali che per qualche motivo di stupida vanità pensano che essere artisti sia più *cool* e quindi provano a darsi un tono spacciando una cosa nobilissima come aiutare chi ha bisogno, per arte. È puro nonsense. È solo divertente vedere come (quasi) tutti facciamo finta di crederci.

Le memorie che sostanziano l'opera hanno limiti spazio-temporali?

No. Perché dovrebbero? Noi siamo sempre gli stessi. Dai tempi di Antigone a oggi. Altrimenti non continueremmo a confrontarci con certi archetipi.

Nelle sue opere dove vanno individuate le qualità estetiche, l'immaterialità e le verità?

Beh, qui è come se mi stesse chiedendo di prendere una bellissima ed elegante creatura e per darne definizione farla a pezzi soppesando il fegato, il cuore e il cervello. Il mago di Oz si sarebbe fatto una risata. Si sa che la forza di un cuore non la si definisce estraendo il muscolo dal petto. Le opere sono una cosa sola. In esse c'è tutto come in un sistema perfetto. E di solito è proprio nella loro unità e indissolubilità che risiede l'armonia dalla quale traspaiono le qualità che mi chiede.

La componente etica, che traspare da esse, include un'intenzione politica?

La componente etica ce la mette il pubblico. Io mi occupo dell'estetica. Essa entra in soluzione col sangue e produce una esigenza etica nel pubblico. È uno stato di necessità indotto, ma che poi diventa responsabilità unica di chi lo prova e di chi intende dargli corso.

Nel suo caso, arte visiva e letteraria è un binomio essenziale?

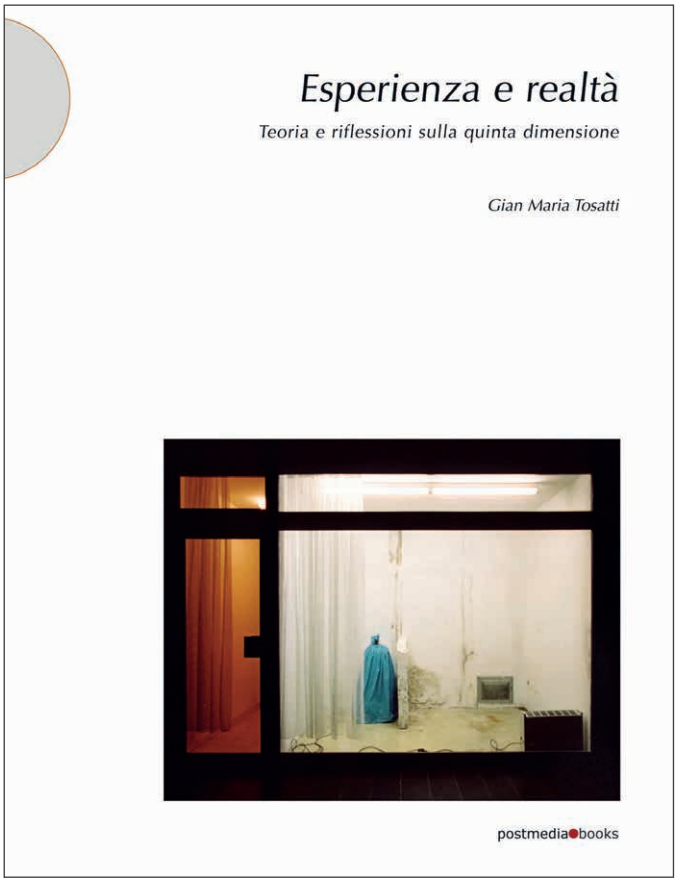
L'ho già detto. Non faccio tante distinzioni. Credo anche che ci siano stati autori come Michelangelo che se la sono cavata bene in entrambe le discipline. Ma il punto vero è che non c'è una vera differenza.

Come si manifesta la vicinanza di G. M. Tosatti a P. P. Pasolini?

L'ho sempre considerato un fratello maggiore. Quando ero ragazzino volevo fare alcune cose, come ad esempio scrivere sui giornali e realizzare delle opere d'arte. Nel perseguirle insieme venivo fortemente scoraggiato da un sistema che ci vuole

"Storia della Notte e Destino delle Comete", installazione site-specific al Padiglione Italia della Biennale Arte di Venezia 2022, a cura di Eugenio Viola, Commissario del Padiglione Italia Onofrio Cutaia (courtesy DGCC - MiC)





Copertina del libro di Gian Maria Tosatti "Esperienze e realtà. Teoria e riflessioni sulla quinta dimensione", edizione postmedia books, 2021

compartimentati, un po' come in una catena fordista. È un sistema che così promuove la schiavitù intellettuale. Pasolini era per me l'esempio che si potesse essere intellettuali completi e non polli d'allevamento. Col suo esempio si è battuto a mani nude per me, per difendermi. Gli devo la vita.

La sua identità, che emerge dalle opere, è immutabile?

Spero che la mia identità emerga il meno possibile dalle mie opere.

L'arte cosa offre di più della vita reale agli individui e alla collettività?

Niente. L'arte è vita reale. Ho scritto un libro su questo. Si chiama "Esperienza e realtà", lo ha pubblicato Postmedia Books l'anno scorso. Pare stia andando piuttosto bene.

Quale passato – prossimo o remoto – è doveroso far rivivere nel presente, senza retoriche nostalgie?

Sinceramente ora mi concentrerei sul futuro. Pare che non sia molto lungo. Eviterei di perdermi gli ultimi istanti del film cercando di ricordare le premesse.

Mira a espandere le sue idealità spontaneamente, senza prevaricare le aspirazioni e i principi altrui?

In realtà alle aspirazioni altrui ho dedicato questi tre anni in Quadriennale. Mi sono messo al servizio degli artisti italiani di queste ultime generazioni.

La dimensione spirituale, che incorpora anche lo spirito dei tempi e caratterizza la sua produzione, è percepita anche dai comuni visitatori senza una guida alla lettura?

Me lo auguro. Anche perché, di solito, quando realizzo le opere prodotte direttamente dallo studio (quindi quasi tutte se si esclude ultimamente la Biennale e l'Hangar che stiamo preparando), non ci sono apparati da leggere. Anzi, apriamo l'opera in un luogo particolare di una città senza nemmeno comunicarlo e aspettiamo che le persone la vedano senza neppure sapere che si tratta di un'opera d'arte. D'altra parte, è così che credo un'opera debba interagire con la realtà: attraverso il suo corpo, senza legittimazioni critiche o professorali.

Pure lei si adopera con la scrittura per evidenziare le motivazioni profonde dell'artefatto…

Quando un'opera si crea, poi ci sono tanti racconti, tante ragioni che hanno portato alla sua genesi. Talvolta vale la pena raccontarle a vantaggio delle persone interessate. Nei libri sul mio lavoro pubblichiamo spesso anche il diario della lavorazione. Sono i miei pensieri giorno per giorno. Ma sono testimonianze che non aggiungono nulla all'opera. Sono spesso divagazioni. Ragionamenti sul diavolo, pensieri sulle persone che ho incontrato, su un animale che ho salvato lungo una strada. Talvolta sembrano parole molto lontane dall'opera, ma in realtà ne riflettono il DNA. Tuttavia, credo che, a parte alcuni artisti come Luigi Presicce, nessuno abbia letto i miei diari. Di solito chi compra i miei libri, come quelli degli altri artisti, si limita a sfogliare le figure.

Anche la valenza didattica aiuta a interpretare…

La valenza didattica di uno schiaffo è sempre molto controversa.

Indubbiamente la partecipazione alla 59esima Biennale d'Arte di Venezia ha contribuito a dare visibilità alla sua poetica anche a livello internazionale…

O forse il contrario. In questi ultimi anni ho lavorato quasi soltanto all'estero e ho avuto l'interesse quasi esclusivamente di collezionisti stranieri. Nell'ultimo anno ho notato che anche in Italia c'è stato un certo interesse. Ne sono felice. È il paese in cui vivo.

Occupare da solo l'ampio volume del Padiglione Italia è stata un'impresa difficile?

No. È il mio lavoro.

Se l'integrazione con la struttura architettura e la storia culturale del luogo espositivo è indispensabile, che fine fanno le sue grandi installazioni *site-specific* come, ad esempio, quelle proposte all'Arsenale? Resta soltanto la documentazione fotografica?

Di solito è così. Qualche volta si riesce a tenerle permanenti – ma non è il caso dell'Arsenale. Altre volte è possibile trovare luoghi compatibili che possono ospitare una versione rielaborata dell'opera. Ma sono casi minoritari. Di solito delle mie grandi installazioni non resta che l'esperienza vissuta. Ma ci sono anche lavori più piccoli che, invece, hanno una maggiore facilità a permanere.

Per concludere: l'insolito incarico di organizzare come artista la Quadriennale Nazionale d'Arte di Roma le ha dato l'opportunità di evidenziare anche le capacità relazionali e curatoriali in ambiti non convenzionali, e altro ancora…

In realtà non organizzerò la Quadriennale intesa come mostra. Sto solo svolgendo un lavoro che tende a far evolvere la Quadriennale come istituzione nazionale che si occupa di fare ricerca sull'arte italiana e di promuoverla internazionalmente. Tutto questo al di là della mostra. Abbiamo reso l'attività di Quadriennale quotidiana con ben otto aree progettuali: curatoriale, editoriale, universitaria, digitale, espositiva, internazionale, educativa e archivistica. Spero che questa impronta possa proseguire anche dopo la mia direzione per restituire al Paese una struttura capace di confrontarsi costantemente con il fermento culturale dell'arte italiana, lasciandosi poi il privilegio, ogni quattro anni, di fare una grande sintesi popolare come la grande mostra è sempre stata. Ma ci tengo a dire una cosa. L'incarico di dirigere una istituzione culturale dato a un artista non è e non dev'essere insolito. Sono gli artisti che hanno costruito il mondo dell'arte, dalle origini al giorno d'oggi.

25 ottobre 2022

15a puntata, continua

PRODUZIONE CREATIVA E IDENTITÀ

RIFLESSIONI SULLA GENESI E L'EVOLUZIONE (XVI)

a cura di Luciano Marucci

PER QUESTA PUNTATA SONO STATI INTERVISTATI OSCAR PIATTELLA E GIUSEPPE STAMPONE, OPERATORI VISUALI ANIMATI DA RICERCHE ALQUANTO DIFFERENTI ANCHE RISPETTO ALLE ALTRE DELLA SCENA ARTISTICA DEL CONTEMPORANEO

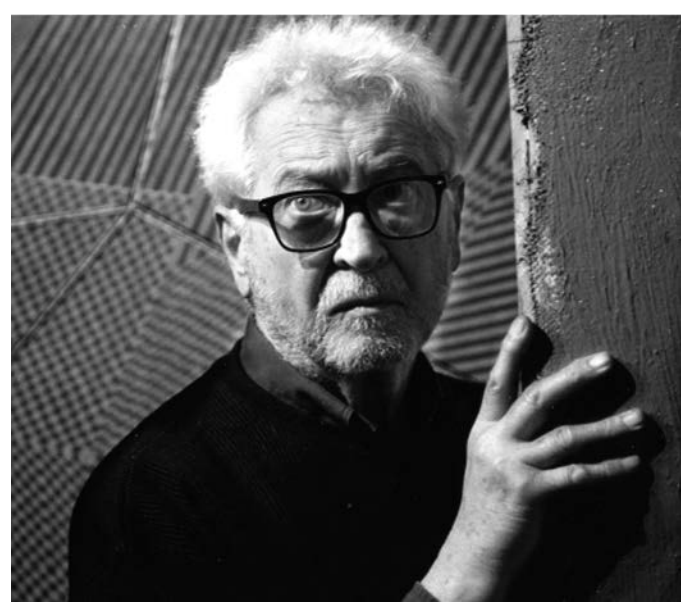
In questi ultimi anni, a livello planetario, c'è stata un'accelerazione dei cambiamenti in ogni campo. Superfluo fare esempi, ripetere i perché ormai noti a chiunque. Indubbiamente, la crisi globale ha indotto a riflettere sui valori più autentici e a capire dove stiamo andando.
Il settore artistico, dove solitamente si colgono anche le trasformazioni più sensibili del mondo reale, può reagire ai fenomeni avversi con atti creativi nuovi, ma non risolutivi in tempi brevi. Comunque, il contesto instabile, in una certa misura, può favorire la libertà espressiva, i format espositivi inventivi e la partecipazione responsabile degli artisti alla realtà sociale.
In questa occasione sono stati coinvolti Oscar Piattella e Giuseppe Stampone, appartenenti a generazioni diverse, autori di opere che evidenziano alcuni aspetti che caratterizzano la scena artistica. Non a caso, le conversazioni che seguono sono state condotte in modo da far conoscere meglio le ispirazioni, le modalità operative e le finalità degli interlocutori.
Purtroppo, Piattella, il 26 gennaio scorso, è venuto a mancare improvvisamente. Pertanto, questa è l'ultima sua testimonianza che rivela chiaramente la genesi e l'evoluzione del suo fare, con estrema dedizione all'arte. In sintesi, la sua ricerca è stata costantemente incentrata sulla pittura *tout court*, ottenuta con l'innovativo uso di tecniche, materiali e cromatismi, al fine di scoprire e trasmettere verità profonde dell'essere umano e qualità estetiche rassicuranti, senza cadere nella retorica della ripetitività e del già visto. Anzi, ha sempre agito con spirito sistematico, saperi esperienziali, metodo introspettivo e sperimentale, sublimando la materia-colore con la luce. Praticamente, egli parte da suggestioni territoriali per poi addentrarsi nello spazio cosmico, evitando riferimenti diretti alle problematiche della quotidianità o l'adesione alla realtà virtuale. Per dare forma poetica e sentimentale alle visioni personali ha lavorato a distanza dai grandi centri urbani, dalle tendenze alla moda e dal condizionante sistema commerciale.
Stampone, invece, mira a espandere le sue motivazioni formali e ideologiche per indicare procedimenti linguistici e concetti inusuali. Spesso privilegia immagini e tecniche note per dialogare con l'esistente e, parallelamente, rimettere in discussione le modalità correnti mediante la sua filosofia. Anche le dichiarazioni sulla pratica artistica tendono a comunicare le ragioni che definiscono la sua identità. In effetti, strumentalizza ogni elemento prescelto con ironia demitizzante. Al "global" oppone il "local" e agli orientamenti impersonali, l'autobiografia, l'assoluta libertà espressiva e rappresentativa. In fondo, l'artista, pur muovendosi controcorrente, vuole dialettizzare soprattutto con i maestri del passato, impiegando tecnologie perfino tangenti all'Iperrealismo. In lui individualismo e socialità, storia e presente si fondono dando luogo a proposte alternative prospettiche. Perciò, esibisce con orgoglio le proprie scelte legittimate da sapienti citazioni ed esempi concreti misti a paradossi inattesi, realizzando opere dalla valenza didattica e dal forte impatto percettivo.

Dopo queste premesse parzialmente esplicative, è opportuno dare spazio ai due protagonisti.

Oscar Piattella, *artista*

Luciano Marucci: Caro Oscar, finalmente possiamo collegarci per rivisitare, almeno per grandi linee, la tua multiforme attività artistica. Partiamo dagli esordi. Cosa ti aveva spinto a fare arte?
Oscar Piattella: Non c'è una "cosa" al mondo che ti può spingere a fare arte; neppure Dio può farti capire dov'è "l'arte", dove questa parola alloggia in tutta la sua comprensione. Dopo secoli, ancora ci stiamo chiedendo che cosa nasconde la parola "arte", perché è così difficile rendere semplice e comprensibile il suo intendimento. Anche ora, in questa prima domanda, abbiamo a che fare con la "cosa" che non c'è, con il senso di questa parola e con il mistero che soltanto raramente si manifesta per grazia divina. Per quanto mi riguarda, non c'è stato un momento nella mia vita in cui mi sia parso di sentire una voce d'angelo che mi abbia indicato la via. Sin da bambino, una delle cose che mi piaceva fare era quella di avere un colore in mano da usare su qualsiasi superficie. Dalle scuole elementari al liceo scientifico, in disegno sono stato sempre il più bravo. In quinta liceo, il tema dell'esame di maturità – prova di disegno difficilissima – era la riproduzione di uno stemma di Michelangelo con figure. Ho eseguito la prova cambiando "stile" a tutti i miei amici disperati. È così che nasce un artista? Non lo so; so soltanto che dopo una vita intera dedicata alla pittura mi sento ancora studente.

Ritratto fotografico di Oscar Piattella (courtesy l'Artista)



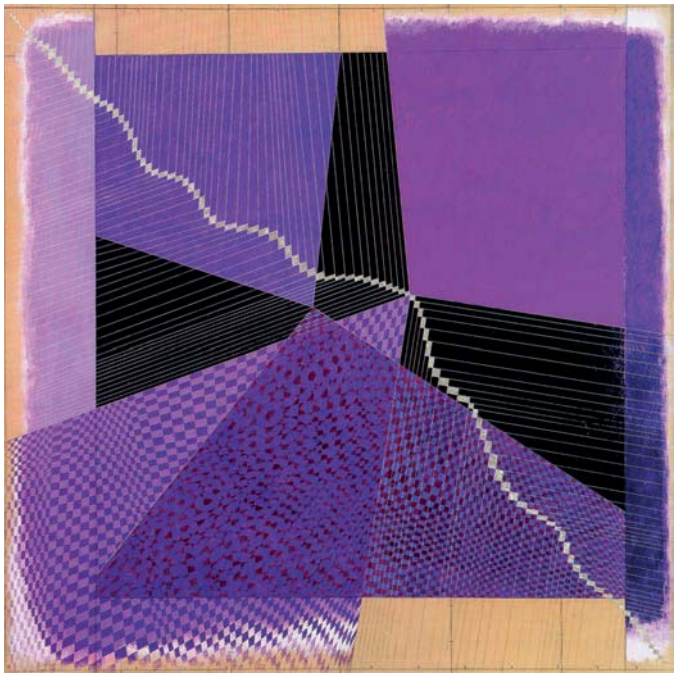


"Muro verde e bianco" 1958, materiali vari su tela, 47 x 62 cm
(courtesy l'Artista)

Quale influenza avevi avuto dall'Informale di quegli anni? Come intendevi differenziarti dall'invasiva tendenza?
Dopo un'intera giovinezza di esperienze in pittura vissuta con il ricordo della guerra appena trascorsa e di una difficile vita al limite della sopravvivenza, sono arrivato alla metà degli anni Cinquanta esaurendo il mio rapporto in pittura con la figurazione. Nel '58 ho tenuto una mostra nella prestigiosa Galleria dell'Ariete a Milano, presentata da Franco Russoli, con opere che, pur ispirandosi ai temi della natura del mio luogo (rocce, calanchi, acque, alberi, cespugli, boschi ecc.) e ancor più attraverso un loro schema, hanno una valenza informale molto chiara ed evidente, soprattutto per i materiali che non sono più quelli della tradizione, ma del "caso". Poi non passò molto tempo che ripresi a costruire la superficie del quadro attraverso un ordine "plastico architettonico" che non ho mai smesso di considerare. Credo che questa scelta sia stata influenzata anche dalla mia assidua frequentazione di Urbino, città dei numeri, dei Montefeltro, del "secondo" Rinascimento inventato da Piero della Francesca, Paolo Uccello, il Bramante, Francesco di Giorgio Martini e altri. Ho frequentato questa città per il conseguimento della laurea in Farmacia, ma questa è un'altra storia.
In fondo, la valorizzazione della materia ti era congeniale...
Da quell'immersione nella congerie dell'Informale, ritornare alle regole della natura, nell'ordine della natura che mi aveva formato, il tempo è stato breve. Inoltre, ero affascinato dai materiali che andavo scoprendo e che trattavo con disinvoltura: mi erano congeniali come se mi fossero sempre appartenuti.
Materia-Colore-Luminosità sono nel tuo DNA?
Ho già detto che non ho mai avuto difficoltà a dialogare con la materia, né tantomeno con tutto ciò che è colore. Potrei fare una lista infinita iniziando dall'oro in fogli e dalla madreperla, "materiali luce" per eccellenza che ho usato a profusione; poi qualsiasi altro elemento ridotto in polvere, e ancora il ghiaino depositato dalla risacca sulle rive del mare. La materia per un'artista deve essere come quando si impasta il pane: si deve sentire il lievitare della pasta dal movimento delle mani a quello dell'occhio fin dentro l'anima. È lì che la materia si scopre pervenendo a ciò che è, a ciò che nasconde tutte le sue proprietà. Proprio come il ballerino e la danza: lì la figura come un corpo, due braccia, due gambe. Poi la spogliazione, la rivelazione, un'esplosione d'essere in "presenza"; la magia si compie; qualche volta persino il miracolo. La materia si fa luce, spazio, movimento, germogliazione: appare l'opera per l'eternità.
Inizialmente traevi solo ispirazione dal suggestivo ambiente in cui vivevi?
Non è stato semplice arrivare a quel livello, a quando Russolo (direttore dell'Accademia di Brera e critico eccellente), dopo aver visto alcune tele portate a Milano nel laboratorio di ceramica di Nanni Valentini, mi propose per una mostra alla Galleria dell'Ariete. Eravamo nel 1958. Da poco avevo abbandonato la figurazione; lo spazio prospettico per una totale considerazione della superficie era diventata la palestra dove frammenti di natura componevano già un mondo ulteriore. Prima i muri di Parigi, la loro luce, la loro vastità, mi chiarirono il senso spaziale; poi la realtà sognata, le immersioni nella bellezza delle cose del paesaggio: sempre alberi, boschi, radure, ruscelli, forre, nubi, cieli, rami, in una visione trionfale di luci e colori. Ricercavo i ritmi di una realtà in tutta la sua semplice evidenza, trasmutandola in ciò che era nel suo profondo. Volevo che fosse l'apparizione della sua parte nascosta; della sua anima.
In seguito, l'opera, grazie al dinamismo della ricerca e della sperimentazione, sembrava che fosse divenuta perfino autogenerativa e performativa, non soltanto dal lato linguistico...
Gli anni '56-'59 sono stati anni di grande fervore e di invenzione. Frequentavo Milano, ero ospite del mio amico fraterno Nanni Valentini; a Pesaro avevamo diviso insieme alcuni luoghi di lavoro. Spesso ero anche a casa di Walter Valentini. Due artisti che mi hanno insegnato molte cose. Inoltre, mi incontravo con gli amici comuni: Spagnulo, Giò e Arnaldo Pomodoro, Schiavocampo, il fotografo Nino Lo Duca, Claudio Olivieri, e con gli artisti del gruppo della galleria: Dorazio, Castellani, Andrea Cascella, Mario Nigro, Tancredi. Tutti artisti straordinari. Intorno al '56-'57 misi mano a una immagine che si definì chiaramente nel '58, formata

"Figura e testa" 1965, olio su tela, 43 x 43 cm
(courtesy l'Artista)





"Cromologia in viola" 2016, acrilico su tavola, 120 x 120 cm
(courtesy l'Artista)

da una serie di dischetti materici che riempivano quasi totalmente la superficie del quadro. Queste opere sono considerate il punto di partenza del mio futuro lavoro. È da quel momento che i vari periodi della mia pittura si sono susseguiti con originale libertà espressiva.

