

n u o v a **META** parole & immagini



RIVISTA DI CRITICA DELLE ARTI FONDATA DA PIERO MAFFESSOLI E DIRETTA DA CLAUDIO CERRITELLI

37

ANNO XXX - DUEMILAQUINDICI - PERIODICO

NEOS
EDIZIONI



Marcel Duchamp & John Cage

Les grands trans-parents

parte I° : L'empêcheur de danser en ronde
parte II° : Silence

A cura di Caterina Gualco e Antonio d'Avossa

Con la partecipazione di

Nanni Balestrini
Gianfranco Baruchello
Costantin Boym
Delfina Camurati
Ugo Carrega
César
Philip Corner
Claudio Costa
Bruno Donzelli
Antonio Faggiano
Robert Filliou
Mauro Ghiglione
Geoffrey Hendricks
Alison Knowles

Roberto Masotti
Mauro Panichella
Massimo Pastorelli
Federico Piccari
Lucio Pozzi
Ben Patterson
Roberto Rossini
Antonello Ruggieri
Berty Skuber
Aldo Spinelli
Daniel Spoerri
Giulia Vasta
Ben Vautier
Wolf Vostell

Inaugurazione parte I°
sabato 28 Febbraio 2015, ore 18:30

dal 28 Febbraio al 15 Aprile 2015



UNIMEDIAMODERN CONTEMPORARY Art
Palazzo Squarciafico - Piazza Invrea, 5b
16121 GENOVA - ITALIA
e-mail: unimedimodern@libero.it
www.unimedimodern.it

n u o v a META parole & immagini

RIVISTA DI CRITICA DELLE ARTI FONDATA DA PIERO MAFFESSOLI E DIRETTA DA CLAUDIO CERRITELLI
ANNO XXX - DUEMILAQUINDICI - PERIODICO

Direttore responsabile
Claudio Cerritelli

Redazione
Bruno Bandini
Marialisa Leone
Silvia Ramasso
Luigi Sansone
Franco Storti

Coordinamento e ufficio stampa
Maria Elisabetta Todaro

Impaginazione e grafica
Studio Del Castello

Editore
NEOS EDIZIONI
Via Genova, 57, Rivoli (TO)
Tel. 011 9576450
Fax 011 9576449
E-mail: info@neosedizioni.it
prestampa@subalpina.it
<http://www.neosedizioni.it>

Redazione
Via G. Bertacchi, 6
20136 Milano
tel./fax 02 89404689
claudio.cerritelli@fastwebnet.it

Autorizzazione del tribunale
di Firenze n. 4114 del 15/6/81

Tutti i diritti di proprietà letteraria e
artistica riservati a
Meta parole & immagini.

Numero finito nel mese
di dicembre 2015

www.rivistaartenuovameta.it



EDITORIALE 3

Claudio Cerritelli RITRATTO D'AUTORE 4

Bruno Bandini INTERPRETAZIONI 16

Silvia Ferrari Lilienau, Fernando De Filippi ESPOSIZIONI 18

Annalisa Ferraro MUSEI 22

Bruno D'Amore ARTE - MATEMATICA 30

Romano Gasparotti TEORIE 42

Giorgio Casati, Jorge Frascara DESIGN 50

Francesca Arzani, Claudio Cerritelli INTERVISTE 60

Pietro Torrisi CINEMATOGRAFIA 80

Rosanna Ruscio SCULTURA - AMBIENTE 84

Nanni Menetti, Afro Somenzari PAROLE E IMMAGINI 88

Massimo Pellegrinetti, Francesco Ceriani

Simone Ponzi

Francesca Agostinelli, Silvia Ferrari Lilienau OSSERVATORIO 98

Claudio Cerritelli

In copertina: ritratto di Gabriella Benedini,
fotografia di Andrea Valentini

NEOS EDIZIONI

Progetta e realizza cataloghi e volumi d'arte

www.neosedizioni.it

Rivoli (Torino) - Tel. 011 9576450

NUOVA META PAROLE E IMMAGINI

è anche online

www.rivistaartenuovameta.it

Su desktop, smartphone e tablet

n u o v a **META** parole & immagini

RIVISTA DI CRITICA DELLE ARTI FONDATA DA PIERO MAFFESSOLI E DIRETTA DA CLAUDIO CERRITELLI

[La rivista](#) [Ultimo Numero](#) [Prossimo Numero](#) [Archivio](#) [Amici di Nuova Meta](#)

Che cos'è Nuova Meta?