La tua identità più significativa quando è maturata?

Non si può dire che un artista abbia un momento importante che determini il suo destino, la sua scelta di vita, la sua fisionomia. Può accadere in vari modi, ma è certo che un creativo quando nasce è accarezzato da Dio; nessun momento della sua vita sarà così fondamentale per trovarsi immerso nel mistero della sua pittura.

I riferimenti autobiografici sono sempre presenti!?

Non sono altro che il risultato dello svolgersi della propria vita: la pittura non è altro che la sua autobiografia, è l'eco degli avvenimenti che portano la vita e l'opera a compiersi. La pittura è la dichiarazione sommessa degli accadimenti dell'artista; è la reazione dell'artista a essi.

In genere, la costante stilistica è un pregio o un limite per l'innovazione?

Picasso diceva che la coerenza in arte è degli imbecilli; che nella pittura non c'è evoluzione ma variazione. Per me, ogni opera "finita" è un assoluto, poi storicamente, socialmente, eticamente si possono fare ulteriori considerazioni. Quando si è di fronte a un quadro chiaro nella sua compiutezza, esso vive di vita propria, ti fa scordare tutto ciò che lo ha preceduto e ti proibisce di immaginare ciò che accadrà successivamente. Lo "stile", come malamente si è cominciato a intendere, è una invenzione della critica per facilitare la lettura del linguaggio dell'arte. C'è una maniera di dipingere, una prassi che riguarda l'opera, ma non è sempre così (vedi Picasso), e c'è un modo di affrontare la pittura secondo un disegno più ampio che va oltre un pensiero generale ma profondo che la muove. Non capisco perché un pittore debba essere riconoscibile come se lo stile fosse la sua qualità migliore e non, invece, la sua intima conoscenza.

Nella tua ampia produzione, non priva di rimandi culturali e di ritorni di forme simboliche, è individuabile una linea di sviluppo consequenziale? In fondo, non mancano connessioni con alcune forme esibite in precedenza. Nel tuo caso, l'interazione Uomo-Natura è imprescindibile?

Nel mio lavoro l'unico momento consequenziale è stato il passaggio dal figurativo all'astrazione, dall'evidenza al segno. Se le cose della natura sono create da un essere superiore, perché l'artista, che è un creatore, non può creare un proprio mondo? Da molti anni affermo che l'artista non "fa" l'invisibile del visibile; che la sua ricerca non tende a far apparire la porzione invisibile del reale, ma ciò che non c'è, anche se l'aperto è intorno a lui, come una seconda pelle, a condizionarlo nelle rivelazioni. Lo può liberare solo il sentimento, se lo avvolge come un fiato d'angelo; diversamente la pittura sarà sempre mancante. Quindi, è il sentimento della natura a liberarlo dalla natura stessa. Le emozioni, i ricordi, le intuizioni, le erranze nel loro insieme si trasformano, diventano sentimento. È qui e ora che il pittore pone mano all'opera nuova del primo mattino.

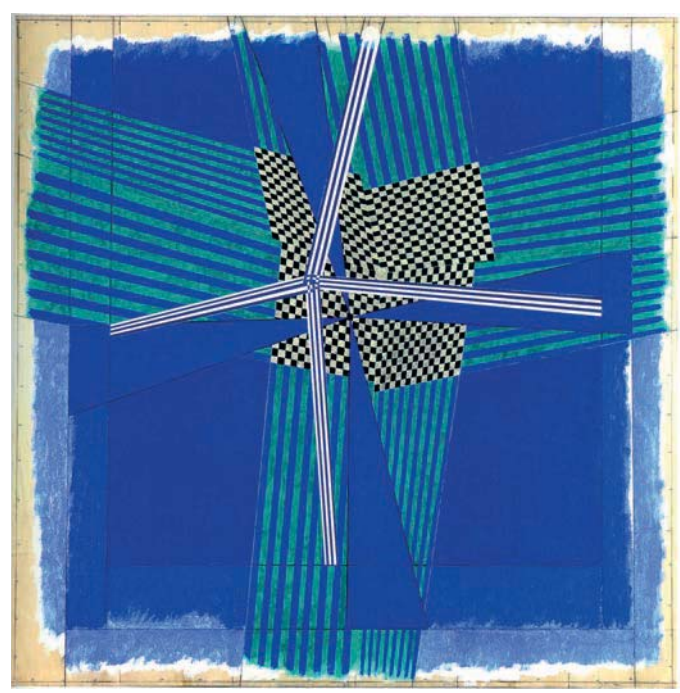
L'opera visiva include sistematicamente lo spirito dei luoghi in simbiosi con la sensibilità poetica esplicitata dai tuoi testi in versi? Dai quadri cerchi di far emergere gli aspetti più delicati che possono sfuggire a una osservazione superficiale?

Invece di "sentimento", avrei potuto dire "visione poetica", che porta a vedere oltre la realtà, anche se può accadere che l'"oltre" tentenni sulla soglia del visibile. L'idea che la missione della pittura debba essere quella di scoprire l'invisibile del visibile mi sembra superata. Io non credo di essere anche un poeta, a meno che non si intenda dare a questa parola un senso generico. Ogni artista dovrebbe essere dotato di una sensibilità o, meglio, di una visione poetica. È lo sguardo che suggerisce al pittore soluzioni alternative durante il suo lavoro, oltre i limiti del suo pensiero. È dallo scontro tra realtà quotidiana e il nulla, tra il racconto e l'occhio, che nasce l'opera.

Con le parole o la scrittura riesci a narrare il vero senso delle opere? I titoli dei soggetti indirizzano l'evocazione?

Ho sempre creduto al dialogo e alla parola. Si è soliti dire che l'opera non ha bisogno di parole, ma se Dio stesso nella sua assoluta potenza ha avuto bisogno del "verbo" per chiarire ciò che

"Presenza dallo spazio" 2016, acrilico su tavola, 120 x 120 cm
(courtesy l'Artista)



stava creando, perché all'artista creativo si dovrebbe negare il dono di rendere più luminoso il cammino verso la sua opera? Io credo di non avere difficoltà a condurre chiunque fra le righe delle mie parole e fra le pieghe della mia pittura. Non si tratta di spiegare, questo lo fanno i critici, gli storici dell'arte, ma di unirsi nel viaggio. Quando succede, c'è anche un avanzamento nella comprensione del mondo. Mi piacerebbe che accadesse anche con questa intervista. Certo, anche i titoli concorrono ad accendere una prima luce dell'avvicinamento all'opera. Essi, qualche volta precedono l'opera, spesso sono posteriori. Tu ora mi chiedi se ciò che esprimo con le parole o con la scrittura corrisponde al "vero senso dell'opera"; è su quel "vero" che mi sorgono dei dubbi. Che cosa c'è di vero nella vita se vive anche un tragico, ingombrante dubbio?

Operare a distanza dalle tendenze dominanti è vantaggioso? Cerchi di tenerti fuori dal sistema dell'arte codificato?

Nel nostro caso, cosa significa "operare"? E qual è il senso di "vantaggioso"? Molte parole trasferite nel mondo dell'arte hanno bisogno di una maggiore precisazione. "Vantaggioso" per un artista è ciò che lo soddisfa, e operare significa andare nel verso dell'opera. Il resto è esteriorità per garantirsi la sopravvivenza. Se poi dal sistema arrivassero altri vantaggi, non si capisce mai da cosa possano derivare.

Per essere competitivi nella scena contemporanea è sufficiente curare la qualità delle opere? Ti poni il problema dell'originalità linguistica?

La competizione è un concetto estraneo all'artista. L'opera si fa da sola, e quando accade è come se fosse già compiuta nel luogo che non c'è, che si tiene segreto anche all'artista poi continuamente rigenerante nel sito sconosciuto del preverbale. I problemi ora sono solo quelli di adattare l'opera al sogno. L'artista e l'opera si fanno nel medesimo tempo e spazio, non c'è inizio né fine, appaiono in un tempo che è quello della stessa esistenza; non potranno mai avere fine perché non sono mai nati.

Restare a Cantiano è anche un atto d'amore dovuto alla tua terra, pure se la pratica artistica, dal lato linguistico e ideale, è *in progress*?

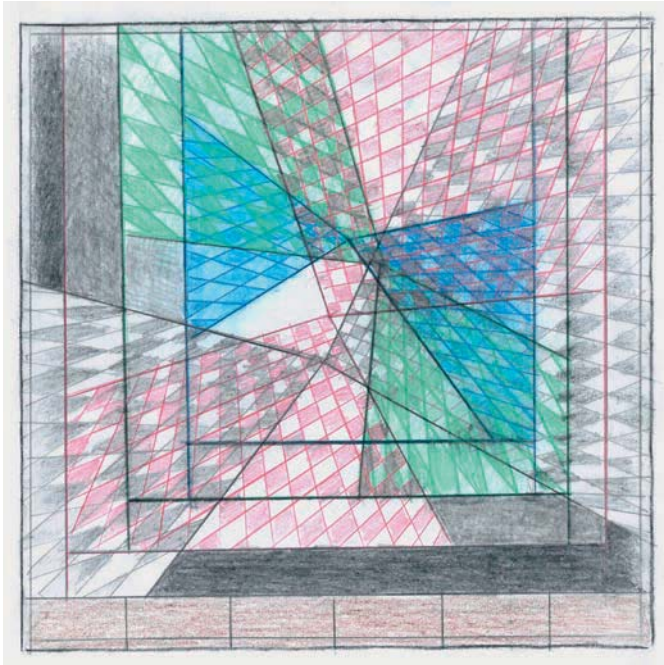
Un pittore deve sentirsi bene nel suo luogo di lavoro; deve sentire che le sue radici assorbono linfa vitale dalla terra che lo ospita e dall'altro che è la sua esistenza. Io sono un uomo della montagna e del mare, ma la vita ti veste anche con altri panni e così si impara a respirare anche aria di città, aria inquinata, aria nemica che ci spinge a vari sacrifici.

L'alluvione dei mesi scorsi ha trasformato il "tuo" habitat?

Il luogo di lavoro-diventa elemento di un fenomeno osmotico: il luogo e l'artista che si mescolano in un continuo dialogo senza soluzioni. Ma l'alluvione recente ha messo alla prova questa scelta di vita. La violenza della pioggia ha sconvolto, distrutto questo borgo medievale di grande dolcezza. I fiumi che l'attraversano sono diventati torrenti tumultuosi, sradicando alberi anche di grosso fusto, allagando e coprendo di fango e pietre piccoli orti domestici e quel poco di terreno pianeggiante intorno al paese. Nella piccola piazza un metro e mezzo d'acqua ha portato via tutto ciò che ha trovato all'interno degli edifici a livello dei fondi e del piano stradale sfondandoli come fossero di carta. Io sono stato fortunato, dato che la casa dove abito è a mezza costa. È entrata



"Convergenze" 2017, acrilico su tavola, 49,8 x 59,8 cm (courtesy l'Artista)



"Progetto" 2017, grafite e pastelli su carta, 29,7 x 21 cm (courtesy l'Artista)

dell'acqua solo da un finestrino. Erano circa le ore venti, io ero sulla soglia della porta spalancata del laboratorio, sotto il diluvio, con fulmini che ininterrottamente illuminavano la notte come fosse giorno. Terrorizzato, spingevo l'acqua fuori con una grossa scopa. Ora, nel mio paese, quei vani sfondati, col buio del loro vuoto, sembrano urlare contro la ferocia della natura.

Procediamo. I materiali non convenzionali che introduci negli artefatti sono scelti e manipolati per essere armonizzati con quelli abituali? Intendi dare ai dipinti rilevanza plastica?

Dopo quel dramma io sono ancora qui, come una sentinella in trincea per continuare a fare ciò che devo alla vita che mi ha scelto, sempre con le polveri che vanno e vengono, e quando tornano hanno un più di tempo che le fanno sembrare diverse, ma che forse sono anche diverse perché destinate ad altri e a essi se ne aggiungono altri per altre narrazioni, per il mantenimento di una fioritura dove il senso plastico, che invade silenziosamente la superficie, costruisce e ordina l'intera opera.

Le letture dei testi di scrittori e di poeti possono favorire le ideazioni?

Tutta la mia opera è stata influenzata da letture iniziate sin dall'adolescenza, rivolte più verso il mondo dell'arte e della poesia. Devo subito riconoscere al poeta Yves Bonnefoy il merito di avermi spalancato un mondo con la lettura dei suoi testi; che la mia visione delle cose si è fatta più vasta e profonda; di avermi avvicinato alla sua illuminante presenza, dandomi la possibilità di esprimermi più facilmente. Insieme abbiamo fatto alcune cose di un certo rilievo, fra cui il libro "La maison natale". Un altro personaggio, di cui ho letto tutto ciò che è stato tradotto in italiano, è Gaston Bachelard; poi il filosofo Merleau-Ponty. Così pure la vicinanza di Fabio Scotto (traduttore di molte opere di Bonnefoy ed egli stesso poeta) e di Gianni D'Elia, Scarabicchi, Anna Buoninsegni e tanti altri, ma sempre in rapporto con i problemi della pittura.

La marcata fisicità dell'opera fa supporre che sei indifferente o contrario all'uso delle tecnologie digitali...

Io non so niente delle tecniche digitali o cose simili. Per me esiste l'uomo e il suo atto pittorico, l'opera che viene alla luce attraverso il gesto. Tutto il resto è altra cosa di cui non discuto la validità né l'importanza, ma fa parte di un mondo diverso che non ha rapporti con la pittura; un mondo che però ha rubato il seme alla pittura per guadagnare qualche metro alla partenza, pur dichiarandosi contro la pittura stessa di cui stupidamente è stata decretata la morte.

Con le astrazioni geometriche, ancor più visionarie, nella tua pittura c'è stato un avanzamento linguistico dal forte impatto visivo.

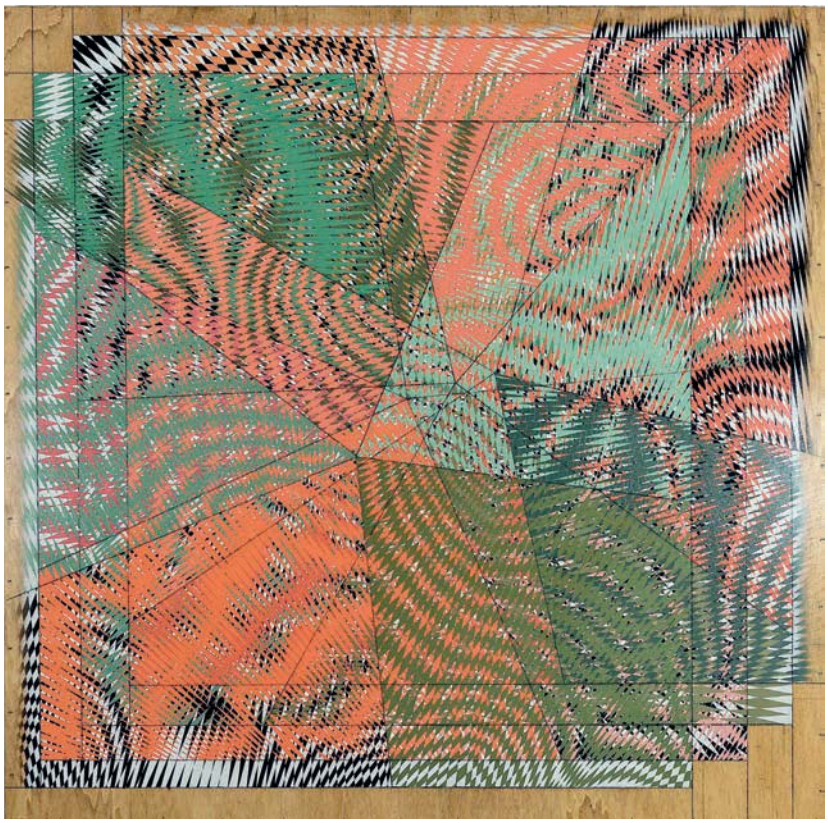
Se ti riferisci alla mostra al Centro Arti Visive Pescheria di Pesaro, dal titolo "Disgregazione e unità", le opere di quel periodo si differenziano abbastanza dalle precedenti. Ma non le spiegherei con un "avanzamento linguistico", perché in quegli anni mi successe come un rapimento cosmico dovuto a tante scoperte intorno all'universo, che ci è venuto addosso come mai prima. A un artista è sufficiente l'accenno di una idea per condurlo a un buon risultato. Noi ci rivoltiamo sotto-sopra, in questo mondo. Le scoperte di certi scienziati ci dicono che il mondo in cui viviamo non è solo questo ma l'universo intero. Allora il passo fu breve anche se complicato. Lo sguardo dalla terra si è rivolto oltre il cielo azzurro che non c'è, fra le stelle, con un *esprit de geometrie*, come dice Pascal, ma è accompagnato anche da un *esprit de finesse*, espresso da un uso del colore particolarissimo. Ancora una volta, un avvenimento della vita ha scosso la mia pittura.

Passando dalla profondità del territorio che ti è familiare alla verticalità del cosmo, l'infinito 'percorso trascendentale' non ti allontana dalle tue radici?

Con questa esperienza io credo di avere ampliato lo spazio dell'indagine, la visione del campo dell'attività pittorica. Non si tratta di un avvenimento mistico o trascendentale, ma della scoperta di un mondo ulteriore di cui i nostri sensi fanno ancora fatica a considerare. Per la vista esiste solo l'orizzonte oltre il quale siamo abituati a non tenere conto di ciò che c'è. Ora gli scienziati con le loro scoperte quasi quotidiane ci danno la sensazione di farci vivere su questa piccola palla di mondo, immersa, vagante in uno spazio di cui non possiamo neppure immaginare la vastità! Pensiamo, per esempio, alle scoperte sulla gravità di questi ultimissimi anni! È meraviglioso...!

"Metamorfosi siderale" 2016, acrilico su tavola, 120 x 120 cm (courtesy l'Artista)





"L'altro dei colori" 2019, acrilico su tavola, 120 x 120 cm
(courtesy l'Artista)

Se nelle tue "opere terrestri" compare la marchigianità, in quelle cosmiche si disperde?
Le visioni globali riducono l'identità locale?
Non dobbiamo mai scordare che siamo figli di questa terra che ci nutre e ci accompagna nell'intero ciclo della nostra esistenza, più o meno breve che sia; che ciò che siamo e sappiamo lo dobbiamo al caos ma anche al suo ordine che è la nostra casa, nella quale il ritorno è obbligatorio anche se dovessimo trovarci sul bordo dell'abisso. Perciò, ritornando da questo viaggio, era d'obbligo, per me, ricadere nel nido della marchigianità, ma solo come dimora, non come segni che identificano un modo comune di fare degli artisti di questa regione. Semmai, la marchigianità si potrebbe individuare nella visione generale del mondo che va oltre le apparenze. Una volontà di superamento delle nostre origini terraiole per uno sguardo più metafisico, per immagini di grandi e originali invenzioni. Posso fare alcuni nomi che superano abbondantemente i confini di una cultura regionale: Arnaldo e Giò Pomodoro, Nanni Valentini, Eliseo Mattiacci, Walter Valentini, Giuseppe Uncini, Renato Bertini, Claudio D'Angelo, Franco Giuli, Riccardo Mannucci, Luigi Carboni, Luigi Campanelli ecc. Artisti che hanno orientato la loro ricerca all'armonia della natura oltre i limiti del reale, verso una trascendente ma anche terrena sacralità.
Per quale motivo alcune forme simboliche della serie dei "Muri", seppure differenziate, si ritrovano in altre composizioni successive? Nel percorso sperimentale ogni opera resta aperta a nuove invenzioni?
A questa prima domanda rispondi esaurientemente tu con la successiva. Sperimentalmente ogni opera ha un suo percorso costruito da situazioni autogenerative che hanno radici nella ricerca dell'artista che può avere sorprese e ritorni. Il filosofo Gianni Contessi, nel suo libro "Vite al limite", affronta il problema della ripetizione in arte, argomento trattato anche da Kierkegaard, da Freud e da altri. L'artista nel formalizzare le sue idee in pittura, una volta esplicitate non le esaurisce ed esse, quando ritornano, è come se germogliassero. Sta a noi capire il loro nuovo stato, quale nuova vita le anima, il nuovo senso.
Con l'esperienza acquisita in tanti anni di intenso lavoro cosa ha guadagnato e cosa ha perso la tua attività creativa?
Mi sento sempre aperto al mistero della natura, al mistero dell'"essere presente", e nell'assoluta incomprensione della possibilità di "essere intravisto". Credo che questo sentimento, sempre vivo, dipenda esclusivamente dalla mia adesione al problema della pittura, alla convinzione che dipingere è il primo atto di volontà per la fondamentale conoscenza dell'umanità e del gesto pittorico.
La progettazione e l'accurata esecuzione delle opere con attenzione anche al dettaglio, che caratterizzano i tuoi lavori, non lasciano spazio all'immediatezza inventiva? Le modalità operative adottate sono in grado di definire la poetica anche se i saperi esperienziali applicati all'opera danno origine a un plusvalore? L'inserimento di materiali eterogenei è necessario per dire ciò che quelli convenzionali abilmente elaborati non riescono a esprimere?
Non c'è rapporto consapevole nella fabbrica di un'opera d'arte tra immediatezza inventiva e un'accurata esecuzione. Prima o poi bisogna arrivare al traguardo, e come ci si arriva non ha importanza se l'opera esprimerà in ogni suo centimetro ciò che il pittore voleva. L'espressione, che ha caratterizzato secoli di pittura fino ai nostri giorni, è una maniera come un'altra di eseguire il tessuto pittorico, di portare a compimento un'opera. Fondamentale è che il pittore mantenga costante la vis creativa in ogni momento, dall'inizio alla fine. Ci possono essere soste più o meno brevi per risolvere gli ultimi dieci centimetri quadrati del quadro (non era così anche per Cézanne?), ma il pittore trova nel suo archivio ciò che occorre, nel suo deposito di esperienze, oppure nel luogo che non c'è. È così che il campionario, la vetrina delle meraviglie si arricchirà di mezzi eterogenei come tu li chiami, ma ora lì, in quei dieci centimetri perderanno la loro singolarità per fondersi con quelli convenzionali e acquistare un plusvalore nuovo, per l'invenzione plastica e l'unità dell'opera. -
I grandi e accurati cataloghi, che documentano puntualmente i cicli dei processi creativi, accompagnati da tue dichiarazioni e da testi critici esplicativi, vogliono configurarsi come virtuali esposizioni monografiche?
I cataloghi che documentano le esposizioni sono importanti. Le mostre passano, i cataloghi restano. Ma devono essere pubblicazioni intelligenti. Attraverso essi si costruisce la storia di un artista. Paul Klee non aveva bisogno di cataloghi perché segnava a parte tutto ciò che faceva, dal più semplice segno fino all'opera più importante; catalogava ogni cosa. Grazie a queste annotazioni, non possono esistere opere di Paul Klee false. Io, da questo punto di vista, purtroppo, sono stato abbastanza disordinato. Spero di fare meglio nella prossima vita... Per ora mi limito a delle buone e utili pubblicazioni.
(Dedichiamo un sentito e doveroso omaggio alla memoria di Oscar Piattella, scomparso recentemente dopo aver riletto con soddisfazione questa intervista conclusa il 18 gennaio 2023)

Giuseppe Stampone, *artista*

Luciano Marucci: I tuoi lavori presentati in alcune esposizioni del passato avevano una marcata connotazione ideologica... Erano politicamente più schierati e diretti!?
Giuseppe Stampone: Quando ho iniziato a lavorare nel mondo dell'arte le mie opere erano molto più allineate rispetto a quelle di oggi, erano didascaliche. Da molti anni ho trovato il mio



Giuseppe Stampone (ph Domenico Stinallis)

linguaggio, che mi permette di leggere la storia in chiave contemporanea e questo li rende "schierati e diretti!". Oggi io e le mie opere siamo più maturi. Continuamente resetto la storia in chiave contemporanea. Cosa c'è di più politico? Nella serie "Past to the future" c'è una mia presa di posizione politica molto chiara. Con quelle opere ho cercato di dire che gli artisti di oggi hanno perso la memoria. Purtroppo l'arte contemporanea espone sé stessa e difficilmente pone grandi interrogativi. Ovviamente non sono l'unico a farlo, ma di certo uno dei pochi. Per dare forza al contenuto lavoro sempre con il piccolo formato – 29 x 35 cm o 30 x 40 cm –, non mi interessa la spettacolarizzazione che sta dietro al grande formato. Chi guarda le mie opere deve avere il tempo necessario per osservarle e analizzarle; deve scoprire le stratificazioni della penna e della narrazione storica che contiene. Schietto e diretto sì, ma con calma.

Nascevano da analisi critiche della realtà sociale? Erano influenzati dagli accadimenti del quotidiano? Volevi stabilire una stretta relazione tra arte e vita?

Le mie opere sono la mia vita. Credo che un artista abbia la responsabilità di raccontare quello che è, quello che sa. Io sono figlio di emigranti italiani, abruzzesi meglio ancora, sono cresciuto nella tragedia sociale delle *banlieue* francesi. Da bambino i miei amici erano arabi, indiani, siciliani; non avevo amici francesi. Ho vissuto un'infanzia da povero, nella regione più povera della Francia, in cui era pericoloso anche solo attraversare una strada. Infatti, da piccolino avevo amici più grandi che da quelle parti mi aiutavano a fare questo gesto, tanto sciocco quanto pericoloso. Ho letto e apprezzato moltissimo i libri dell'antropologo Victor Turner: "Dal rito al teatro", "Antropologia della performance", "Antropologia dell'esperienza". I luoghi dei drammi sociali sono i luoghi della massima creatività; come dargli torto! Oggi molti artisti e tanti curatori raccontano drammi che non hanno vissuto sulla loro pelle, fanno solo dei bei compitini, li confezionano bene e pensano di aver vinto, ma non è così.

Si può ancora dire che la tua esistenza interagisca costantemente con il mondo reale?

Diceva Leonardo da Vinci: "l'esperienza è madre di ogni incertezza". Secondo Lara Vinca Masini – critica d'arte acuta e intelligente – uno dei tentativi più importanti del '900 è stato quello di unire l'arte alla vita. A tale proposito basti pensare a Kounellis e ai suoi 12 cavalli della galleria L'Attico di Roma; secondo me, l'artista con quella istallazione memorabile si stava appropriando della propria vita. Noi che facciamo parte del mondo dell'arte, dobbiamo tenere sempre nel cuore uno di quei cavalli di Kounellis, altrimenti è meglio se cambiamo mestiere.

La forte esigenza di analizzare e comunicare fa parte del tuo DNA?

Ti rispondo con quattro libri che consiglio a tutti i miei studenti: "Storia sociale dell'arte" di Arnold Hauser, "Gli strumenti del comunicare" di Marshall McLuhan, "Donare il tempo. La moneta falsa" e "Sull'ospitalità" di Jacques Derrida.

Ora da dove provengono gli stimoli espressivi più significativi?

Dalla mia tesi di laurea sul concetto di spazio-tempo, il titolo era "Da Piero Della Francesca a Paolini". Quello che mi incuriosiva da studente, nel mio lavoro ha trovano forma nella serie "Global Education" / "Past to the Future".

In genere, anche nei lavori di oggi linguaggio e contenuto tendono a identificarsi?

La forma è contenuto. Se l'artista dà forma a un linguaggio e il linguaggio non diventa una propria grammatica, tutto decade.

"Aquerelli per non sprecare la vita Teramo (final event)" 2006, relational installation (courtesy l'Artista)
È un'architettura dell'intelligenza. Gli elementi che la compongono sono: mente, corpo e spazio; mente corpo e network. Non è precostituita da un potere politico; al contrario, è fatta dalla gente, dai loro pensieri, da mille possibilità. (gs)



Ogni artista ha una grammatica per rappresentare e dare forma al proprio linguaggio. Ormai va di moda che l'arte deve funzionare ovunque e sempre con le stesse regole, da New York a Hong Kong, da Londra a Parigi fino a Seul; cambiano le città, cambiano le narrazioni, ma l'arte è omologata, deve seguire le regole della moda ricorrente del momento. Tutto questo mi fa pensare ai "non luoghi" come gli aeroporti, che sono tutti uguali e non riesci mai a distinguerli. Personalmente e politicamente penso che l'arte non possa essere una moda perché la moda nasce, vive e muore: l'arte è senza tempo; l'arte è sempre contemporanea, è tutta contemporanea, come affermava De Dominicis. Quest'arte tutta uguale non fa altro che omologare un pensiero piatto, autoreferenziale e comune. L'unica speranza, anzi l'unica vera via da seguire, secondo me, è il "local" e non il "global": l'unicità che distingue ognuno di noi.

Estetica ed etica sorgono congiuntamente?

Viene prima l'etica che l'estetica: l'estetica è una cosmesi che serve per anestetizzare il pubblico poco attento. L'estetica, come la bellezza, non esiste; la bellezza è un concetto politico legato ai canoni del tempo... che passano. L'arte non è né bella né estetica, è semplicemente necessaria. Bisogna stare attenti al concetto di etica, perché alcune volte questa parola viene abusata e col tempo può diventare concetto morale.

Con i temi basati sulla tua filosofia aspiri a far progredire la situazione socio-culturale del Paese?

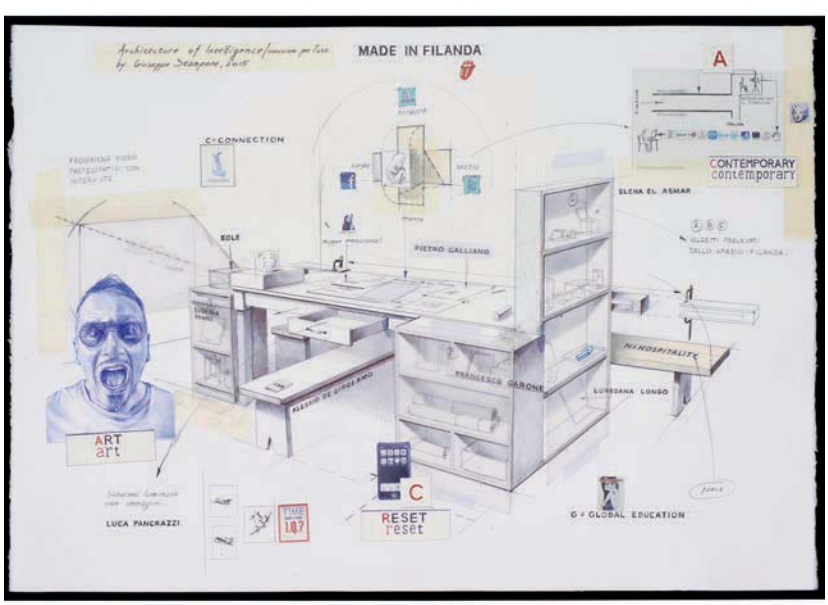
Ho sempre diffidato di chi ha verità universali per l'umanità. Se vuoi sapere quali sono i miei obiettivi per la vita, posso dirti che aspiro semplicemente a uscirne vivo!

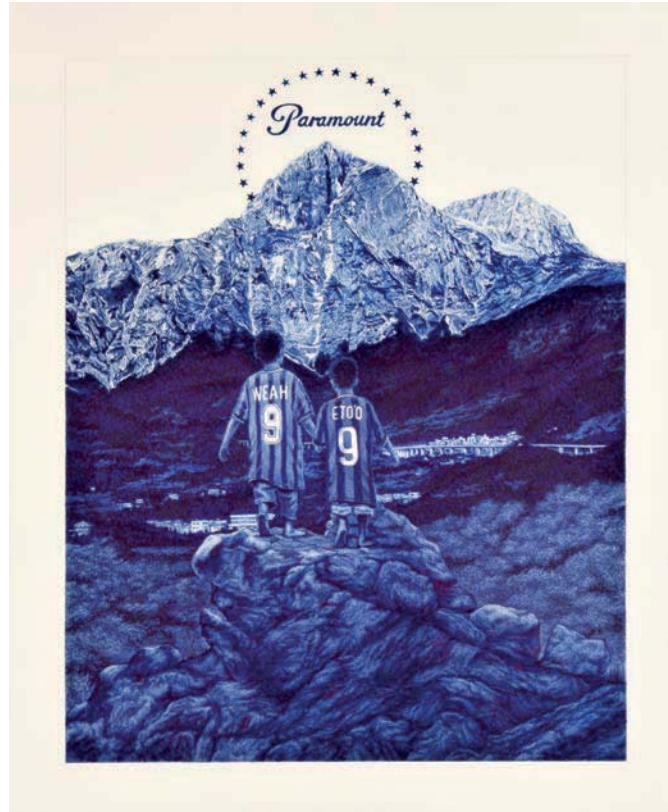
L'operatore visuale ha il dovere e il potere di contribuire al miglioramento della realtà sociale?

Sono domande che di solito dovrebbero essere fatte ai bambini della scuola primaria, i quali, senza infrastrutture mentali rispondono in maniera libera, grazie a una visione ampia e lucida. Quando mi chiedono come realizzo le opere e da dove nascono, rispondo che le realizzo semplicemente respirando.

L'operAzione creativa, almeno in qualche misura, dovrebbe essere al servizio della collettività?

"The Architecture of intelligence / Made in Filanda" 2015, installation: Bic pen on paper, table, benches, bookcases, books, found objects, diapositives, video; dimensions variable (courtesy l'Artista)





"Welcome to the Gran Sasso" 2016, penna Bic su legno, 36 x 29,5 cm, Collezione Fondazione Malvina Menegaz, Castelbasso (courtesy l'Artista e Fondazione Malvina Menegaz)

Ti rispondo con un'opera, geniale, non mia: "D'Io" di Gino De Dominicis.

L'autoreferenzialità, data dalla forte identità, è in funzione della comunità?

Per fortuna, il 99 per cento degli artisti che oggi gira per il mondo, e tra questi potrei esserci anche io, tra 100 anni ce li saremo tolti dai coglioni e con loro la loro autoreferenzialità. Così la storia del mondo avrà perso solo quello di cui non aveva bisogno.

In sostanza, la tua è un'arte di impegno civile?

Diceva Alighiero Boetti: "Dare tempo al tempo". L'arte è democratica e con il tempo dà a ognuno ciò che merita.

Hai l'orgoglio di andare controcorrente, l'ambizione di espandere la strategia artistica anche geograficamente? In sintesi, la produzione vuole essere competitiva?

Da 25 anni cerco di espandermi: ho fatto 5 biennali tra Venezia, Gwangju, Liverpool, L'Avana; sono presente in 800 collezioni tra pubbliche e private, all'interno di Musei, Fondazioni, Gallerie. Ma so che si può fare di meglio!!!

Quando ti addentri nella storia e giochi con il già visto non rischi di cadere nella retorica?

25 anni fa, a una inaugurazione al Palais de Tokyo di Parigi, ho avuto la possibilità di conoscere l'allora Direttore Nicolas Bourriaud, uno dei massimi teorici del secondo '900, capace, con le sue teorie, di cambiare l'arte contemporanea di fine secolo. Bourriaud è diventato uno dei miei Maestri con i suoi libri, "Estetica relazionale" e "Postproduction. Come l'arte riprogramma il mondo", mi ha aiutato a dare forma e maturità alla ricerca stilistica che stavo portando avanti. Con il mio lavoro prendo opere storiche e le rimasterizzo, come fa un dj quando crea una *compilation* nuova. Ogni giorno mi perdo nel cyberspazio per rubare e archiviare immagini di altri, cerco immagini di opere d'arte o semplici scatti fotografici di scene di vita quotidiana che,



"Saldi d'artista" 2017, Arte Fiera Bologna, stand Cooperativa Sociale Società Dolce (courtesy l'Artista e Coop. Sociale Società Dolce)
Il lavoro è nato quando sono diventato direttore artistico della Cooperativa Sociale Dolce di Bologna. Nella prima edizione è stata acquisita una mia opera. Poi, nella seconda e la terza edizione, da me curate, ho invitato due artisti italiani, Stefano Arienti ed Eugenio Tibaldi, dei quali ho organizzato le mostre (gs)

grazie ai social, sono a disposizione di tutti, e li rimasterizzo nei miei disegni. La post-produzione, la rimasterizzazione e la riattualizzazione dell'immagine dell'opera storica in chiave contemporanea è, secondo me, una delle strade da seguire per cercare di trovare contenuti nuovi. Per Bourriaud l'arte della post-produzione sembrava essere la pratica artistica più adatta per reagire al caos della cultura globale nell'era dell'informazione. Il vero problema di oggi, ahimè, è che molti artisti pensano di creare forme nuove, senza preoccuparsi dei contenuti che il più delle volte sono vecchi.

Le tecnologie digitali anche a te offrono altre possibilità inventive e comunicative?

Nel 2000 ho avuto la possibilità di fare una residenza a Toronto in cui scienziati, artisti e pensatori di tutto il modo erano chiamati a fare ricerca attraverso l'arte per migliorare l'umanità. La tecnologia, internet, i new media, sono l'equivalente dei caratteri Gutenberg del '400; sono strumenti determinanti per il cambiamento dell'umanità; gli strumenti che nel film "Odissea nello spazio" (2001) di Stanley Kubrick, diventano l'osso della scimmia.

L'opera in sé ha le potenzialità per espandersi senza ignorare il territorio dove affondano le tue radici?

L'arte è "local".

Nel tuo caso, l'internazionalismo linguistico non riduce il carattere identitario originario?

Per me è solo texture pittorica, la parola o la lettera sono segmento, sono solo segno e colore privi di qualsiasi significato linguistico.

Nella tua prolifica ed eterogenea produzione è possibile scorgere una linea di sviluppo consequenziale?

Come ho precisato sopra, il fare diventa tempo e spazio: riappropriazione del proprio spazio intimo.

Cerchiamo di individuare alcuni moventi più incisivi delle tue ricerche e sperimentazioni più innovative. Innanzitutto, sei particolarmente attento ai nuovi linguaggi della scena contemporanea?

Non ho tempo di vedere cosa fanno gli altri, sono troppo ossessionato da cosa devo fare io. Sono ossessionato dal mio linguaggio, che non ho scelto, doveva essere questo, punto e basta. Ogni mattina mi alzo e ho la necessità di dare forma al mio linguaggio.

"Invenzione", "comunicazione", "interazione" e "formazione" sono termini del tuo vocabolario operativo?

Manca "orgasmo".

Senti il bisogno di esplorare la globalità senza condizionamenti localistici?

Vivo sotto il Gran Sasso con il mio cane e ne sono fiero. La mattina, quando posso, mi alzo e faccio lunghe passeggiate in montagna. Vedere le pecore che pascolano nei campi è qualcosa di meraviglioso.

Osservi le consuetudini sempre con atteggiamento critico?

Cerco di non dare mai giudizi troppo personali, la troppa emotività rischia di bruciare il meglio.

Le tue modalità produttive e rappresentative mutano anche in base ai singoli temi affrontati?

No.