Il sito NUOVA META - parole e immagini è un "luogo" nel quale è presente l'Archivio della nuova serie della Rivista, è uno spazio nel quale il nuovo numero della Rivista prende progressivamente corpo.



Ultimo Numero
Numero 37

Prossimo Numero
Numero 38



*Un pensiero
per
Carol Rama*



Produrre operazioni creative “a cielo aperto” come immagini di un ideale museo urbano è un’aspirazione che rientra nelle attuali pratiche della Street Art, nei nuovi orientamenti che le città di tutto il mondo vanno amplificando sperimentando luoghi pubblici e privati come spazi di qualificazione estetica della città.

Tale funzione è finalizzata a stimolare non soltanto una maggiore familiarità con la fruizione pubblica dell’arte attuale, ma anche a contrastare il degrado del territorio urbano, messo a dura prova dagli atti di vandalismo. Gli interventi che si registrano nei diversi contesti (muri, serrande, centraline) mostrano che i linguaggi della pittura si rigenerano a vista d’occhio assumendo le strategie espressive più efficaci per comunicare con tutto il loro impatto percettivo racconti cromatici in libertà. Il repertorio è ampio e articolato: segni frenetici e accese cromie, toni calligrafici e icone geometriche, forme figurate e immagini astratte, movenze gestuali e fluide espansioni, figurazioni realistiche e atmosfere surreali, colorazioni piatte ed effetti plastici. La città diventa un laboratorio dell’arte futura, i soggetti dipinti possono riferirsi alle attività dei negozi oppure scaturire liberi da ogni vincolo, con qualunque tecnica, dagli spray ai pennelli, dagli smalti agli stencil, e via dicendo.

Il campo di riferimento di questi specifici interventi va oltre il naturale e necessario limite dei luoghi, per farsi area dinamica carica di sincronismi visivi, infatti le operazioni pittoriche sono strumenti di una pulsazione espansiva che coinvolge la lettura totale dello spazio urbano. Si tratta di immaginare l’insieme delle scritture pittoriche come un dispiegamento ritmico che modifica la percezione della scena urbana offrendosi ai passanti come momenti dell’immaginario collettivo.

L’immagine poliedrica della città sembra dipinta frammento per frammento, comunica un respiro ambientale che accoglie momenti di sorpresa integrati nella dimensione dell’esistente, secondo un’interazione visiva che stimola reazioni e affezioni al nuovo contesto di forme e colori. Le molteplici superfici messe a disposizione degli artisti diventano pagine di un poema urbano costituito da molteplici passaggi narrativi che confluiscono in un unico dinamismo visivo.

Non si tratta di codificare una banale funzione decorativa ma di predisporre l’operazione creativa al transito di molteplici percezioni, ai diversi automatismi dello sguardo che può inizialmente può sentirsi estraneo alle forme dipinte, ma in seguito le avverte come luoghi di spontanea assimilazione, zone segnate da interferenze e intermittenze, a seconda delle implicazioni di lettura.

Al feticismo dei linguaggi pubblicitari si alterna la possibilità di creare un racconto finalizzato al godimento sociale delle forme pittoriche, al piacere dello sguardo che si muove senza intermediazioni nella città. Importante è non dimenticare che l’idea di “arte urbana diffusa” comporta anche il rinnovarsi degli interventi, la possibilità di poter sostituire nel corso del tempo -ad opera dello stesso autore o di altri esecutori- le immagini destinate a diventare obsolete con altre più vitali e attraenti. Del resto, quest’eventualità appartiene al senso del provvisorio che l’estetica urbana persegue come vibrazione percettiva che vive in tempo reale, con tutte le conseguenze imprevedibili che tale dimensione comporta, per fortuna. (c.c.)