Giuseppe Stampone, *The Future is Always Political*, 2019. Bic pen on prepared wood, 40 x 30 cm (dettail)

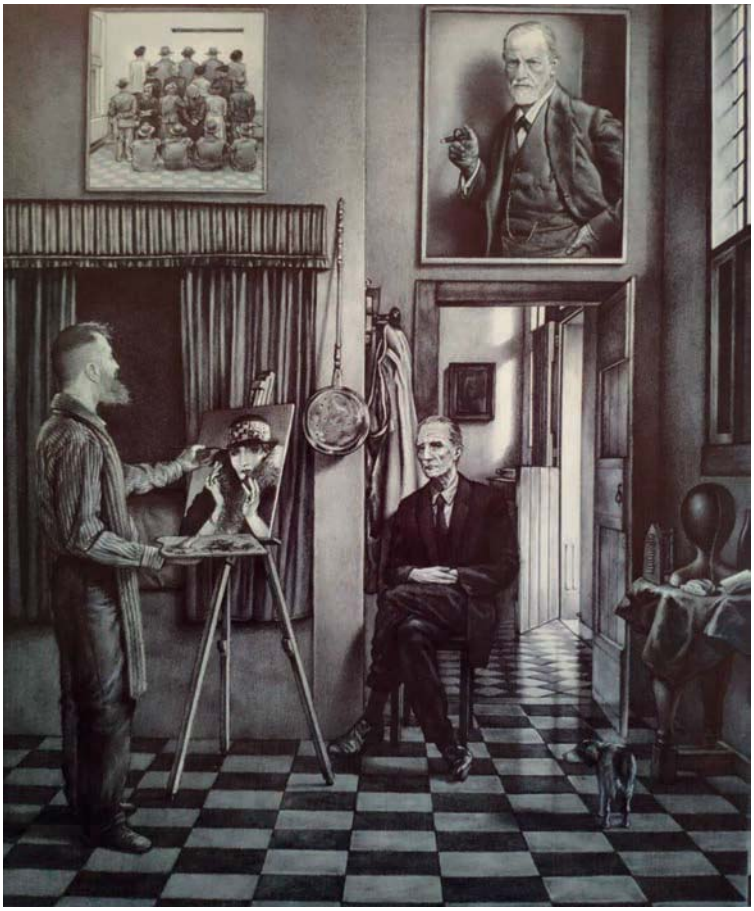
PASSING

"The future is always political" 2019, from the exhibition "Passing" (courtesy l'Artista)

Il frequente riciclaggio, formale e concettuale, di elementi storici e convenzionali non determina uno spiazzamento percettivo pure se è supportato dalla valenza in-formativa?
Credo nella riattivazione e nella rimasterizzazione, nella diseducazione più che nell'educazione. L'educazione è qualcosa che cade dall'alto, come diceva Pasolini.
Anche le "Tecniche e Tecnologie delle arti visive" che insegni nelle varie istituzioni ribadisce la personale necessità di trattare soggetti e idee con tali procedimenti...
Sono docente di tecniche pittoriche all'Accademia di Belle Arti di Bologna e, come dico sempre ai miei ragazzi, "l'unica cosa che vi insegno è quello che non dovete fare". L'accademia è utile solo per far capire ai giovani artisti quello che non devono fare.
Usi indifferentemente tecnologie tradizionali e avanzate?
Non distinguo la differenza tra tecnologia tradizionale e tecnologia avanzata. Per me esiste l'arte. Come diceva Man Ray, "quando sei di fronte a un'opera d'arte che non capisci, non ti chiedere mai com'è stata fatta, ma chiediti il perché è stata fatta".
L'iperattività e la promiscuità possono far cogliere la complessità e l'instabilità del presente, la funzione degli artisti e degli eventi espositivi?
La funzione degli artisti è molto semplice: devono respirare per fare un buon lavoro.
Le critiche che rivolgi al sistema dell'arte, alle istituzioni museali e alle pratiche curatoriali in fondo non sono tanto dissacratorie, se si osserva la componente ironico-ludica di determinate opere...
Io amo il sistema dell'arte, ne faccio parte da anni. Sono dentro il sistema dell'arte, faccio mostre, fiere, biennali in tutto il mondo.
Quando ti dedichi ai ritratti scegli i nomi più o meno storicizzati di cui condividi le azioni emblematiche?
Sono loro che scelgono me.
I soggetti delle opere che spesso ripropongono capolavori di autori entrati nella storia dell'arte contemporanea sono 'acquisizioni' ideali per ideare un museo immaginario dalle finalità didattiche?
No, servono solo per creare contenuti nuovi.
Allora qual è la ragione che poi ti spinge a de-museificare...?
La volontà di museificare.
L'uso della penna Bic nasce dal bisogno di riproporre l'utilità degli interventi manuali per progettare e promuovere attenzione ai dettagli?
No, la uso solo perché ha una percentuale d'olio che mi permette di realizzare la velatura. Disegno in maniera stratificata, realizzo fino a 40 strati di disegno, in questo modo dilato il tempo. Disegnare, "fare" non è una pratica manieristica, è un atto di ribellione politica. Disegnando in maniera stratificata dilato il tempo per riappropriarmi del mio tempo, il tempo intimo di artista, che pongo in antitesi alla velocità, alla globalizzazione. Così decido i tempi di realizzazione del mio lavoro; voglio essere autonomo, non solo nell'atto creativo, ma anche in quello di realizzazione.
Perché fai prevalere il colore blu?
Quando entro in una stanza, quando apro gli occhi, quando sono circondato dalla natura, l'unico colore che metto a fuoco è il blu, è questo il primo colore che vedo. Sono ossessionato dal blu. E poi credo che non c'è cosa più bella di un cielo stellato dipinto in una tavola o in un affresco del '300.
La serie "Global Education" 2022, oltre a essere formata da opere autonome, ha una dichiarata volontà comunicativa-didattica?
"Global Education" è un nuovo metodo educativo fatto di innovazione, partecipazione, condivisione. Un metodo che vuole tornare

"Global education" 2020, disegno, penna Bic su carta, 30 x 20 cm (courtesy l'Artista e Prometeo Gallery Ida Pisani)
Vuole evidenziare la potenza della creatività nel gesto duchampiano; un gesto divino di chi sa trasformare il piombo in oro, capace di elevare anche un semplice oggetto d'uso quotidiano in opera d'arte (gs)





"Self portrait of an artist in forced quarantine" 2020, ball point pen on wooden panel, 29,5 x 35 cm (courtesy l'Artista e Prometeo Gallery Ida Pisani)
L'opera fa parte della serie "Past to the future", sorge dalla volontà di riattivare opere storiche in grado, dal mio punto di vista, di riconnettersi a eventi della contemporaneità. Nel caso di Duchamp e Freud volevo evidenziare tre diversi modi di guardare le cose, di lavorare, di vivere. L'approccio che mi contraddistingue è quello duchampiano di decontestualizzare un concetto per riattivarlo. Freud rappresenta l'elemento magico e dionisiaco, l'aspetto inconscio dell'artista; l'aspetto contemporaneo e attuale. (gs)

all'esperienza del fare, vuole educare e rieducare, bambini e adulti, all'esperienza del fare, del toccare. È innovativo, perché pretende l'uso della mano in un momento storico in cui pare inutile e superfluo lavorare con le mani; non siamo più educati al fare. In "Global Education" la volontà comunicativa e didattica è molto forte.

Sottende anche il pretesto di dialettizzare con l'esistente?

La mia più grande volontà è arrivare su Marte e parlare con gli extraterrestri.

Certe opere disegnate sono piuttosto elaborate. Penso a "Europa VS Europa" del 2022 e a "Emigration Made" pure del 2022...

Sono punti di vista...

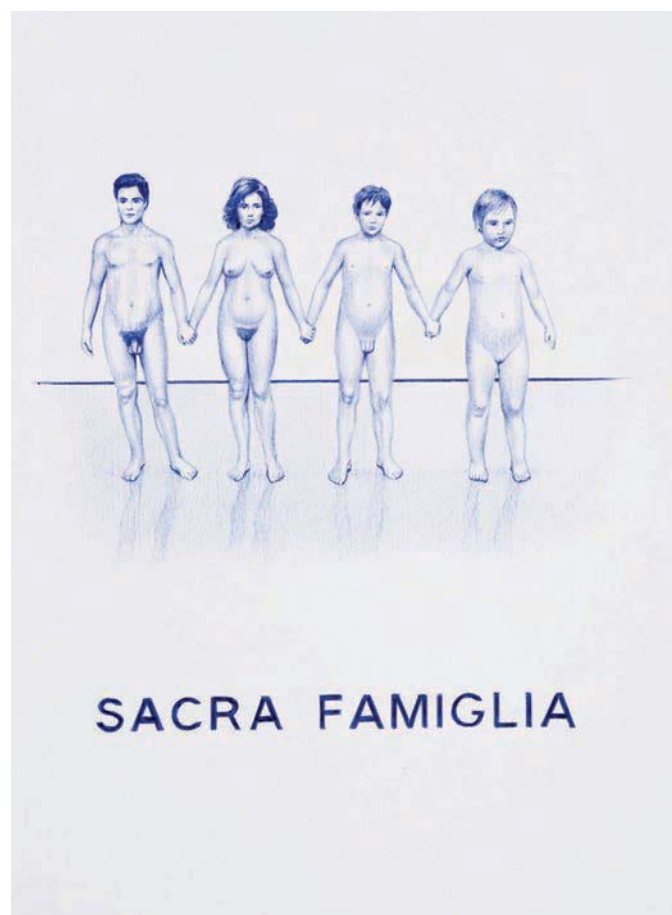
Poi non manca l'evocazione del "tuo" paesaggio come, ad esempio, in "Gran Sasso" 2022...

La prima volta che ho presentato un mio lavoro sul Gran Sasso è stato nel 2016 a Bruxelles; portare la mia montagna in una capitale europea è stato un momento molto importante. Lo scorso anno ho esposto il Gran Sasso a Milano, presso la Prometeo Gallery di Ida Pisani, la mia gallerista. E quest'anno la mia montagna ha rappresentato il padiglione Cuba alla Biennale di Venezia. Il Gran Sasso è il mio alter ego, è una medicina, a volte un'ossessione, di certo il mio futuro. Sono figlio di questa terra, non me ne posso liberare. Inoltre, le montagne hanno sempre fatto parte della mia vita: sono nato sotto il Monte Bianco, ho vissuto la mia infanzia, l'adolescenza e ancora oggi vivo ai piedi del Gran Sasso e mio padre era originario di un paesino sovrastato dalla Majella. Come posso rimanere indifferente alla vista della montagna! Spesso mi chiedono qual è il mio luogo ideale per vivere. Da quando lavoro nel mondo dell'arte ho avuto studi e case a New York, Roma e Bruxelles; ora sono tornato a Teramo e, per scelta, vivo sotto il Gran Sasso, perché è qui che voglio vivere ed è qui che voglio morire. Oggi, nell'era della globalizzazione, un luogo con il mio Abruzzo può darti condizioni perfette e uniche per lavorare, pur mantenendo, grazie ai new media, contatti con tutto il mondo. Insegno a Bologna, ho la galleria a Milano e a Bruxelles, ogni settimana sono a Roma e facciamo 15 fiere nel mondo tutto l'anno: Miami, Londra, Parigi. Vivere in Abruzzo non è poi così male. Questo è l'unico luogo che mi permette di formalizzare, riflettere e progettare il lavoro, è l'antidoto perfetto per curarmi dalle ferite causate dalle regole del sistema dell'arte che impone, a noi artisti, di girare tutto l'anno come trottole.

"Odio gli indifferenti" è una dichiarazione di poetica che riguarda molti tuoi lavori?

"Odio gli indifferenti" è stata una mostra bellissima di alcuni anni fa, di cui sono molto felice, perché tra le tante cose, dopo la mostra furono acquisiti alcuni miei lavori che oggi fanno parte di una collezione che stimo molto. Le mie opere sono insieme a

"Global education / Sacra famiglia" 2020, disegno, penna Bic su carta, 30 x 20 cm (courtesy l'Artista e Prometeo Gallery Ida Pisani)



pezzi meravigliosi di Goya e Botticelli, per arrivare ad autori importantissimi dei giorni nostri. L'indifferenza della gente è peggio dell'omologazione. Il problema di oggi è che le persone non hanno percezione della propria indifferenza, ne sono inconsapevoli. Viviamo in un mondo che decide tutto per noi, organizza l'intera quotidianità di ogni individuo, ma questo non sconvolge nessuno; siamo circondati dall'indifferenza. Penso che l'umanità meriti la decadenza che stiamo vivendo in questo periodo storico, politico e ambientale. L'ambiante, ad esempio, tema d'urgenza, è diventato solo un tema che va di moda e lascia l'umanità sinceramente indifferente al problema reale. Anche l'arte è indifferente, ma per fortuna alcune volte ci sono degli errori clamorosi e diventa svelatrice, didattica, rivelatrice.

Il conflitto bellico in Ucraina viene da te visualizzato in qualche modo?

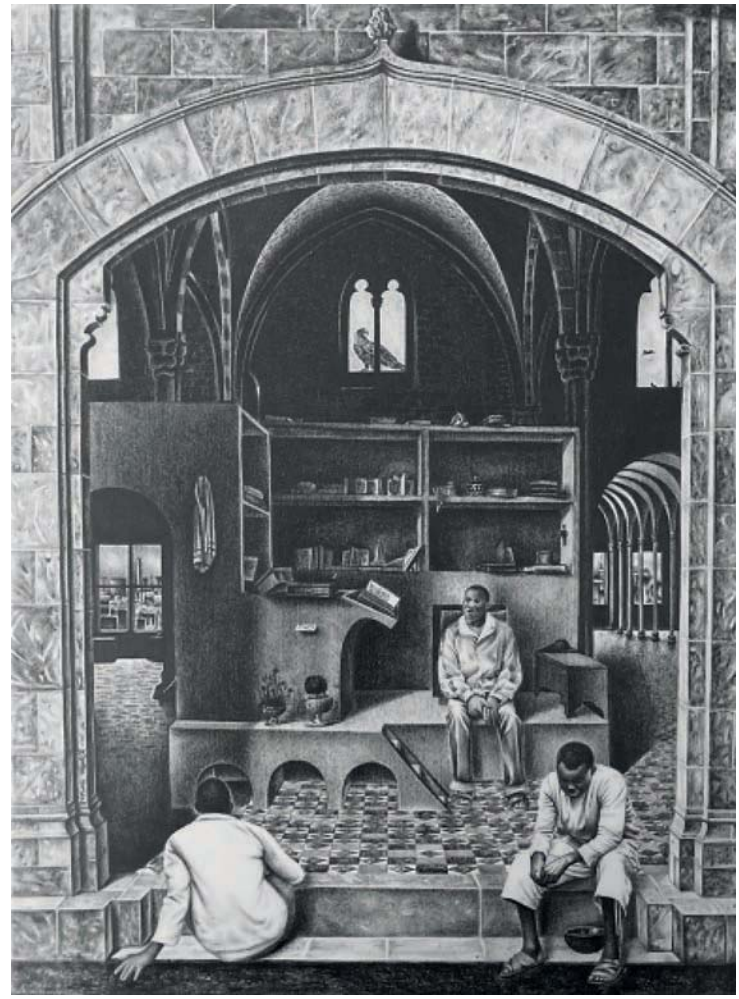
Sì. Quel conflitto nasce da un'indifferenza globale in cui siamo tutti complici. Questo però non è il luogo per elencare le colpe dell'umanità che spiegano quello che sta accadendo. Non voglio parlare della guerra, perché non voglio essere complice del sistema che ha creato il conflitto, la globalizzazione e le dinamiche del sistema globale. Ne voglio stare fuori ed è la mia presa di posizione!

In breve, la recente mostra di Lissone come è stata concepita?

Una mostra che voleva evidenziare un percorso iniziato 25 anni fa, una sorta di antologica, organizzata e allestita in maniera cronologica, che nell'ultima sezione raccoglie le opere realizzate tre anni fa, durante il Covid e subito dopo. Avevo bisogno di fare il punto sulla mia ricerca e questa mostra è stata un'ottima occasione. Diciamo che fare mostre è un metodo che permette di archiviare e riorganizzare il mio lavoro. Ho all'attivo 12 monografie che raccontano il percorso iniziato. Lorenzo Madaro, critico con cui lavoro sempre molto bene e che stimo moltissimo, mi ha aiutato a fare il punto sul mio modo di lavorare. Le pubblicazioni, i cataloghi delle mostre per me sono tentativi per archiviare i miei lavori, la mia ricerca. In questo anno nuovo inizierò un nuovo ciclo, per una grande personale all'estero, in Sud America, che si inaugurerà a settembre 2023 con un curatore di cui sono molto felice. Sarà un nuovo inizio che di certo mi farà approdare in un contesto nuovo, e non vedo l'ora. Ogni volta che faccio una mostra gli effetti e i risultati sono visibili solo dopo alcuni anni; tutto si manifesta sempre con calma – nuove possibilità, idee rinnovate, entusiasmo – speriamo sia così anche questa volta!

20 gennaio 2023

16a puntata, continua



"Emigration Made" 2022, graphite on prepared wood, 40 h x 30 w x 4 d cm
(courtesy l'Artista e Prometeo Gallery Ida Pisani)
Questa serie nasce da una necessità personale, come figlio di immigrati! Ho sentito il bisogno di tornare a parlare di immigrazione, di persone che lasciano i loro paesi con la speranza di arrivare in posti con mille possibilità a disposizione, invece, si ritrovano in uno spazio delimitato. Questo lavoro, ovviamente, simboleggia un mare chiuso alle tante aspettative. L'installazione comprende un telecomando. Lo spettatore può "giocare" con esso, ma gioco non è! (gs)

"Women" 2021, disegno, grafite su legno preparato, 40 x 30 cm
È un lavoro che nasce per il mio bisogno di essere contro il femminicidio, fenomeno pazzesco, inaccettabile e, purtroppo, diffusissimo in Italia. Sono contro la cultura maschilista in tutte le sue forme, da quelle più chiare e dirette alle subdole e nascoste (gs)



PRODUZIONE CREATIVA E IDENTITÀ

RIFLESSIONI SULLA GENESI E L'EVOLUZIONE (XVII)

a cura di Luciano Marucci

QUESTA PUNTATA SVELA LA GENESI E LO SVILUPPO DELLA MULTIFORME PRODUZIONE DELL'ARTISTA CLARA BONFIGLIO DALL'IDENTITÀ DEFINITA MA IN CONTINUA EVOLUZIONE, GRAZIE ALLA CONDIVISIONE DI CERTI PRINCIPI DEL NUOVO FUTURISMO, ALL'ORIGINALE RICERCA INDIVIDUALE E ALLA SPERIMENTAZIONE DI NUOVI MEZZI ESPRESSIVI

Stiamo assistendo alla rivendicazione, da parte delle donne, dei diritti fondamentali, negati dalla discriminazione di genere radicata in ogni settore, per la secolare valorizzazione delle sole diversità naturali... Crescono le manifestazioni pubbliche per ridurre le disuguaglianze anche nelle nazioni evolute, dove sono riconosciute le libertà essenziali del vivere civile. Il potere politico dei paesi democratici, soprattutto per motivi elettoralistici, vanno apportando dei correttivi, ma più formali che discontinui. Il movimento femminista, ovviamente, riguarda anche le donne-artiste, spesso svantaggiate rispetto alla maggiore legittimazione della produzione al maschile.
Comunque, la nostra intenzione di scegliere Clara Bonfiglio per la XVII puntata non rientra, almeno direttamente, in questa problematica, perché innanzitutto ci interessava mettere in luce le sue qualità artistiche, le caratteristiche della ricerca dalla marcata individualità, rafforzata dall'adesione a un collettivo dalle motivazioni concettuali comuni. Nella condizione attuale, l'artista cerca di far valere la sua cifra identitaria, senza complessi di inferiorità, attraverso la rappresentazione plastica della propria sensibilità, delle profonde riflessioni e l'uso creativo degli strumenti dell'arte. Le peculiarità linguistiche-contenutistiche delle sue opere e le modalità operative sono esplicitate nella conversazione che segue.