GABRIELLA BENEDINI

SULLE TRACCE DELL'ALTROVE

Le opere di Gabriella Benedini nascono dall'incontro ininterrotto con la materia, dalla paziente attesa con cui lo sguardo si dedica al ritrovamento di oggetti dismessi conferendo nuova vita alle loro forme mutilate, alle schegge segnate dall'usura e ai segni sepolti dalla cenere dei giorni.

Il viaggio dell'artista ha radici lontane, nasce dall'amore verso gli stupori segreti della natura e i mutevoli stati d'animo del paesaggio, fa oscillare il pendolo della visione tra terre lontane e geologie interiori, si muove quindi dalle metamorfosi fuggevoli del colore per approdare alla terza dimensione e alla presenza attiva della materia, autentica ossessione degli ultimi vent'anni di ricerca, filo conduttore di un cammino labirintico che non ha certezze. È infatti nell'aggregarsi dei segni e dei nutrimenti materici che il lavoro di Benedini acquista identità, è nell'inquietata densità della luce che l'artista mette in atto il pensiero emotivo dello spazio, quella misteriosa relazione tra gli oggetti del reale e i colori della pittura, sempre più interni agli spessori tangibili della visione, sempre più implicati nei sensi visivi che scaturiscono dalla contaminazione dei materiali.

L'interesse per il mistero dell'origine e per le forme primigenie continua a sostenere le procedure alchemiche che accompagnano l'artista nel suo modo sintetico di rendere il dinamismo delle forme, sollecitando la genesi dell'atto creativo come ipotesi aperta ad ogni apparizione.

Quello che conta, in effetti, è che ogni opera sia un momento di verifica del racconto cosmico che Benedini avvia – già negli anni Novanta- sotto il segno delle "navigazioni", metafora concreta del viaggio

lungo le costellazioni dell'essere, in sintonia con gli equinozi e con le situazioni astrali suggerite dalle immagini dei goniometri. Si tratta di un progetto legato alla coscienza stupefatta del tempo nell'attimo stesso del suo divenire, un meditato percorso della materia che si proietta oltre le misure terrestri, come mitologia dello spazio infinito che solo l'immaginazione coglie nel suo respiro totale.