Clara Bonfiglio, *artista*

Luciano Marucci: In questa conversazione a distanza vorrei esaminare la tua attività artistica partendo dalla formazione delle opere.
Più che dall'osservazione della realtà esterna, le tue opere visuali sorgono da ideazioni strettamente soggettive?
Clara Bonfiglio: L'osservazione della realtà esterna, nella sua interezza, non si traduce con la rappresentazione intesa come 'tale e quale'. È quella che è dentro e fuori, all'esterno e all'interno, fatta di percezione e incontro, di natura, ma anche di pensieri, sentimenti, immaginazione e sensibilità... Da lì comincio.
Prima di progettare soggetti specifici o di un ciclo vagli delle ipotesi?
Narrare come vengono le idee e come si formalizzano è come chiedere a uno scrittore perché scrive quelle cose e in quel modo... Per me è questione di coerenza, sintesi, sobrietà, precisione e di vita. C'è una forma per ogni pensiero..., si tratta di trovarla. Un artista deve vedere molto, deve leggere molto ed essere curioso.
Tendi a proporre forme essenziali senza condizionare l'interpretazione attinente?
La sintesi e la precisione dovrebbero facilitare..., o no?
Per quali caratteristiche i tuoi lavori sono stati inclusi nel Nuovo Futurismo?
Provo a spiegartelo così. Nel 1981 esce "La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere" di François Lyotard. Per i giovani era un testo di riferimento. Cadute le grandi 'narrazioni', la perdita dei valori sociali, la crisi politica e religiosa che avevano la pretesa di trovare un senso stabile e assoluto, un senso unitario della realtà che si traduceva nella fede nel progresso, non si credeva più di poter fare riferimento a un senso definitivo. Alla luce di questa nuova insicurezza, all'interno dei continui mutamenti e ridefinizione del reale venivano sdoganate le parole "individualismo", "differenza", "molteplicità", "mutamento", "apertura", "contaminazione". Nuove aperture, quindi altre connotazioni e pluralità di linguaggi, nessuna verità: una nuova e diversa organizzazione del pensiero. La Transavanguardia, presentata per la prima volta da Achille Bonito Oliva nel 1979 ad Acireale, è stata una risposta. Nel 1984 Italo Calvino – invitato all'Università di Harward per un ciclo di conferenze – in "Lezioni americane", pubblicate postume (1988), dedica la prima alla "leggerezza": leggerezza come valore del presente da proiettare nel futuro, per cambiare l'approccio, guardare il mondo da un'altra ottica, un'altra logica, altri metodi di conoscenza e di verifica, capacità di "fare agili salti improvvisi che sollevano dalla pesantezza del mondo, dimostrando che la sua gravità contiene il segreto della leggerezza".
Altra risposta: volere volare, sapere sognare a occhi aperti e vedere a occhi chiusi, una continua sfida dell'immaginazione che ha saputo proporre in modo scintillante e ludico, festoso, piacevole e cangiante, concetti congiunti a precarietà, incertezza, cambiamento e contingenza.
Appena uscita da Brera, i miei occhi erano ancora saturi di Pop Art filtrata dalle ricerche dell'Arte Concettuale internazionale e italiana di allora.
Nel 1982 lavoravo alla Galleria Diagramma, di Luciano Inga-Pin, persona sensibile, affamata di presente; un punto di riferimento e di confronto per critici e giovani artisti. Lì avevo conosciuto Gianantonio Abate, Plumcake (gruppo composto da Claudio Ragni, Romolo Pallotta, Gianni Cella), Marco Lodola, Luciano Palmieri, Innocente, Umberto Postal. I critici erano Francesca Alinovi e Renato Barilli.
Nell'estate del 1983 Luciano trova il nome: "Nuovo Futurismo"; l'anno successivo presenta ufficialmente il gruppo alla Fiera di Bologna. Poco dopo si aggiungevano Dario Brevi, Battista Luraschi e Andrea Crosa. Eravamo una delle proposte che Luciano aveva individuato appartenenti allo 'spirito del tempo'.

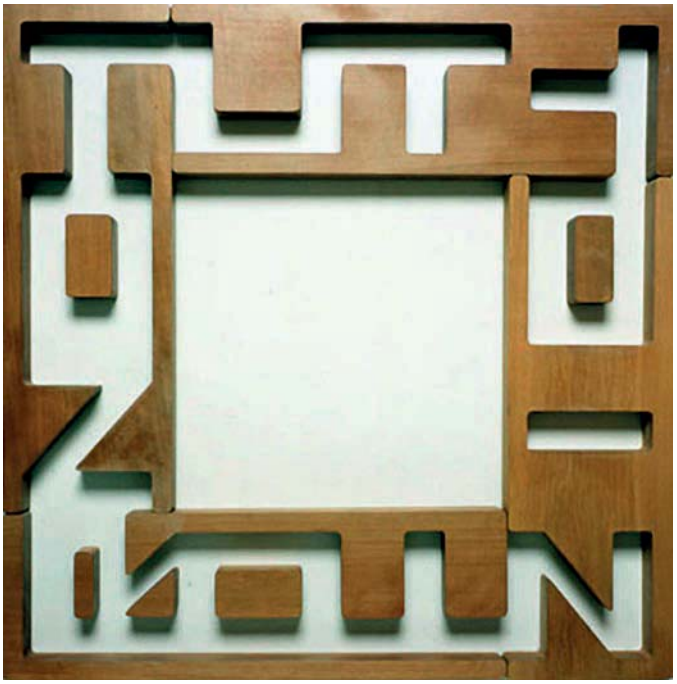
Clara Bonfiglio



Poiché il Futurismo dell'avanguardia storica esaltava il 'progresso', quello Nuovo quale 'modernità' focalizza?
Ho detto che era la manifestazione in forme e colori, materiali e idee dello 'spirito del tempo'.
Come ha sempre spiegato Renato Barilli, il Futurismo storico era costituito da due anime: la prima faceva capo a Boccioni, Carrà e Russolo; la seconda animava Balla e Depero. Questi ultimi nel 1915 firmeranno il manifesto della "Ricostruzione futurista dell'Universo". Avevano l'idea di rifondare e ri-plasmare la metropoli tenendo conto, accanto alla funzionalità del piacere dell'ornamento, del decoro e del colore, inserendo elementi legati all'emozione, alla sensualità, alla passionalità, alla ludicità e al superfluo... Ecco, Barilli individua in questi artisti il nostro albero genealogico. Le parole d'ordine degli anni '80 si possono concentrare in eclettismo, ironia, contaminazione, rottura di schemi, energia ludica, poliedricità, frammento, forza affettiva emozionale e sensuale... Un cambiamento epocale. Di mio non ho mai dimenticato anche l'aspetto etico.
Il movimento, emerso intorno agli anni Ottanta, ha avuto sufficienti riconoscimenti dalla critica d'arte e dai curatori?
Luciano Inga-Pin, negli anni '80, ha proposto un gruppo con caratteristiche un po' differenti da quelle dell'Arte Povera, che aveva come critico di riferimento Germano Celant, o della Transavanguardia con 'capogruppo' ABO. Nessun critico ha avuto un ruolo dominante nel gruppo del Nuovo Futurismo. Renato Barilli lo ha sempre sostenuto, 'difeso' e proposto ma con un interesse fenomenologico. Nessuno di noi si è mai uniformato a una 'ideologia' collettiva. Il gruppo è nato 'programmato'. Non so se sia stata una fortuna o meno. Penso che abbia avuto ragione di esistere, se lo guardiamo come insieme di persone che hanno avuto sensibilità, linguaggi e risposte differenti. Ognuno, infatti, ha elaborato una ricerca svincolata da ideologismi in nome di sguardi liberi e coraggiosi, difendendo la propria individualità,
Hai mai teorizzato la tua ricerca?
No.
Dai alle opere anche titoli esplicativi per suggerire la lettura delle allusioni...?
Il titolo dell'opera è un indizio.
Dai ritagli di materiali ruvidi come il legno passi alle confezioni di tessuti delicati come la seta per individuare altre possibilità rappresentative?
Il materiale e gli strumenti di cui un artista fa uso sono sempre al servizio del pensiero, aiutano a formalizzare l'idea.
Quindi, il percorso della ricerca e la scelta dei temi da sviluppare non hanno confini prestabiliti!?
Certo che no. Forse hanno una 'cifra' (non dico 'stilistica' perché non mi piace).
Attualmente dove ti stai dirigendo?
Questa domanda mi ha fatto venire in mente uno dei miei primi lavori per la mostra da Diagramma, "Hangar: tempo di guerra", in cui presentai elmetti con colori vivaci e code di aerei che uscivano da una nuvola/*balloon* di un fumetto. Erano sagome in compensato, dipinte con smalti di colori saturi bianchi e celesti.

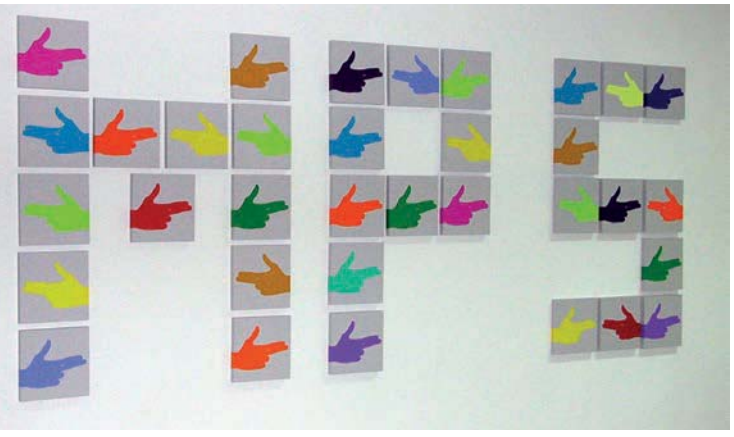


"elmetti" 1983, pennarelli su carta, cm 24 x 12 (proprietà dell'Artista)



"tutt'intorno" 1997, legno massello, cm100 x 100 (proprietà dell'Artista)

'Giocattoli innocui' come le sagome delle mani colorate nel gesto dello sparo sulle formelle quadrate che formano la scritta "MP5" (lavoro del 2002): pistola mitragliatrice della Heckler & Kock, prodotta nel 1966, ancora utilizzata nella versione del 1976 con il nome "MP5K" (più compatta e di dimensioni ridotte, dove "K" sta per 'corto'), e quella del 1991 "MP5K-PDW" (versione ancora più rimpicciolita) adatta anche per la difesa personale. Quest'ultima è dotata di un puntatore laser e un silenziatore. Uno degli ultimi lavori è la "stele" di lino bianco lunga tre metri, su cui sono ricamati con filo di seta bianco e rosso, "mirini" di diverse forme e dimensioni. Una delle funzioni della "stele" è il ricordo in relazione a sepolture o atti votivi... I "mirini" suggeriscono il resto.
Il disegno, oltre a svelare contenuti sensibili, è necessario anche per dare forma plastica ai manufatti artistici?
Ho usato e uso il disegno nelle sue diverse accezioni: appunti di idee che restituiscono una 'rappresentazione' grafica, oppure, come per alcuni lavori recenti, come 'trascrizione' del visibile nella sua interezza. Per questo i miei disegni sono 1:1, realizzati senza cancellature e senza staccare, per quanto possibile, la matita dal foglio. Il disegno è legato a una osservazione dettagliata della forma. Penso sia un esercizio di analisi e riflessione cui sottopongo il mio sguardo. Ho privilegiato le piante che appartengono alla mia casa. Ne ho tante, ho scelta. In questo caso il disegno è la tecnica imprescindibile al pensiero, ovvero il lavoro non potrebbe esistere senza l'utilizzo del disegno.
I raffinati disegni con partecipazione spontanea alla Natura sembrano alternativi agli artefatti razionali...
Ma no..., come ti ho detto, il disegno è osservazione della forma, è un esercizio attento del mio sguardo stabilito sull'analisi e sulla riflessione. La parte spontanea, quella imprevedibile, semmai è quando mi chiedo "perché non disegni una pianta?". Allora seguo la circostanza, mi metto e la disegno.
Disegno, pittura e scultura, a volte, si integrano per generare un corpo unico?
Il disegno è inteso in due modi: disegno/disegno e disegno/progetto. Il primo, come dicevo, è vincolato al pensiero, gli dà forma; l'altro è il primo *step* del lavoro che sarà.



"MP5" 2002, acrilici su mdf, cm 110 x 250 (courtesy dell'Artista e galleria Arrivada, Milano)

Anche se sai usare le mani alla 'perfezione', per la costruzione delle opere tridimensionali con strumenti meccanici, che richiedono altre energie e abilità tecnica, devi delegare l'esecuzione fornendo dettagliate istruzioni?
I primi lavori erano realizzati interamente da me. Quando essi hanno avuto la necessità di essere più rigorosi (verso la metà degli anni '90), ho cominciato a utilizzare programmi vettoriali per i progetti e le macchine a controllo numerico per i tagli. Gli uni e le altre restituivano la precisione che volevo e, inevitabilmente, mi sono affidata a degli artigiani.
Quanto conta la tecnologia nelle tue realizzazioni?
È una storia che arriva da lontano. La tecnologia si tesse con la storia dell'uomo, parte dalla fabbricazione dei primi utensili che attestano la capacità umana di procurarsi un oggetto, modificarlo in un secondo e trasformarlo in un terzo... Tutto avviene circa due milioni di anni fa. Questo per dirti che siamo inevitabilmente tecnologici; una specie biologica che fonda la propria esistenza sull'artificiale: cambiamenti, ottimizzazioni e invenzioni ci permettono di aggiustare il mondo a noi per porre rimedio ai nostri limiti e alle nostre imperfezioni naturali.
Per la fase progettuale ti avvali anche del digitale?
La parte progettuale è digitale. Anche i ricami sono dapprima disegnati al computer, in vettoriale, poi riportati sulle varie stoffe che scelgo accuratamente, ritaglio, assemblo e cucio. Tutto 'a mano'.
L'intelligenza artificiale potrebbe accelerare la ricerca di altri soggetti significativi...
Mah, perché no.
Certe opere scultoree, che inglobano lo spazio e sono relazionate con quello circostante, potrebbero essere rimodellate per la riqualificazione di aree urbane...
Riqualificare significa rendere migliore. Ogni opera può rendere migliore lo spazio urbano, lo spazio domestico, la vita, il pensiero!?
Con l'uso delle lettere dell'alfabeto (in negativo o a rilievo), più o meno articolate e deformate, vuoi mettere in luce l'aspetto letterario e le potenzialità comunicative di esse?
Considero le lettere e i numeri, prima di tutto, come forme. Il senso viene dopo. Per esempio, in "tutt'intorno" le lettere vanno a formare una cornice quadrata; la parola va a formare una cornice ed essa, solitamente, tutt'intorno a un quadro. Ho fatto diverse varianti: in legno massello dal colore naturale, in foglia d'oro su legno, in colore acrilico su legno.



"da qui all'eternità", serie iniziata nel 2020, seta su cotone (proprietà dell'Artista)

Utilizzi i detti popolari per democratizzare l'opera e, nel contempo, criticarli?
La scritta, che vuole attenzione e tempo per essere decifrata, si integra nella forma e nel colore, e in queste prende senso. Per esempio, "bolle di sapone" non sono tali anche se il titolo lo dichiara e i colori le ricordano. Richiamano anche i 'soffi' leggeri della nostra infanzia e le bolle 'messe in scena' a partire dal '500 come allegoria della fragilità e della caducità umana. Non sono nemmeno veri mirini. Ne riprendono l'icona e rimandano al dispositivo posto all'estremità delle armi da fuoco per consentire di prendere la mira, di centrare facilmente il bersaglio. La scritta "con le spalle al muro", inscritta nel "mirino", mette in relazione le due cose ("bolle di sapone" e "mirini"); non ne sono conferma, ma prendono forma e senso grazie alla scritta stessa.
Hai l'orgoglio di operare liberamente senza dialettizzare con le altre esperienze linguistiche del contemporaneo?
Davanti a un'opera di altri mi capita di dire: "avrei voluto farla io". Poi, magari, quei linguaggi non sono nelle mie corde..., ma la sensibilità sì.
Privilegi l'avanzamento performativo per rigenerare soggetti originari?
Se ti riferisci ai "ritratti", sono piccoli ricami su lino costituiti da una serie di quattro numeri: la data di nascita della persona. Il *font* e il colore sono stati scelti dalla persona ritratta. Entrambi, con la loro connotazione estetica, caratterizzano la personalità e la sensibilità del soggetto e diventano espressione di individualità. Nella differenza di forme e sfumature vorrei che nello spettatore si attivasse una risposta emotiva. I ritratti sono stati liberamente disposti nello spazio espositivo dai soggetti coinvolti, formando relazioni e un dialogo polifonico non previsti né diretti da me.
In verità, pensavo in particolare ai "mirini", alle "bolle di sapone"...
Non mi do vincoli a priori. Ogni opera 'trova' la sua forma e la sua fruizione. I 'suggerimenti' possono essere dati anche dal luogo, dallo spazio, dalle persone...
La valenza ironico-giocosa che, se non sbaglio, proviene anche dalla tua indole, oltre ad

"bolle di sapone" 2019, disegno vettoriale, dimensioni varie (proprietà dell'Artista)



alleggerire la fisicità dell'oggetto artistico e a sdrammatizzare certi 'messaggi aggressivi', ha lo scopo di coinvolgere maggiormente l'osservatore?
"dionongiocaadadi" formalizza la domanda: "Quanto è possibile che un evento accada?". Sulle sei facce colorate sono incisi i numeri che appartengono a date di nascita, la mia, per esempio, è 18-11-1-9-5-9. Narro probabilità, calcoli combinatori, incertezze e scommesse. Ognuno di noi ne è il risultato.
Cosa c'è dietro i ricorrenti "mirini"? Chi vuoi bersagliare...?
Nessuno è sotto il mio tiro. Di ogni opera siamo bersaglio. Penso che sia sempre stato così.
A parte la discriminazione di genere, come artista donna ti senti svantaggiata?
Non mi sento sminuita. Però il genere maschile, anche nell'arte ha la meglio; tanti sono ancora i pregiudizi, i retaggi in un paese prevalentemente conservatore come l'Italia, e non solo. Riconoscimenti e successi sono tutto, tranne che neutrali, nonostante la storia dell'arte del '900, soprattutto quella più recente degli anni '70, ci abbia proposto un numero consistente di artiste, critiche e storiche dell'arte. Un dato che fa pensare: secondo quanto riscontrato nel 2019 da Public Library of Science, nelle collezioni permanenti di importanti musei statunitensi solo il 13% delle opere sono di donne... Per quanto mi riguarda, davanti a un'opera d'arte la prima cosa che faccio è guardarla, non leggere il nome dell'autore.
Come cerchi di difenderti...?
Non mi difendo, ne prendo atto.
Quanto del tuo vissuto, passato e presente, si incorpora nelle opere?
Il tempo, il nostro passato e il nostro presente è materiale quanto lo sono i colori, il legno. il ferro, i pixel, la luce, il cotone, la seta. il marmo...; "da qui all'eternità" forse è un esempio. Tutti i ricami sono diversi, per fattura, nelle dimensioni e per la provenienza. Sopra a ognuno ho trascritto (con ricamo) il numero del giorno, mese e anno (in senso circolare) di quando li ho fatti. In principio, il tempo 'registrato' era quotidiano, poi si è diradato: è diventato un tempo personale, non convenzionale, smisurato. È un lavoro iniziato due anni fa, è aperto.

"1.1. tutte le mie piante" 2020, uno dei disegni in grafite su carta da spolvero, dimensioni varie (proprietà dell'Artista)



Per la costruzione di esse preferisci impiegare le tecnologie di cui sei esperta ignorando le più avanzate?
La curiosità è tanta..., la difficoltà pure.
La tua produzione che dal lato strutturale, in-volontariamente, si manifesta in forme linguistiche ibride, mette in dialogo la professionalità femminile e quella maschile?
Non mi sono mai posta questa domanda. Se per "maschile" intendi forza fisica, là dove le mie forze non mi sostengono, chiedo aiuto, esattamente come mi avvalgo di strumenti tecnologici (tutti noi lo facciamo) che ci permettono di ottimizzare tempi e memoria. La validità di un'opera non è direttamente proporzionale all'artigianalità del 'fatto a mano'.
Per te fare arte ha anche una funzione liberatoria dal materialismo del quotidiano e dalle incombenti (pre)occupazioni esistenziali?
No.
Quale tempo e quale luogo vorresti abitare per far ri-vivere te stessa?
Il presente, l'unico tempo che vivo. Ho dei padri, come tutti; mi toglie ancora il fiato, esattamente come quando l'ho visto la prima volta alla Pinacoteca di Brera (a sette anni), la "Pala di Brera" di Piero della Francesca, poi Lucio Fontana. In Pontormo, la sua "Visitazione di Carmignano" e la "Deposizione" le ho sempre associate alle "bolle di sapone", che a volte ritornano... I corpi sono 'forme' leggere, inconsistenti, pronte a dileguarsi, come in Piero Manzoni con le sue riflessioni impertinenti sull'arte, sull'opera e sull'artista. L'oggi guarda al futuro, ai miei studenti con le loro sensibilità e visioni, aspettative e domande.



"mirini" 2021, progetto per stampa su seta (proprietà dell'Artista)

Da docente dell'Accademia di Belle Arti di Brera cerchi di trasmettere agli studenti anche il concetto, le finalità e i procedimenti operativi della tua azione creativa?
Direi che è il contrario. Assieme, in aula, si ascolta e ci si confronta su "concetti, finalità e procedimenti operativi" che ogni studente propone. Insegnare ha a che fare con parole come relazione, disponibilità, generosità, curiosità, incontro, condivisione, bene, vita... Si impara a entrare in connessione con la contemporaneità, con le diverse identità (le generazioni di studenti cambiano così come cambia il mondo), impari ad ascoltare idee, visioni, immaginazioni, proposte e risposte differenti dalle tue. È una questione di metodo, non di risposte personali. Conoscere le sensibilità dei ragazzi, condividere le loro capacità interpretative del mondo, confrontarsi quotidianamente, sentirsi sempre un po' ignorante e avere 'bisogno' di loro è stimolo continuo di riflessione. Penso che fare l'insegnante, in Accademia, sia il mestiere più bello del mondo!
Nel tuo caso, è costoso fare arte e promuovere la conoscenza delle opere?
Penso che ognuno debba fare al meglio la sua parte, con oneri e onori.
Per concludere: quali sono le costanti che rendono più riconoscibile l'identità della tua opera?
Posso puntualizzare che, spesso, uso lettere e numeri come codice svincolato dalla lettura come soluzione di un significato letterario. Alcuni miei lavori si articolano in cicli. Si possono ripetere nella costante differenza dei colori, delle dimensioni dei materiali che determinano lo slittamento di senso. Di solito uso l'analogia. Inoltre, alcuni lavori sono *in progress*, in formazione: li posso riprendere anche a distanza di tempo e svilupparli...; altri sono già pensati aperti..., come in "pappagalliniverdi"...
[I titoli delle opere con la lettera iniziale minuscola sono voluti dall'autrice]
26 febbraio-18 marzo 2023

17a puntata, continua

PRODUZIONE CREATIVA E IDENTITÀ

RIFLESSIONI SULLA GENESI E L'EVOLUZIONE (XVIII)

a cura di Luciano Marucci

QUESTA PUNTATA SI AVVALE DELLE ANALISI DI DUE DIVERSI PROCESSI CREATIVI, ALTERNATIVI A QUELLI OMOLOGATI, PRATICATI DA ANNA MARIA MAIOLINO E DA CRISTIANO PINTALDI, I QUALI, ATTRAVERSO NUOVI MEDIA, REALIZZANO OPERE ORIGINALI, DAL LATO LINGUISTICO E CONCETTUALE, STRETTAMENTE LEGATE AL CONTEMPORANEO

Nel 2013 intervistai Anna Maria Maiolino nell'ambito dell'indagine su "L'Arte dei Paesi Emergenti", nella puntata riservata a Brasile e Argentina, pubblicata in questa rivista nel numero di febbraio 2014. Nel 2019 visitai la sua retrospettiva alla Whitechapel Gallery di Londra che esibiva le fasi più significative del coerente e progressivo percorso creativo. Inoltre, grazie alla segnalazione di Hans Ulrich Obrist, a Frieze Sculpture 2021 di Londra, ebbi modo di apprezzare la sua grande installazione ambientale *site-specific*.
Poiché l'artista recentemente ha esposto alla Galleria Raffaella Cortese di Milano e alla Neue Nationalgalerie di Berlino, ho voluto approfondire le motivazioni alla base di tali eventi e del suo fare attraverso un dialogo che mette in risalto soprattutto l'aspetto performativo-rappresentativo della multiforme produzione realizzata con costante atteggiamento sperimentale. Mi riferisco ai diversi linguaggi innovativi, in funzione dei contenuti ideologici e simbolici, animati dalla rivendicazione dei diritti umani fondamentali. Maiolino, infatti, parte dalle imposizioni riscontrabili nel proprio territorio per espandere visivamente le sue ragioni in altre geografie che hanno condizioni analoghe. Da qui il suo attivismo – responsabile e condivisibile – ispirato dalle criticità del quotidiano; le sue esperienze artistiche *in progress*, tendenti a coinvolgere gli osservatori per promuovere uno sviluppo globale sostenibile, dove spesso i problemi esistenziali ancora non vengono civilmente risolti. Nasce così la strutturazione del personale sistema evolutivo in linea con le crescenti emergenze sociali al limite della governabilità. Ma su questi argomenti si soffermerà la protagonista.

I nuovi orientamenti linguistici, accomunati dalla Net Art, in continuo sviluppo, mi hanno indotto a rivisitare l'opera di Cristiano Pintaldi, che è stato il primo a inventare un metodo, formale e concettuale, per comporre quadri, traendo ispirazione dalle tecnologie più avanzate, allo scopo di sfruttare, quasi scientificamente, gli originali effetti del pixel, assunto come componente elementare per visualizzare immagini complesse.
Va ricordato che l'attività dell'artista, nuova rispetto alle tecniche convenzionali, ha avuto inizio più di trent'anni fa e che la circolazione dei suoi quadri è limitata, in quanto la loro costruzione richiede una specifica e lunga elaborazione. Quindi, specialmente i giovani operatori visuali, spesso ignorano la sua scelta pionieristica, che aveva segnato una insolita svolta estetica, tanto più che quella invenzione è applicata con manualità pittorica differenziata da programmati procedimenti inediti. Ancora oggi le sue realizzazioni ibride si distinguono anche per gli esiti qualitativi, ottenuti grazie all'armoniosa connessione tra dimensione virtuale, mondo fisico e mass media. Il tutto, al fine di metabolizzare situazioni diffuse e di rigenerare soggetti con visioni individuali e collettive coinvolgenti, mitigate ed esaltate da immaginario simbolico e reale. Contemporaneamente, viene legittimato un indirizzo culturale soggettivo, riconoscibile ma indipendente da quelli prevalenti.
La costante attualità di queste modalità creative, legate alle dinamiche del presente che guarda al futuro, e le motivazioni del fare, vengono esaminate da vicino nella nostra conversazione.

Anna Maria Maiolino, *artista*

Luciano Marucci: Dei media che usa, quale rappresenta più fedelmente il suo pensiero?
Anna Maria Maiolino: Il mio pensiero, il concetto in un certo senso pervade ed è alla base di tutto il mio lavoro. Non saprei dare una risposta conclusiva a questa domanda, anche perché credo che le questioni mentali derivano dalle emozioni e dalla memoria supportate dalla mia soggettività.

Anna Maria Maiolino "É o que Sobra" ['È quello che resta'] 1974, da "Fotopoemação" ['Fotopoesia'], una delle tre immagini dalle serie di foto analogiche in stampa digitale (courtesy l'Artista; ph Max Nauenberg)





Anna Maria Maiolino "Untitles, from Propícios [Propitious] series" del 2008, acrilico su tela, 80 x 80 cm, each, diptych (courtesy l'Artista e Galleria Raffaella Cortese, Milano; ph Lorenzo Palmieri)

Nelle sue opere Estetica ed Etica sono sempre interconnesse?
Penso che se l'essere ha una coscienza "Etica", l'"Estetica" sia al suo servizio. È il mio caso.
Ritiene che le motivazioni fondanti della sua produzione siano percepite anche dai non addetti ai lavori?
L'arte, come ogni disciplina, ha le sue raffinatezze, i suoi amatori e naturalmente esercita un'azione selettiva sul pubblico. Spero che il mio lavoro possa essere apprezzato anche dagli altri. Tuttavia, l'opera d'arte, per le persone che la guardano, offre molteplici letture. Non posso contare su una percezione univoca da parte dello spettatore, né che il pubblico veda il mondo attraverso i miei occhi, le stesse certezze, i dubbi e le idee. Mi conforta pensare che una buona opera d'arte troverà sempre risonanza, anche se imprevedibile, presso un certo pubblico, se c'è onestà e sincerità dell'artista.
Il suo artivismo trae forza dalle criticità della realtà quotidiana?
La realtà circostante alimenta gran parte del mio lavoro.
Si potrebbe dire che nel di-mostrarle, in-consapevolmente, assume anche il ruolo di "critica e curatrice d'arte socio-culturale e politica"...
Sarei molto pretenziosa se pensassi che con il mio lavoro socioculturale-politico potrei avere un ruolo di curatore. Ma credo che con questo tipo di opere posso svolgere un'azione resistente alle violenze della società.
Pure se lei è stimolata dalle negatività del Brasile, dalle sue sofferenze e resistenze, l'oggetto creativo, reale-immaginario, può contribuire a far prendere coscienza in altre geografie delle disuguaglianze e della privazione dei diritti umani essenziali?
L'umanità con le sue sofferenze similari in tutte le latitudini del mondo e dei popoli, cambia solo l'indirizzo. Mi piace credere che la mia voce poetica di artista si unisca a tante altre voci che chiedono il rispetto dei diritti umani fondamentali in altri Paesi.
Nella pratica artistica non tratta mai direttamente le problematiche esistenziali, più o meno parallele, di altre nazioni?
Le immagini del mio lavoro, derivanti da preoccupazioni sociopolitiche, non sono concepite come opuscoli (*pamphleteer*). I problemi esistenziali, senza dubbio, sono condivisi e varcano i confini dei Paesi. Quando un argomento mi tocca in modo speciale, elaboro la questione con metafore e metonimie rivestite di sentimenti umani, per cercare di raggiungere tutti in modo completo, come per esempio, nella mia performance: "Entrevidas" [*Between Lives*] del 1981, ora riproposta a Berlino.
Il dissenso che manifesta con gli artefatti muta soprattutto in relazione ai cambiamenti della realtà socio-culturale e politica del Sudamerica?
Sappiamo che un'opera d'arte subisce anche gli influssi della realtà socioculturale e politica del territorio in cui si manifesta.
La denuncia, mediante l'espressione artistica, delle azioni oppressive del regime, specialmente nei confronti delle donne, per lei ha anche una funzione liberatoria?
Sì. Anche per le donne la denuncia diventa libertaria. Ciò che sorprende è la violenza contro le donne in Brasile e nel mondo. È molto triste. Penso che i governi non siano adeguatamente preparati per risolvere questi problemi. La violenza è presente nella vita quotidiana delle donne brasiliane: dalle molestie morali e sessuali al femminicidio. Nel Paese diverse violenze segnano l'esperienza di vita delle donne di tutte le età. La violenza è sistemica. Emerge dalle profonde disuguaglianze socioeconomiche, dalla mancanza di opportunità per la popolazione più povera, specialmente per la minoranza che subisce l'omissione, l'assenza o l'inadeguatezza delle istituzioni di governo.
Nelle mostre monografiche preferisce allestire opere realizzate con un solo linguaggio per visualizzare le declinazioni e aumentare la fruibilità?
Credo che il mio linguaggio sia uno solo, ma è evidente che cambia e si rinnova ogni volta che utilizzo una nuova tecnica o mezzo espressivo. L'insieme del mio lavoro è elaborato da bisogni che sono fomentati da questioni centrali. Alcuni sono bisogni primari, come la povertà, la violenza, il corpo, l'identità, i confini, il tempo, la memoria. Altri sono motivati dal lato intellettuale: leggere testi di certi autori, le notizie dei giornali, come le più recenti serie di disegni "In-moto e Andaço". Ma posso dire che è la mia esperienza individuale che origina il lavoro e che essa lo rende unico. Normalmente ogni mia mostra



Veduta della mostra di Anna Maria Maiolino "Ações Matéricas" (courtesy l'Artista e Galleria Raffaella Cortese, Milano; ph Lorenzo Palmieri)

si articola nella diversità delle serie presentate. Dal 1993 creo opere in serie. In altre parole, generalmente, in queste mantengo gli stessi metodi di lavoro, materiali e dimensioni. Di conseguenza, spesso torno a sostenere gli stessi processi, le stesse finalità delle opere. Una maglia rizomatica di significati apparentemente uguali, ma diversi, riveste le mie mostre. Ogni serie, però, è autosufficiente e può essere esposta da sola, come nella mostra "Ações Matéricas", inaugurata alla Galleria Raffaella Cortese di Milano lo scorso 25 maggio.

Vuole essere indipendente anche dagli orientamenti del mercato?

In questi ultimi due decenni di produzione artistica sono riuscita a sostenere la mia vita quotidiana con il risultato delle vendite delle mie opere. Ho sessantatré anni di vita artistica e il mercato non è mai stato un motore per la creazione. È arrivato dopo molti anni come conseguenza.

L'esposizione presso la Galleria Raffaella Cortese dedicata ai dipinti è il risultato di un'altra sperimentazione tendente a innovare il medium convenzionale in senso cromatico e simbolico?

Mi piace lavorare alterando "la cucina" delle diverse tecniche che utilizzo per costruire l'opera. Con la mia tendenza alla sperimentazione ho cambiato il modo di utilizzare i mezzi pittorici tradizionali: tinta e colore su tela come nelle opere presentate alla galleria milanese. In questa serie ho associato i miei impulsi energetici alla legge di gravità per comporre muovendo la tela nell'aria come un capitano di una nave muove il timone. La tinta forma percorsi e macchie mosse dalla gravità, mentre io colgo l'opportunità che incorporo nel lavoro.

Questi manufatti artistici documentano una svolta verso altre forme, attrattive e poetiche, dell'astrazione, prive di allusioni ideologiche partecipative?

I lavori su tela della serie "Ações Matericas", come quelli esposti da Raffaella Cortese, iniziano nel luogo del possibile, guidati poeticamente dal piacere dell'intuizione, lontano da connotazioni politiche ed esistenziali. Come dice un samba brasiliano, io non sono composta "da una sola nota", e di conseguenza neanche il mio lavoro.

In essi le trasformazioni date dalla casualità controllata dei colori – materiche, spazio-temporali e dinamiche – sono riconducibili alle altre esperienze dichiaratamente 'comportamentali'?

Potremmo dire che la realizzazione di queste opere su tela è molto performativa, in quanto l'esecuzione dipende dalla partecipazione espressiva del corpo. Per inciso, già il titolo sottolinea le azioni e indica che il dipinto dipende da ciò.

Ho notato che nel dittico grafico-pittorico, intitolato "Untitles, from Propícios [Propitious] series" del 2008, anche i mutevoli di-segni, "di buon auspicio", sono vistosa-mente 'performativi'...

Certamente la libertà e l'espansione della sperimentazione con cui le tele sono state realizzate suggeriscono un vasto campo poetico performativo. Nel dittico in questione i segni, le macchie e le loro varianti si susseguono come una scrittura automatica; un linguaggio di segni che si relazionano e che hanno come designazione la possibilità stessa di essere. Ogni nuova macchia-segno è immanentemente legata a quella che l'ha preceduta all'interno di un patrimonio metodologico di lavoro che rende questo stesso segno pregno di quello che verrà e che sarà registrato. Alla visione, l'insieme ha la possibilità di una continua mutazione.

Il lungo rapporto con Raffaella Cortese, dalle idealità condivisibili, favorisce la presentazione di lavori nuovi o inediti?

Indubbiamente con Raffaella c'è un rapporto di grande stima professionale e di fiducia reciproca che facilita la collaborazione.

Con l'altra recente mostra alla Neue Nationalgalerie di Berlino, che si avvale della performance delegata, cosa ha voluto focalizzare in particolare?

La performance "ENTREVIDAS", creata nel 1981, presenta un territorio con centinaia di uova di gallina sparse nello spazio in cui il performer cammina e balla in mezzo a loro. Questo lavoro ci pone domande agli estremi di una dualità: Vita e Morte. Ho usato l'uovo, simbolo e archetipo di vita per eccellenza, per parlare della natura, della vita e di come le uova resistono nonostante tutta la violenza dell'uomo sull'uomo e sulla natura. Ho trovato opportuno rappresentare questo lavoro, visto il preoccupante momento della guerra in Ucraina e i tanti altri conflitti armati che affliggono l'umanità nel mondo. Al contrario, mi aspetto sempre che l'esecutore cammini e danzi con la dovuta cura e rispetto per la vita.

Anna Maria Maiolino "Na Horizontal" ('On the Horizontal') 2014, metal structure with raku ceramic and shielded copper wire, 240 x 120 x 20 cm, Ed. 3 + 1 AP, opera esposta ad Art Basel 2023, stand Galleria Raffaella Cortese (courtesy l'Artista e Galleria Raffaella Cortese, Milano)





Performance "Entrevidas" di Anna Maria Maiolino alla Neue Nationalgalerie, 2023 © Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie / performer: Gabriel Sitchin / foto: Hans-Georg Gaul

Il linguaggio del corpo merita di essere sfruttato ulteriormente? È ancora il più espressivo e attendibile?
Il corpo è stato un supporto naturale e prossimo dell'arte per gli esseri umani fin dall'inizio dei tempi. Con esso l'umanità ha creato arte, miti e riti, e noi, artisti contemporanei, ne facciamo uno dei principali strumenti di lavoro.
In generale, con il nomadismo intenzionale della ricerca, riesce a evitare la ripetitività e la retorica!?
Non sono preoccupata da questi problemi, perché la ripetizione nella differenza si trova in gran parte nelle installazioni in corso della serie "Terra Modelada" [*Modeled Earth*], elaborata in situ. Le azioni di lavoro, come argomento, così come la ripetizione, sono state incorporate nella mia opera d'arte dal 1994, in particolare con le installazioni di tale serie e le molte altre serie di disegni.
Qui riporto la frase di Gilles Deleuze e Claire Parnet, in "Dialogues II" e spero che essa possa avere un senso in questa risposta. Riguarda anche la questione della copia: «Trovare è trovare, catturare è rubare, ma non c'è metodo per trovare, solo una lunga preparazione. Rubare è l'opposto di plagiare, copiare, imitare o fare come. La cattura è sempre una doppia cattura, il furto un doppio furto, ed è questo che fa non qualcosa di reciproco, ma un blocco asimmetrico, un'evoluzione a-parallela, nozze sempre 'fuori' e 'tra'».
Le ultime tecnologie digitali sono troppo virtuali per le sue esigenze narrative?
Ho imparato a usare il computer alla fine degli anni '90 e nel 2000 ho convertito i film super 8 in digitale. Il mio lavoro comprende diversi video e opere sonore che realizzo con l'aiuto di un giovane artista: lui fa per me il lavoro in *time code*, io indico i tempi scelti che, poi, concludono il lavoro. Ho prodotto più di venti opere tra super 8 e video dal primo lavoro "In-Out" (*Antropofagia*) del 1973/74. Con essi ho iniziato a incorporare un "nuovo alfabeto" di immagini nel mio lavoro completamente libero dalla produzione parallela che ho portato avanti in studio. Queste opere sono forme di resistenza alle ideologie sociali dominanti e alle loro imposizioni.
Le simbologie e le metafore rendono più consapevoli le verità profonde?
Le immagini con un approccio poetico hanno sempre acquisito verità e potere.
Anche un'intervista propositiva può diventare strumento di conoscenza e di riflessione!?
Certo, un'intervista finisce per sfociare in un proficuo e ricco colloquio.
Sorprende constatare che, dopo molti anni di attività, l'interazione tra linguaggi visivi diversificati, connessi alle acute analisi sociali, non perde vitalità e che l'autrice non ha età...
Nei miei sessantatré anni di elaborazione artistica sono stata guidata dall'intento di creare una produzione segnata dalle registrazioni dei sentimenti della mia vita, coadiuvato dal grande apporto della memoria e cercando sempre di conservare una coscienza critico-politica, rimanendo fedele alla mia coscienza etica.
Per concludere: delle sue origini italiane cosa le resta?
Sono figlia della guerra, nata nel 1942, ultima figlia di dieci. Sono emigrata quando avevo dodici anni. Sono questi primi anni di vita, in Calabria dove sono nata, poi i sei anni vissuti a Bari (nel sud Italia), che alimentano la mia memoria e l'immaginazione. Ho un vivido ricordo della mia città natale, del grande tavolo da pranzo con tredici persone a tavola tre volte al giorno. Di solito dico che la mia università era su quel tavolo. Sento che la mia personalità ha un atavismo fortemente italiano, di retaggio familiare. Ma conosco poco la cultura, l'arte e la storia dell'Italia, perché ho vissuto e vivo in paesi diversi dalla mia immigrazione avvenuta nel 1954. Torno in Italia ogni volta che il mio lavoro artistico lo richiede, ma durante queste visite non ho mai avuto il tempo di tornare nella mia terra natale. Così dico che sento di essere infarinata, dalla farina italiana, come un pesce.
26 giugno 2023