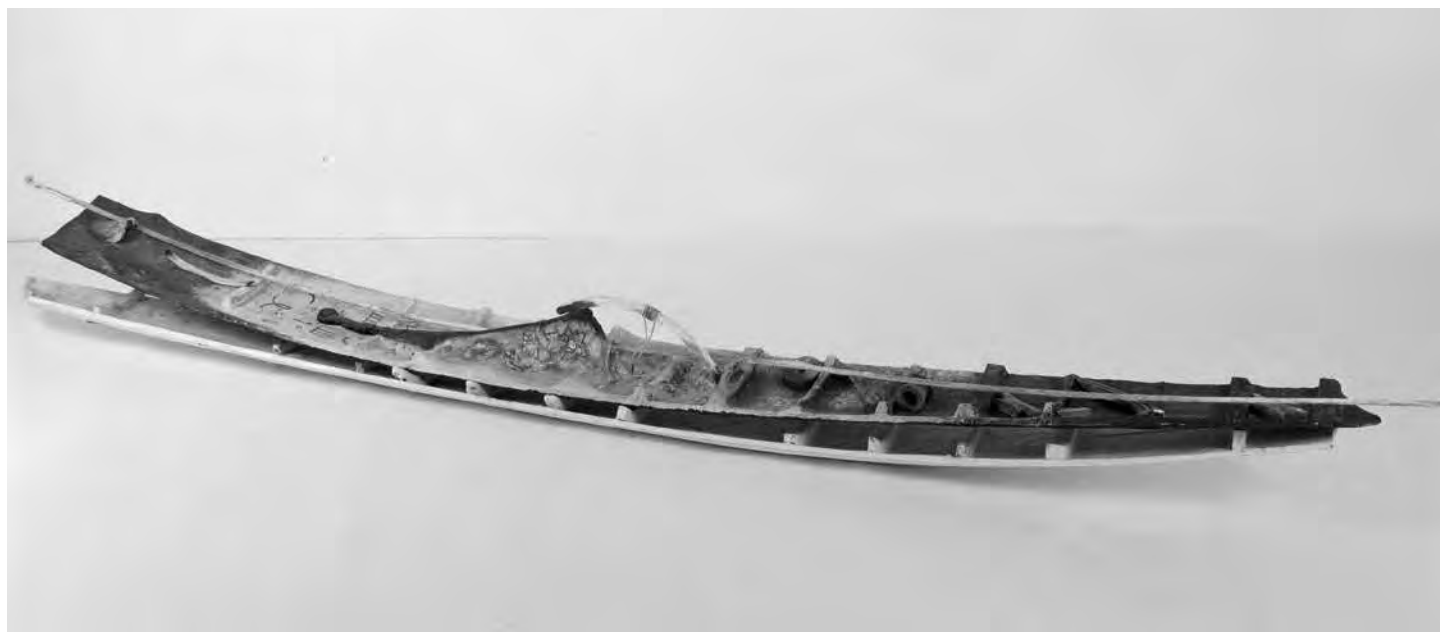
Da quando l'artista si è liberata dal vincolo della superficie pittorica la visione ha amplificato le risonanze attraverso un dinamismo degli elementi che si fondono dentro ogni opera, spingendo lo sguardo a misurare erosioni, bruciature, impurità e ogni altro carattere informe della materia attraverso cui prendono corpo le nuove iconografie. Il valore della pittura è diventato secondario ma non irrilevante, è legato alla qualità fisica dei materiali, agli umori cromatici degli oggetti che esprimono maggior forza a seconda dei modi in cui sono manipolati.

È il caso delle opere fondate sul respiro del monocromo, sulla luce di un solo colore, poco importa se sia la patina del bianco o del blu, si tratta di un'atmosfera cromatica che avvolge tutto e mette in evidenza gli spostamenti formali e le asperità materiche che agiscono sulla superficie.

Proprio per questo la pittura non è negata ma adeguata ad un clima diverso da quello che Benedini ha coltivato negli anni Sessanta e Settanta, quando era pittrice di sottile tensione esistenziale.

Quel che resta infatti di quei magici deserti e di quelle allucinate glaciazioni è ancora segretamente attivo nel corpo dei materiali che oggi racchiudono le metamorfosi della materia, il passaggio dal puro e semplice "ready made" all'invenzione di un altro

Canoa lunare, polimaterico,
cm 40x310x35, 1995.
Foto Carlo Vannini.



orizzonte percettivo. Nell'atteggiamento attuale c'è una continuità con il passato e una coerenza operativa che qualifica il lavoro come scavo interiore, esercizio di purificazione delle materie trovate ma anche come capacità di rimettere in gioco i sensi estremi attraverso grumi, grovigli e mescolanze che sono in visibile contrasto con l'equilibrio geometrico delle forme.

La traccia indelebile degli oggetti e l'affioramento dei segni non sono mai identificabili in qualcosa di preciso, anzi alludono al congiungersi di sensazioni tattili e mentali in un unico fluido che sprigiona dinamismi spaziali, evocando l'atto stesso del navigare. Non a caso Benedini mette in scena il naufragio e la deriva, il frammento e la totalità, il relitto informe e la sua nuova bellezza. Un reperto di barca diventa un'immagine carica di echi, eppure l'artista non rimpiange il tempo perduto ma esprime nella stessa immagine sogno e realtà, atmosfere legate al passato ma soprattutto nuovi esperimenti dove pittura e scultura non sono separabili ma la sintesi inconfondibile di valori plastici e pittorici.