Cristiano Pintaldi, *artista*

Luciano Marucci: Cristiano, facciamo il punto, anzi, i due punti sulla tua produzione artistica, per far conoscere lo sviluppo, concettuale e formale, dell'attività negli ultimi anni. Partiamo da lontano. Inizialmente da quale esigenza era sorto il tuo linguaggio alternativo pionieristico?
Cristiano Pintaldi: La mia esigenza primaria è stata quella di creare un'opera che si distinguesse sia concettualmente sia formalmente, e posso affermare di aver avuto successo in questo intento.
Disapprovavi le omologazioni linguistiche?
Non c'e da parte mia una disapprovazione legata a un linguaggio in particolare.
La marcata identità del tuo fare emersa fin dagli esordi, con l'esperienza, in qualche misura è mutata?
L'esplosione di schermi digitali, compresi quelli analogici, e le conseguenti implicazioni nella vita quotidiana hanno reso evidente il fatto che la condivisione delle esperienze visive è diventata una realtà innegabile. Questo ha profondamente influenzato la mia intuizione artistica, poiché l'onnipresenza dei pixel ha giocato un ruolo fondamentale nella nostra esistenza. Di conseguenza, la mia identità artistica si è sviluppata in sintonia con la predominanza della tecnologia digitale che governa gran parte della vita umana.
Puoi raccontare come realizzi un'opera dall'ideazione progettuale alla fine?
Fin dall'inizio della mia carriera artistica ho intrapreso la ricerca di un elemento concettuale che potesse rappresentare il momento storico in cui viviamo. Volevo trovare qualcosa di innovativo, capace di dar vita a opere pittoriche che fossero radicalmente diverse dalla tradizione. Così ho individuato l'elemento perfetto: il pixel. Composto da tre particelle – rosso, verde e blu – su uno sfondo nero, il pixel rappresenta l'essenza di ogni trasmissione video. Da subito mi sono trovato di fronte una sfida affascinante: creare quadri in cui ogni colore si formasse esclusivamente grazie a questi tre colori primari. Mentre sperimentavo ho capito che avrei dovuto utilizzare colori che fossero più luminosi rispetto a quelli tradizionali. Ad esempio, per ottenere il bianco nei miei quadri combino un rosso vivace come quello della Ferrari, un verde brillante come una mela e un blu intenso come il cielo; il tutto su uno sfondo nero. Questa combinazione si discosta molto dal bianco tradizionale e, se fosse mescolata insieme rosso + verde + blu + nero, il risultato sarebbe un grigio medio o scuro. Una delle caratteristiche fondamentali della mia opera è stata la creazione di una scala di colori in grado di alterare la percezione visiva. In questo modo posso osservare un bianco luminoso come un lampo e percepirlo come tale, nonostante sia composto da punti rossi, verdi e blu su uno sfondo nero. Attraverso il mio sguardo, la realtà rivela la sua doppia natura, proprio come il concetto di trinità. Un altro problema che incontro in ogni opera è la difficoltà nel vedere il colore che sto dipingendo fino a quando non metto insieme i tre quadri dipinti in momenti diversi. Solo allora il colore desiderato prende forma, a condizione che io abbia calcolato con precisione l'intensità di ogni colore considerando gli altri due. Non ho spazio per errori. Perciò ho concepito una strategia pittorica che mi permettesse di realizzare un sogno apparentemente impossibile. La strategia consiste nella creazione di una scala di rossi, verdi e blu, in cui questi tre colori hanno la stessa intensità luminosa, che va dalla tonalità più chiara a quella più scura, creando essenzialmente una scala di grigi. Questa relativa stabilità si manifesta solo se il colore è applicato con lo stesso spessore di pittura, semplificando così il processo di dipingere al buio. Utilizzo l'aerografo per dipingere su una superficie nera, il che richiede una conoscenza precisa della trasparenza del colore scelto, che varia drasticamente in tutte e tre le scale di colore, dalla tonalità più chiara a quella più scura. Dal punto di vista pittorico questa è la sfida che affronto in ogni mia opera e che rende straordinaria la realizzazione di ciascuna di esse.
Tecnicamente inizio campionando un frame che proviene da questo universo digitale condiviso. Successivamente creo un disegno-progetto di riferimento utilizzando matite colorate, poi dipingo i tre quadri che comporranno l'opera finale.
Il processo creativo, supportato dal perseverante uso della tecnologia prescelta, si concretizza attraverso cicli tematici o con interventi occasionali?
Il mio processo creativo può avvenire attraverso cicli tematici o interventi occasionali. Nei cicli tematici mi concentro su un argomento specifico e creo una serie coerente di opere. Negli interventi

Ritratto di Cristiano Pintaldi, foto in banco ottico di Claudio Abate (courtesy l'Artista e Galleria Mucciaccia, Roma)





Cristiano Pintaldi "Untitled" 1996, acrilico su tela, 195 x 265 cm (mummia), (courtesy l'Artista; ph Claudio Abate)

occasionali mi ispiro agli eventi o scene mediatiche che mi colpiscono. La tecnologia dei pixel mi permette di trasformare queste esperienze visive in opere d'arte uniche, che offrono agli spettatori una prospettiva diversa sul mondo.

Nella formalizzazione dei soggetti, i colori acrilici e l'aerografo, 'imposti' dalla tecnologia adottata, possono variare?

L'uso di acrilici e aerografo, con una mia scala di colori specifica, elaborata negli anni, mi consente di ottenere risultati efficaci nella formalizzazione dei soggetti scelti. Tuttavia, all'inizio della mia sperimentazione ho effettuato anche prove finché non ho elaborato la tecnica migliore per ottenere il risultato desiderato.

La costruzione lenta dell'opera sottende anche la ricerca di esiti più soddisfacenti?

La mia pittura è di per sé un processo lento e incerto. Lavoro "al buio", senza sapere esattamente come sarà il risultato finale. Sperimento e lascio spazio all'incertezza creativa. Non posso garantire un esito soddisfacente in anticipo, ma trovo bellezza nell'abbracciare l'imprevisto e nell'esplorare il cammino artistico.

Con quali presupposti viene decisa la dimensione del quadro? È più necessario il grande formato?

Grazie all'evoluzione della mia tecnica, nelle opere ho potuto ridurre le dimensioni delle particelle elementari (i pixel). Ciò mi consente di creare lavori con formati più ridotti rispetto al passato, mantenendo comunque una qualità visiva elevata.

Normalmente quanto tempo impieghi per confezionare un quadro?

All'incirca un mese, per un medio formato.

Nel tuo caso, la sperimentazione tende a scoprire, in particolare, nuovi procedimenti tecnico-linguistici e altri territori immaginari?

Direi piuttosto che attraverso la sperimentazione tecnica riesco ad approfondire la mia riflessione concettuale sull'importanza dell'immagine digitale e il suo impatto nell'evoluzione della società odierna. La mia arte mi consente di esplorare e analizzare criticamente la relazione tra l'immagine digitale, la cultura visiva e la comunicazione nell'era moderna. Questa pratica mi offre un terreno fertile per afferrare concetti come l'iperconnettività, la sovrabbondanza di informazioni visive e le dinamiche sociali generate dalle immagini.

Da dove trai maggiori impulsi per esaltare l'idea di futuro?

"Fuori dal nostro mondo".

La valenza simbolica si manifesta spontaneamente?

Può manifestarsi sia spontaneamente sia attraverso una scelta consapevole. Nel fare arte gli elementi simbolici possono emergere in modo istintivo e intuitivo, senza una pianificazione predefinita. Questi simboli possono provenire dalle esperienze personali, dalle emozioni o dall'inconscio, riflettendo la mia visione del mondo.

Per alcuni aspetti sei ancora legato alla specificità pittorica...

Mi sento legato alla tradizione perché dipingo, tuttavia l'uso del *plotter* spinto al massimo nella creazione delle maschere con cui realizzo i quadri, insieme alla narrazione di questo "nuovo mondo virtuale" conferiscono aspetti innovativi e arricchiscono la valenza simbolica delle mie opere.

Fai convivere manualità e digitale?

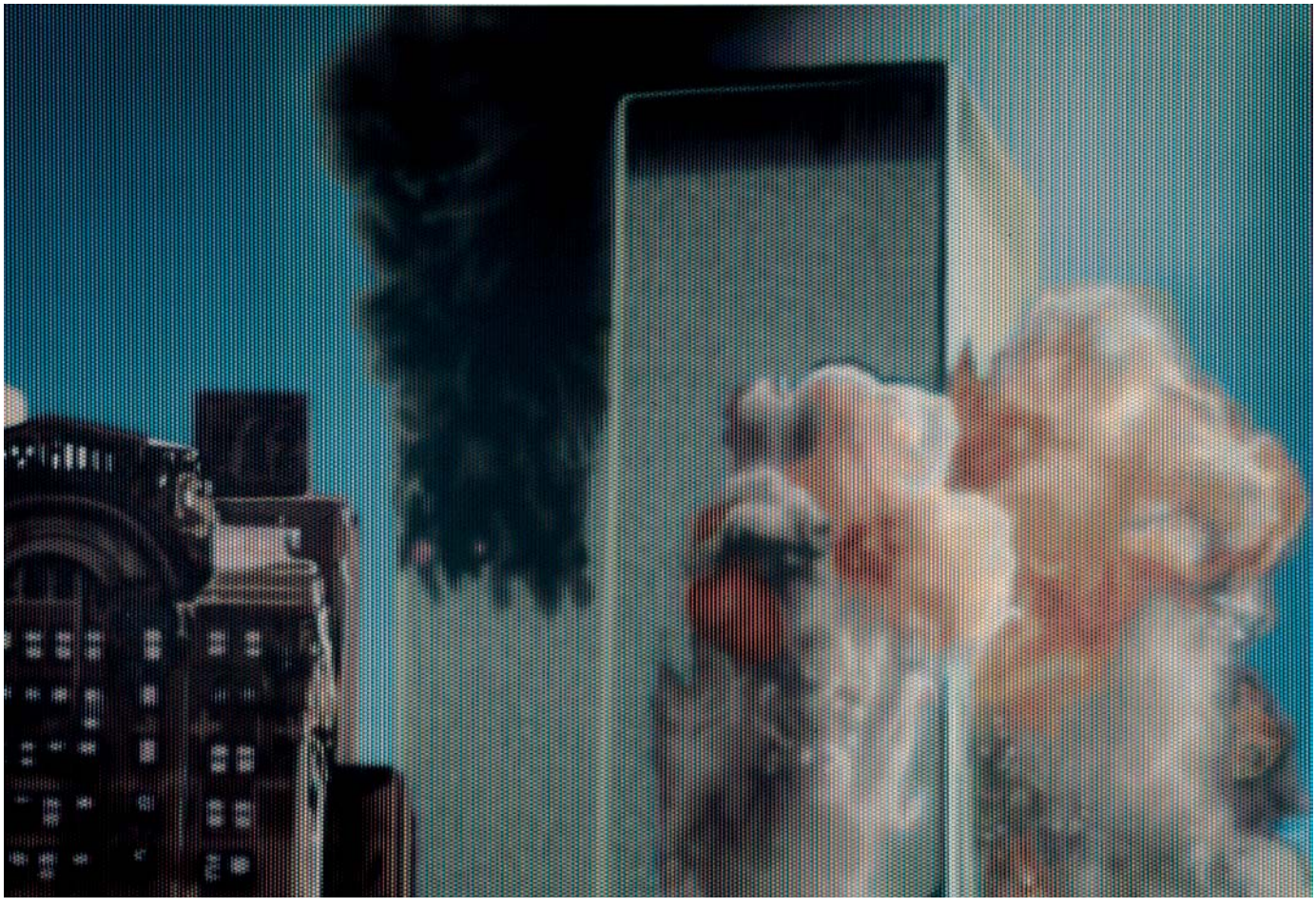
Sì, sono le due facce del mio lavoro.

Determinate modalità operative possono favorire l'innovazione?

Tecnicamente sì, ne è un esempio la qualità dei *plotter* di ultima generazione.

Le ideazioni possono subire sensibili variazioni in corso d'opera?

Cristiano Pintaldi "SETTEMBRE 11.2001" 2002, acrilico su tela, 195 x 285 cm (courtesy l'Artista e Galleria Mucciaccia, Roma; ph Claudio Abate)





Cristiano Pintaldi "Untitled" 2012, acrilico su tela, 180 x 180 cm (courtesy l'Artista e Galleria Mucciaccia, Roma; ph Nuova Arte Fotografica, Roma)

Una volta creato il disegno/progetto, lavoro su quello. Le variazioni, semmai, possono essere involontarie.

La delega dell'esecuzione dei quadri ad assistenti esperti fa parte del tuo progetto?

Può avvenire solo nella fase preparatoria.

La figurazione realistica associata alla componente virtuale può ampliare la comunicazione?

La figurazione realistica può suscitare una connessione immediata con lo spettatore, poiché ciò che viene rappresentato assomiglia a oggetti, persone o ambienti familiari. Questo rende più accessibile l'opera e permette al pubblico di identificarsi o relazionarsi con gli elementi visivi presenti. L'*interplay* tra la figurazione realistica e la componente virtuale può ampliare la comunicazione, in quanto permette di esplorare il rapporto tra il mondo fisico e il mondo virtuale, mettendo in discussione la percezione della realtà e aprendo spazi a una riflessione più approfondita sulle implicazioni della tecnologia nella nostra società.

Cristiano Pintaldi "Untitled" 2015, acrilico su tela, 161 x 240 cm (courtesy l'Artista e Galleria Mucciaccia, Roma; ph Nuova Arte Fotografica, Roma)



Desideri rendere leggibile l'opera anche alla gente comune?

Sì, desidero che la mia opera sia accessibile e comprensibile per tutti. Pur esplorando tematiche complesse e utilizzando elementi visivi innovativi, l'obiettivo è comunicare con un pubblico ampio, trasmettendo un messaggio chiaro e significativo.

Dall'insieme dei lavori è individuabile una personale ideologia più o meno pronunciata e stabile?

Dal mio punto di vista, sicuramente sì.

Eviti di approfondire le problematiche esistenziali di viva attualità?

Il concetto di "attualità" può essere soggetto a interpretazioni diverse, ma in generale, quando mi riferisco ad esso, non mi limito esclusivamente agli eventi di cronaca. Sebbene non attinga direttamente alle notizie del momento, riconosco l'importanza delle immagini simboliche e condivise che, secondo la mia opinione, rappresentano in modo efficace e viscerale tematiche sociali complesse. Queste immagini possiedono una potenza iconografica che, di per sé, permette un'approfondita riflessione sui problemi che affliggono la società.

Il conflitto bellico tra Russia e Ucraina resta totalmente fuori dalla tua arte?

Direi di no. Ho realizzato tre lavori legati al tema della guerra in Ucraina, esposti recentemente nell'ultima mostra personale.

Le immagini mediatiche da dove vengono prelevate ultimamente?

Le immagini che uso si trovano principalmente in rete.

Quelle della realtà fisica sono sempre mediate?

Sì, in tutti i casi si tratta di immagini condivise attraverso i media.

La tua indagine sociale viene praticata senza una valutazione etica?

La valutazione etica è implicita nei miei lavori. Non credo che sia necessario inserire troppi "sottotitoli".

Ci può essere anche un'etica dell'estetica...

L'etica dell'estetica si manifesta come un'espressione filosofica che indaga la relazione tra etica e bellezza nell'ambito dell'arte. Essa solleva l'interrogativo fondamentale riguardo al valore morale e all'impegno etico dell'opera d'arte stessa. Attraverso questa prospettiva l'analisi estetica si estende oltre la mera valutazione del piacere visivo o della creatività formale, per abbracciare una riflessione più profonda sulla dimensione etica dell'opera.

Le criticità della situazione socio-culturale e politica sono volutamente schivate?

Come ho già detto, le problematiche sociali sono implicite nell'opera. Non credo che l'arte abbia necessità di esprimersi in modo didascalico.

...Le alleggerisci con la qualità poetica e la sacralità!?

Personalmente non mi sembra di alleggerire, anzi, direi che l'opera fissa quel simbolo che nella società dell'immagine sfugge molto velocemente.

Ma come entrano le problematiche esistenziali nel tuo immaginario?

Le problematiche esistenziali permeano il mio immaginario in modo simbolico, poiché l'espressione artistica per me è un perpetuo processo di riflessione che si autoalimenta. Non sento la necessità di commentare singoli eventi, ma piuttosto mi affascina l'idea di esplorare come tutte le sfaccettature di tali problematiche possano essere catturate in un unico "frame" che nella nostra società assume un valore superiore a mille parole. È attraverso questa cornice che riesco a trasmettere una profondità concettuale e a cogliere l'essenza delle tematiche affrontate. L'immagine, con la sua potenza simbolica, ha il potere di condensare e trasmettere messaggi complessi, suscitando un'ampia gamma di emozioni e stimolando la riflessione collettiva.

Per quali ragioni ti eri allontanato dall'Italia?

Per motivi personali, ma sono tornato da più di dieci anni. È stato comunque molto interessante confrontarmi con un'altra realtà.

Eludi gli accadimenti reali proponendo visioni inedite, anche estranianti?

Non parlerei proprio di "elusione".

Da quali motivazioni derivano gli approdi extraterrestri?



Cristiano Pintaldi "Untitled" 2021, acrilico su tela, 100 x 177 cm (courtesy l'Artista e Galleria Mucciaccia, Roma; ph Nuova Arte Fotografica, Roma)

Dalla ricerca dell'altrove e dall'interrogazione sulle nostre origini e sul nostro posto nell'universo.

Oltre a osservare i cambiamenti del mondo globale cerchi di cogliere anche gli emblematici comportamenti individuali?

Tendenzialmente non mi soffermo spesso sui comportamenti individuali.

L'immaginario collettivo va condiviso o messo in discussione?

La condivisone è un dato di fatto. La messa in discussione è una necessità, che spesso non viene affrontata in modo approfondito. Lo strapotere dell'immagine manipola la visione collettiva.

Il degrado ambientale di oggi viene rappresentato?

Ne rappresento le conseguenze, ma sempre in modo non esplicito.

Scegli le immagini più coinvolgenti senza distinzioni spazio-temporali?

Le immagini che scelgo sono strettamente intrecciate alla mia personale dimensione spazio-temporale.

Il rapporto con il pubblico è perseguito per estendere il messaggio?

L'arte ha il potere di connettersi con le persone su vari livelli, ed è attraverso questa connessione che il messaggio dell'artista può essere veicolato e compreso.

Su quali valori, remoti o attuali, intendi far riflettere gli osservatori?

I valori che emergono dall'arte sono molteplici e abbracciano diverse dimensioni: dalla sfera percettiva a quella concettuale, da quella storica a quella simbolica ed etica.

L'imperfetta riproduzione delle opere originali, dovuta ai tre colori usati per ottenere immagini con l'effetto pixel, nuoce alla loro diffusione?

Sfortunatamente sì. Per sua natura, il mio lavoro può essere percepito in modo corretto solo dal vero. Non si può avere la riproduzione della "riproduzione".

Quindi, l'opera vera si percepisce stabilendo un rapporto fisico con essa. Involontariamente c'è stato pure un distacco dal sistema espositivo consolidato...

Diciamo che è un momento complesso.

Comunque, il periodo pandemico non è stato salutare neanche per la tua opera...

Credo che l'isolamento sia stato poco utile in generale.

L'intelligenza artificiale in espansione potrebbe risultare funzionale allo sviluppo più rapido della ricerca di soggetti sorprendenti?

Potrebbe essere una buona idea.

Di fronte all'invadenza delle tecnologie più avanzate, che hanno legittimato la Digital Art e gli NFT, pensi che le tue anticipazioni vengano ancor più storicizzate...?

La mia opera è stata spesso fraintesa, perché tanti non sono riusciti ad andare oltre la superficie e a cogliere la profonda valenza concettuale che si cela dietro la sua estetica. Tuttavia, l'ampia diffusione e l'inarrestabile espansione dell'immagine digitale nel contesto artistico confermano la visione sul futuro che ho coltivato da sempre.

Ti consideri un "Pittore dell'Era Digitale"?

Lo sono sempre stato: un digitale che usa l'analogico.

I tuoi quadri sono acquisiti specialmente dai musei?

Dai musei, ma sopratutto da collezionisti privati.

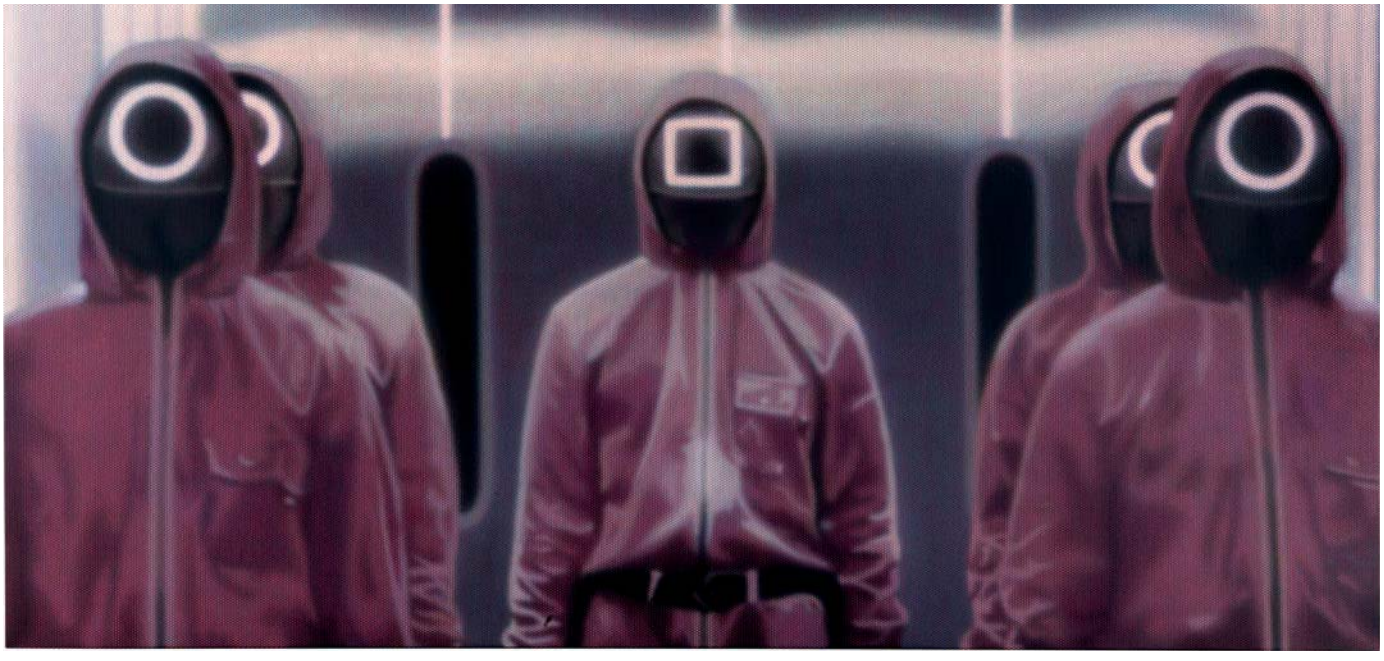
Nell'allestimento di una personale quale *format* privilegi? Di solito, come relazioni i quadri nello spazio espositivo? Accogli anche i suggerimenti del gallerista?