Nell'ambito di questa attenzione per l'oggetto che va dal dadaismo storico al new dada e oltre, la ricerca di Benedini coltiva il valore lirico e fortemente soggettivo del gesto creativo. Non c'è provocazione né denuncia ideologica ma pensiero poetico che risolve la presenza dell'oggetto nel suo valore di icona interiore.

Si tratta di una sensibilità originaria, senza la quale non sarebbe possibile raccontare la materia, trasformando l'effimero destino di un pezzo di legno o di ferro nella sua imprevedibile ri-apparizione.

Se consideriamo il ciclo intitolato le "tracce del giorno" riconosciamo la libertà d'azione con cui l'artista seleziona e reinventa le materie estrapolate dalla scena dei rifiuti. Avvertiamo per esempio la capacità di assimilare nella struttura della superficie un frammento di rete metallica, una scheggia di vetro, un ferro arrugginito, una garza sdrucita, uno spago sfibrato, un tubo di plastica, un ritaglio di stoffa, e altro.

L'elenco potrebbe continuare ma la descrizione non è sufficiente a comprendere questo modo di fare arte, in quanto enumerare le materie (turaccioli ammuffiti, molle da letto, carte bruciate, fili di ferro contorti o altri elementi resi irriconoscibili dal tempo) non significa leggere le opere di Benedini ma in qualche modo tradirle, non assecondare la loro natura evocativa e poetica.

Ciò che conta è vedere oltre i minimi dettagli, attendere che l'umile identità dei materiali si trasformi nel gesto prezioso che li solleva dal loro contesto iniziale per farli "navigare" nella percezione dello spazio totale, attraverso il potere indescrivibile della rivelazione.



A rafforzare questo senso di fuga dal linguaggio convenzionale contribuisce talvolta la presenza di una scrittura che aggrega i frammenti e poi li libera sulla superficie come un leggero flusso di simboli grafici. Questa scelta non è mai razionale, obbedisce all'esigenza di creare ulteriori dinamismi e, soprattutto, al desiderio di abitare il vuoto con impalpabili emozioni spaziali estranee all'urto delle schegge materiche.

In un altro ciclo, "Le ore della notte", l'ansia formale di Benedini si carica di ambigue visioni e di pensieri che affondano nei colori dell'ombra o nelle impronte segrete degli oggetti. Anche in questo elogio dell'immaginazione notturna il senso del monocromo non sottrae spessore alle forme, semmai le avvolge in uno stato di profonda penombra visibile attraverso minimi sommovimenti di luce.

Concavo e convesso sono caratteri reversibili di alcuni profili di oggetti che suggeriscono risonanze e, nello stesso tempo, sono contenuti nell'ambiente, essi racchiudono nascondigli invisibili e sono a loro volta racchiusi dal peso dello spazio circostante.

In diversi casi Benedini ama giocare sull'ambivalenza del concavo-convesso, del positivo-negativo, sullo scambio delle loro reciproche posizioni, è infatti importante non solo ciò che si vede ma anche la parte interna della forma, quelle zone che rimangono nascoste nel processo costruttivo dell'opera.

Questa sensazione è ancor più decisiva se lo sguardo è sollecitato a scorgere spiragli d'ombra che si determinano nell'atto di incidere, tagliare ed estrapolare una forma direttamente dal pia-

La fine della cometa, polimaterico
(legno bruciato, numeri,
molla di ferro, disegno,
agglomerati nero e blu, bottone),
cm 31x41 (aperto), 1995.
Foto Andrea Valentini.

no della superficie, sfasandola quel tanto che basta a determinare uno slittamento.

Sono espedienti, questi, che Benedini calcola nella ricerca di ritmi diversi che consentono variazioni dinamiche tra opposte situazioni compositive; sono strumenti per misurare lo spazio finito e quello infinito, per esplorare la sfera emotiva e quella razionale, il biologico e il logico, affidandosi ad elementi lineari e a forme organiche. Sono, inoltre, mezzi per calibrare gli orientamenti geometrici e gli equilibri tra l'astratto e il concreto, tra la forma e l'informe, tra i rottami della realtà e le strutture elaborate dall'artista con accurata manualità.

Gli oggetti non sono mai trovati casualmente, la casualità è resa necessaria dalla volontà dell'artista che valuta, sceglie e decide di servirsi di qualcosa di cui non conosce ancora il destino formale, consapevole che comunque verrà il momento giusto per l'uso.

Le materie possono riposare per lungo tempo nella coscienza dell'artista prima di diventare una costellazione ignota, un'arpa marina, un vascello spaziale, un nodo dei desideri o un congegno per misurare il tempo.

È quello che è successo ad un relitto idraulico prima di diventare un'arpa per acqua, magico connubio di elementi meccanici e pittorici. Oppure, è quello che è capitato ad un lungo mestolo metallico costruito appositamente come un pendolo che oscilla sulla superficie dell'opera, quasi incurante della materia che si sbriciola in forma di frammenti trovati sulla spiaggia. Per l'artista il mestolo diventa uno strumento ironicamente immaginato per "rimescolare il tempo", come recita il titolo di un'opera, per creare un ritmo quasi metafisico attraverso lo spostamento di senso dell'oggetto filtrato nella misura dell'immagine.

Questo sforzo di straniamento raggiunge esiti intriganti nelle opere dell'ultimo periodo, soprattutto quando l'immagine dell'arpa marina naviga a tutto campo sfidando il vuoto con aria impassibile, giocando sulla tensione delle corde che la sospingono verso tutti i punti cardinali.

Quest'immagine protesa oltre sé stessa è una metafora che Benedini predilige per affermare il senso profondo della sua arte, in bilico tra opposti orientamenti eppure sempre concentrata in se stessa, nell'ardore dell'invenzione che si commisura alla ragione costruttiva.

Nelle opere polimateriche si congiungono strumenti di misurazione e segni di navigazione, si avverte l'antico e il nuovo repertorio, la memoria dei teatri chimici e psichici e le inedite tensioni spaziali. Emergono nuovi coinvolgimenti identificabili in aste metalliche, corde, pendoli, ampole, frecce di legno e alcune presenze talvolta inde-

cifrabili inserite in modo significativo nei telai. Si tratta di segni che si offrono all'attenzione di Benedini che li trasmette immediatamente alle dita, così che il reperto di una imbarcazione si trasforma nell'immagine musicale dell'arpa. In alcune tavole la presenza di buchi ricavati nel legno serve a suggerire la modulazione ipotetica del suono, esattamente come avviene nelle casse armoniche degli strumenti musicali.

Il fatto che una forma possa suggerire molteplici significati e collocarsi in situazioni diverse è per Benedini una condizione decisiva per il suo modo di intendere l'arte come stato d'animo, come sentimento complesso dello spazio dove la forma è misura ed eccesso, fatto visivo e sonoro, corpo e mente, staticità e infinito dinamismo.

Di fronte all'idea che un anonimo relitto possa suggerire nuove navigazioni, scatta la convinzione che non è uno scafo lacerato a valere ma tutto ciò che esso evoca come possibilità di viaggio immaginativo. Di fronte alla barca sospesa sul filo del pavimento non abbiamo bisogno di contemplarla ma di viverla come un corpo che si muove con naturalezza accanto a noi, ed è questo che Benedini intende quando congiunge l'organicità della materia alle sue possibilità cosmogoniche.