Le mostre si costruiscono sul tema e poi si adattano allo spazio. I consigli sono sempre ben accetti, anche se non sempre li seguo.

24 maggio-27 giugno 2023

18a puntata, continua

Cristiano Pintaldi "Untitled" 2022, acrilico su tela, 115 x 240 cm (courtesy l'Artista e Galleria Mucciaccia, Roma; ph Nuova Arte Fotografica, Roma)



PRODUZIONE CREATIVA E IDENTITÀ

RIFLESSIONI SULLA GENESI E L'EVOLUZIONE (XIX)

a cura di Luciano Marucci

IN QUESTA PUNTATA NON SI INDAGA LA PRODUZIONE DI ARTISTI VISUALI, MA L'ATTIVITÀ DI UNA GALLERISTA CHE DA VARI ANNI PROMUOVE, IN MODO ESEMPLARE, ESPERIENZE ATTENDIBILI DI TALENTI CREATIVI DEL CONTEMPORANEO: RAFFAELLA CORTESE

Ho sempre seguito con interesse le originali mostre della Galleria Raffaella Cortese di Milano. Recentemente, grazie alla sua collaborazione, ho potuto intervistare la straordinaria artista del suo *entourage* Anna Maria Maiolino [vedi "Juliet" n. 214, pp. 38-41 (link: http://www.lucianomarucci.it/cms/documenti/pdf2/InvestigazioniProduzioneCreativaIdentita(XVIIIJuliet214-October2023], fortunatamente poco prima dell'assegnazione del Leone d'Oro alla carriera della Biennale d'Arte di Venezia 2024. Così ho potuto conoscere meglio Raffaella Cortese, la sua disponibilità, i programmi e la gestione dei suoi spazi espositivi. Il suo attivismo, per certi aspetti, è esemplare, in questo periodo in cui devono essere superate difficoltà operative accentuate dalla crisi generale. Merito, innanzitutto, della sua passione e competenza. Da qui proviene anche la continuità delle mostre della Galleria e la partecipazione alle fiere internazionali d'arte contemporanea, pure se il mercato non è tanto favorevole. Inoltre, Raffaella ha l'abilità di bilanciare finalità economiche e culturali. Tra l'altro, sa scegliere e rappresentare artisti affermati e giovani talenti. A volte, ha anche il coraggio di sconfinare con importanti installazioni in spazi esterni, colmando carenze degli organismi locali e statali: funzione che andrebbe istituzionalizzata, creando un reale rapporto di cooperazione tra Privato e Pubblico, indispensabile per accrescere le conoscenze, la sensibilità degli individui e della collettività, specialmente là dove gli enti preposti non riescono a promuovere eventi culturali degni di essere visitati. Altre caratteristiche che distinguono la Cortese: relazioni personali con gli artisti prescelti; presentazione di opere pregevoli e diffusione di comunicati che ne facilitano l'interpretazione. Tutto ciò, oltre a incentivare le ricerche inventive degli operatori visuali, assicura credibilità ai collezionisti abituali ed esordienti.
Al di là di queste considerazioni introduttive, nell'intervista la Cortese dà motivate risposte che legittimano l'azione espositiva: dall'identità artistica alla posizione etica, dalle potenzialità esperienziali e culturali alle aspirazioni espansive, all'ibridazione idealità-pragmatismo.

Raffaella Cortese, *gallerista*

Luciano Marucci: Con gli artisti che rappresenta ha un continuo rapporto di amicizia e di collaborazione?
Raffaella Cortese: È questa la ragione che rende meraviglioso il mio lavoro: il rapporto con gli artisti e nel tempo. È una relazione intellettuale ed emotiva che mi ha arricchito enormemente e continua a farlo con maggiore intensità e ha contribuito a definire l'identità della galleria. Penso abbia aiutato anche a superare il passaggio recente e difficile di riconfigurazione dello scenario nel quale operiamo, dove la presenza più rilevante di gallerie multinazionali coesiste anche con realtà che vogliono mantenere un'impronta più autoriale. Gli artisti sono il mio centro. È chiaro che non riesco ad avere con tutti la stessa intensità di rapporto, soprattutto per la distanza geografica, però li ho seguiti con ogni possibile mezzo di comunicazione nell'evoluzione del loro lavoro e delle loro carriere. Nell'ultimo periodo, ad esempio, con Anna Maria Maiolino – che ha appena vinto il Leone d'Oro alla Biennale di Venezia e con la quale lavoro da quindici anni – è nato uno scambio di lunghi audio WhatsApp che sono, aldilà dei lati pratici, pure poesie.
In genere, per allestire le mostre personali chi sceglie le opere?
Si discute con l'artista il progetto di mostra molto prima dell'allestimento. È un processo lungo e articolato, di grande emozione e coinvolgimento, fondamentale per capire le opere nel contesto della galleria; le mostre si adattano continuamente ai suoi spazi, alla sua architettura che ogni volta sembra trasformarsi. Il momento dell'inaugurazione è solo l'inizio di un percorso e il tempo della mostra è occasione di nuove scoperte, ricerche e innamoramenti. Lavorando con gli artisti, negli anni, le singole mostre diventano episodi di un racconto che lentamente si scrive e che spero possa costruire un sapere anche sistematico sull'opera dell'artista.
Dà ascolto ai loro saperi esperienziali, senza prescindere dalla poetica degli autori e dalle tendenze estetiche del momento?
Sono sempre stata autonoma e personale nelle scelte: do molto ascolto a quello che ho imparato e alla sensibilità che ho sviluppato in anni di lavoro. Si accumulano esperienza e capacità, ma in primo piano metto gli insegnamenti e le indicazioni che mi vengono dal lavoro degli artisti. Si tratta di poetiche che mi sono particolarmente vicine

Raffaella Cortese accanto a un quadro di Joan Jonas (courtesy Galleria Raffaella Cortese)





Joan Jonas "Draw on the wind" 2018, aquiloni di carta dipinta, bamboo, dimensioni variabili, installation view della mostra alla Galleria Raffaella Cortese di Milano, 17 febbraio-17 maggio 2023 (courtesy l'Artista e Galleria Raffaella Cortese; ph Lorenzo Palmieri)

e care; che sento io stessa in modo vivo, perché sono di estrema attualità: dall'attenzione alla natura e al cambiamento climatico alle crisi politiche e alla violenza domestica, ma anche la poesia, verso la quale ho da sempre una spiccata propensione.

Investe di più sugli artisti emergenti o su quelli affermati?

Mi piace investire sugli artisti emergenti; ho imparato a farlo nel piccolo spazio di Albisola, dove ogni anno, nella stagione estiva, invito i giovani artisti e le gallerie che li rappresentano a esporre un lavoro *site specific*. Nel programma, poi, alterno progetti pensati appositamente per lo spazio dagli artisti che rappresento, in un dialogo generazionale.

...Per ragioni commerciali o per partecipare al dibattito culturale?

Sono un'impresa culturale e, dunque, la dimensione legata alla cultura è prioritaria. Poi faccio quadrare i conti e rinvesto gli utili in nuovi progetti. Mi piace partecipare al dibattito culturale quando è onesto e ha contenuti, ma non mi sembra il migliore per il momento così triste che stiamo vivendo. C'è poco coraggio, poca onestà intellettuale.

È possibile raggiungere un equilibrio fra cultura e commercio?

Direi di sì. Io sono riuscita a raggiungere questo equilibrio che rimane comunque instabile e si va delineando nel tempo, proprio perché è più faticoso quando non si seguono le mode e si lavora con artisti che cercano di veicolare contenuti profondi, scomodi e di denuncia. Si tratta di opere oggettivamente più difficili da vendere, ma questo sforzo continuo è una sfida stimolante, specialmente se i collezionisti sono partecipi e si appropriano dei valori dell'arte con consapevolezza.

Ha pregiudizi verso le tecnologie più avanzate?

Assolutamente no, anzi sono curiosa e attenta, ma anche critica. I mezzi tecnologici e l'intelligenza artificiale sono utilizzati da noi esseri umani che possiamo decidere come gestirli.

Agisce osservando anche le tendenze estetiche dominanti e gli orientamenti dei critici d'arte militanti?

In questo periodo devo ammettere di agire soprattutto lasciandomi ispirare dal pensiero degli artisti e dai poeti. Osservo un certo smarrimento nella critica d'arte; vorrei che ci fossero dei curatori più illuminati ed eclettici capaci di scrivere seriamente di arte, dedicandosi in modo profondo, sincero e anche viscerale alla pratica della scrittura. Abbiamo avuto una bellissima esperienza con il catalogo di Franco Vimercati, *Il mondo in un granello di sabbia*, nato dalla mostra personale che si è tenuta alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma nell'estate del 2023, nel quale compare un testo di Doris Von Drathen, una critica e storica dell'arte davvero brava.

Attualmente il mercato dell'arte è in ribasso?

È chiaro che il mercato è altalenante e sta risentendo di una certa flessione, ma mi sembra naturale. Stiamo vivendo delle guerre sanguinose, ci sono problematiche legate a flussi migratori incontrollati, a una serie di questioni drammatiche: il mercato non può che risentire di questa situazione. Sarebbe strano il contrario.

Le gallerie private per sopravvivere hanno più interesse a 'riproporre' o ad 'azzardare'?

Le gallerie non devono sopravvivere, devono vivere e prosperare nelle idee. Oggi c'è una realtà di gallerie private molto diversificata, con multinazionali o grossi gruppi finanziari con numerose sedi. Questo ingrandirsi influenza sicuramente programmi e modalità con le quali sono gestite fiere, mostre, collaborazioni istituzionali. Le gallerie più piccole sono forse più pronte all'azzardo.

Hanno la possibilità e la volontà di stimolare la ricerca?

Senza generalizzare, penso di sì. Per questo è importante dialogare



Anna Maria Maiolino "Finóra, da série Terra Modelada" (Finora, dalla serie "Terra Modellata") 2019, installazione site-specific, argilla modellata: installation view della mostra "O AMOR SE FAZ REVOLUCIONÁRIO", PAC di Milano, 29 marzo-1 settembre 2019 (courtesy l'Artista e Galleria Raffaella Cortese; ph Claudia Capelli)



Kiki Smith "The Cat Himself Knows", installation view della mostra alla Galleria Raffaella Cortese di Milano, 17 febbraio-17 maggio 2023 (courtesy l'Artista e Galleria Raffaella Cortese; ph Lorenzo Palmieri)

con le istituzioni e i musei, che possono stimolare una ricerca più ampia e creare contenuti importanti come i cataloghi, le interviste e i programmi educativi che rimangono nel tempo come fonte di ricerca e testimonianza.

Con la crisi economica in atto è sufficiente abbattere le spese?

Sono piemontese di nascita; mio padre diceva spesso che il risparmio è una forma di guadagno e in questo ho sempre creduto. Cerco di ottimizzare i costi anche per un'attenzione ecologica e sociale ma, se un progetto mi piace, cerco di dare tutta me stessa, anche economicamente, credendo nella potenza e necessità del suo significato.

I progetti per le diverse fiere dell'arte tendono ad attrarre soprattutto i collezionisti?

Le fiere tendono ad attrarre molte persone, anche i cosiddetti *influencer*, che non si capisce bene che ruolo abbiano in questo mondo. Ovviamente ci sono i collezionisti e anche loro sono stratificati: ci sono quelli appassionati, quelli che lo fanno per investimento e anche molti millantatori che pensano di essere collezionisti ma non lo sono. La collezione è una cosa seria, è un percorso personale, intellettuale ed emotivo molto importante, quindi, in certi casi è meglio parlare di clienti, perché è più onesto. Io ho il privilegio di avere a che fare con veri collezionisti, con i quali c'è stata una crescita partecipata e condivisa.

Non a caso, gli allestimenti degli stand sono sempre più coinvolgenti…

Non è facile allestire delle mostre negli stand, difficili da gestire e in contesti poco accomodanti. Pur essendo complicato, si possono creare piccole ma sofisticate mostre collettive, anche se mi auguro che le fiere vengano organizzate sempre di più in spazi dell'arte come il Grand Palais di Parigi, in cui si vede la luce del sole e le nuvole in viaggio. Uno spazio architettonicamente così importante e maestoso aiuta a pensare alla bellezza.

Come direttrice artistica, ha l'ambizione di affermare la sua identità attraverso scelte mirate?

Non amo le definizioni: sono semplicemente una persona che sceglie gli artisti guidata da un trasporto complice e onesto nei confronti della loro poetica; così inizia la conoscenza e l'amicizia. Non mi piace servirmi di definizioni come "direttrice artistica". Tutta la terminologia americana – "gallery manager", "gallery assistant", "curator" – non mi si addice molto. Io, in fondo, sono una figura di raccordo tra la creatività alta, il mondo del collezionismo e la comunità: noi galleristi abbiamo un compito sociale e io non lo dimentico mai. Quando la galleria ha compiuto venticinque anni, abbiamo scelto di lavorare su una *history* che ne ripercorresse la storia e che teniamo aggiornata sul nostro sito. In quella narrazione credo anche di aver delineato la mia identità.

In questo percorso quanto ha influito la sua formazione?

Ha influito molto. Ho fatto studi di storia dell'arte perché l'arte mi ha sempre affascinato. Mi stupisce quando nelle gallerie riscontro scarsa preparazione; penso che nel nostro ambito occorra avere una cultura profonda e trasversale.

L'avvicendamento dinamico delle mostre dà agli osservatori il tempo di assorbire le novità?

Per scelta, noi non siamo velocissimi nella programmazione delle mostre; in genere facciamo quattro fiere e quattro mostre all'anno e mi accorgo che vorrei tenere le mostre ancora più a lungo, per avere il tempo di assorbirle e per capirne a fondo il significato.

Ha una collezione personale di opere interessanti che non immette nel mercato?

Sì, in continua crescita e anche cambiamento. È una dimensione identitaria fondamentale cui sono molto legata.

Cerca di stabilire legami con gallerie di altre geografie?

Assolutamente sì. La sinergia e il confronto che coltiviamo con colleghi di tutto il mondo è fondamentale, non solo per la crescita e solidità degli artisti ma anche per la nostra. Ci sono poi progetti concreti e più territoriali di cui facciamo parte come ITALICS tra le gallerie italiane e il MAC-Milano Art Community tra quelle milanesi.

Focalizzare l'attenzione sulla produzione di certe artiste, come nell'ultima edizione di Art Basel, è un gesto solidale che afferma una sua posizione etica sul femminismo?

Certamente. La dedizione naturale all'arte femminile e femminista ha contraddistinto la galleria fin dai suoi esordi a metà degli anni Novanta, grazie anche a scelte coraggiose. È una storia di ventotto

Francesco Arena "Lo Starec" 2023, opera realizzata nello spazio Aedicula di Albisola Superiore della Galleria Raffaella Cortese di Milano, rame, 250 x 70 x 42 cm (courtesy l'Artista e Galleria Raffaella Cortese; ph Federica Delprino-Omar Tonella)



anni. Non l'unica, ma intensa. Onestamente, anche lo scenario politico italiano di allora non mi sembrava così favorevole alle donne, che venivano troppo spesso considerate solo sotto l'aspetto estetico e non intellettuale. Anche da quella situazione ho tratto l'energia per dedicarmi di più alle artiste, selezionandone con cura il lavoro. Ad oggi, la loro presenza in galleria è maggioritaria ma, comunque, ci sono artisti uomini che amo moltissimo e che intendo affiancare nell'evoluzione del loro lavoro. Il fatto di occuparsi di donne in un momento come quello attuale, in cui si sente parlare continuamente di femminicidio, mi fa pensare, però, che ci siano ancora tante battaglie di educazione e consapevolezza da combattere. A questo proposito, la nostra nuova artista Gabrielle Goliath tratterà, in occasione della sua prima personale in galleria, il tema della violenza di genere con un progetto ispirato a reali esperienze femminili.

Incoraggia anche le espressioni soggettive più direttamente connesse alla realtà sociale?

Quello che ognuno di noi pensa si traduce possibilmente in parole, azioni e comportamenti concreti. Lavorando spesso con artiste politicamente coinvolte come Martha Rosler, Yael Bartana, Monica Bonvicini, sono ovviamente incline a portare avanti determinati percorsi e tematiche.

Nel suo percorso propositivo incontra resistenze?

Ma certo. Sono quelle a stimolarmi e vorrei incontrarne di più.

Come intende utilizzare in seguito lo spazio espositivo AEDICULA di Albisola Superiore?

Aedicula è uno spazio di pochi metri quadrati, che nasce subito dopo la pandemia e dal mio bisogno di permanenza – dopo aver provato tanti spazi *pop-up* – in un luogo importante perché legato alla mia storia personale. La sua vicinanza al mare ligure, un elemento così vitale è parte dei miei ricordi d'infanzia, si lega anche a un discorso sull'ecologia che tento di portare avanti. Ho molte idee per Aedicula, ma saranno gli artisti e le loro opere a definirne l'identità.

Se non sbaglio, "entusiasmo", "idealità" e "dialogo" sono termini fondamentali del suo vocabolario per 'rappresentare' l'opera in modo soddisfacente per sé e per gli altri...

Sicuramente, ma devono poi accompagnarsi a termini decisamente più concreti, sintetici, fattivi. Mi definisco una persona poetica e, al tempo stesso, pragmatica, e questo si riflette naturalmente nel mio lavoro. C'è l'idealità ma anche il bisogno di essere pratici.

Con l'iperattività vuole creare relazioni interdisciplinari sia all'interno della galleria sia all'esterno?

Alla mia età si dorme sempre meno e, da insonne quale sono, trovo più tempo per coltivare grandi passioni che fanno parte dell'identità della galleria. Penso in modo particolare alla poesia, che per me è una forma d'arte contemporanea interessante.

In-volontariamente, forse aspira ad assumere una funzione pedagogica pubblica con impegno non-ideologico...

Parlerei piuttosto di una funzione educativa, perché la galleria si pone a servizio degli studenti, che a Milano sono tanti e provenienti da diverse accademie di arte e design. Sono felice di coinvolgerli; creano una bellissima energia.

Le installazioni in alcuni spazi della città, oltre a essere culturalmente gratificanti, assicurano tornaconti?

Penso alla donazione del neon *INVITAMI NOTTE A IMMAGINARE LE STELLE* di Marcello Maloberti al Memoriale della Shoah di Milano: è stato un momento bellissimo, in un luogo particolarmente simbolico e importante che ci ha permesso di conoscere Liliana Segre e di approfondire le tristi tematiche legate alla persecuzione nazista degli ebrei. Ci ha fatto piacere sapere poi che il numero di visitatori è progressivamente aumentato. Questo mi porta a credere che sia possibile attivare i luoghi anche grazie alle opere d'arte contemporanee. Mi piacerebbe dedicarmi maggiormente alla collocazione nella città, ma nel massimo rispetto dell'architettura urbana e tenendo conto dei problemi che questo pone rispetto, ad esempio, alla conservazione dell'opera. Anche il recente progetto realizzato per ArtLine Milano, con cui la nostra artista Kiki Smith ha portato nel Parco d'Arte Contemporanea di CityLife due grandi gatte in bronzo, è stata una fantastica esperienza e spero che aumenti il desiderio, da parte della città di Milano, di avere parchi di sculture ricchi e vibranti. Mi piacerebbe ci fosse più attenzione al verde in città. Ne abbiamo particolarmente bisogno.

Certe esibizioni, indirettamente, indicano alle gallerie d'arte tradizionali modelli operativi aperti all'inedito...

Io penso che siano tutti stimoli che concorrono a generare nuove possibilità.

Secondo me, queste sofisticate strutture "artitetturali" hanno la singolarità di essere ideate partendo da ibride visioni artistiche e non da studi, più o meno teorici, di architetti di professione.

A volte si ha la sensazione che certe opere vengano collocate senza troppa attenzione in spazi architettonici e urbani che hanno invece una loro identità ben definita.

28 novembre 2023

[Link per consultare le puntate precedenti: http://www.lucianomarucci.it/cms/documenti/pdf2/InvestigazioniProduzioneCreativaIdentitaPDFunico]

19a puntata, continua

Marcello Maloberti "INVITAMI NOTTE A IMMAGINARE LE STELLE" 2023 (courtesy l'Artista, Galleria Raffaella Cortese e Fondazione Memoriale Della Shoah Di Milano Onlus; © Andrea Rossetti)