Il miracolo dell'invenzione sta nel pensiero creativo che modifica d'improvviso un oggetto senza valore nel linguaggio irripetibile dell'arte, Benedini riesce sempre a farlo attraverso straordinarie intuizioni: rinnova in ogni nuova opera lo stupore dello sguardo perché sa affrontare con rara sensibilità il peso opprimente del reale, superando le contaminazioni nella forma del pensiero poetico.

Ritorno ad Itaca, dunque, non può esservi migliore metafora per sottolineare il viaggio dell'artista con il pensiero rivolto alla figura emblematica di Ulisse, archetipo di uno sguardo aperto alle peripezie del navigare, simbolo dei continui spostamenti che caratterizzano l'ansia sperimentale del '900 e oltre. Del resto, di viaggi avventurosi Benedini si è sempre nutrita e, tra le ossessioni del suo immaginario, l'immagine della "navigazione" assume un ruolo costante, in quanto volontà di ricongiungersi alla soglia dell'origine. Non a caso, l'esperienza del navigare è legata ad alcune iconografie ricorrenti, agli archi e alle arpe, alle vele e al vento, alla costruzione di strumenti che misurano il tempo e la posizione degli astri, dalla clessidra all'astrolabio, per non dire dell'invenzione di goniometri, pendoli, bussola, sestanti e altri modi di evocare mappe, atlanti, disegni geografici e carte astronomiche.

Viaggi non solo immaginari ma vissuti per davvero, in Messico o in Colombia, in Africa o in Medio Oriente, dall'Europa ai confini con l'India, viaggi

Pendolo del tempo, polimaterico, cm 125x43, 2003.

Foto Andrea Valentini.



indimenticabili che l'artista ricorda ripensando alle tradizioni fuori dal tempo, occasioni per conoscere altre culture come strumenti per conoscere se stessa. Come un Ulisse contemporaneo, Benedini ha sempre desiderato "viaggiare, viaggiare per mare, spostarsi dove i riferimenti sono le stelle e le isole o le linee astratte che la scienza degli uomini ha nel tempo elaborato per orientarsi". Queste parole, scritte in un testo del 1997 (Sulla rotta dei Fenici) confermano la passione per la totalità fisica e mentale del viaggio, per la conoscenza antropologica di antiche culture ma anche per il piacere di abbandonarsi ai sensi del fantastico, sconfinando nell'ignoto, al di là degli spazi misurabili, come un viandante visionario sollecitato da continue rivelazioni.

Dalla pittura alla scultura, dal segno all'oggetto, dal colore alla scrittura, dall'immagine bidimensionale al dominio dello spazio ambientale: Benedini adotta molteplici identità espressive, si affida ad evocazioni mitologiche e a simboli cosmici, esplora gli equinozi della memoria come equilibrio tra ciò che siamo stati e ciò che vorremmo essere. Si tratta di una concezione assorbita nei lenti processi di mutazione della materia, nella continua metamorfosi di oggetti che, pur essendo elementi concreti del reale, svelano un'altra dimensione, oltre lo scibile, dove l'incanto della poesia supera gli argomenti del sapere scientifico.

Le opere alludono ad un racconto senza tempo, in cui si può spaziare attraverso accumuli di forme, intrecci di segni avventurosi, frammenti di materiali dismessi, selezionati e modificati in un processo che l'artista definisce alchemico, in quanto il loro congiungersi produce nuove essenze vive.

Spostate dall'uso quotidiano a quello estetico, le materie vivono un nuovo primordio, si alleggeriscono del peso del tempo, ritrovano la dimensione stupefatta della genesi, passano dal mondo dell'oblio al perimetro dell'arte come prefigurazione di nuove storie. Talvolta mostrano il volto informe dei fermenti materici oppure il rigore costruttivo dei ritmi geometrici, in altri casi assumono un'aria distaccata e quasi metafisica.

"Relitti di barche trovate sulle spiagge dopo le mareggiate", così ricorda l'artista mentre ripensa –non senza emozione– al modo in cui i reperti hanno cambiato aspetto, modificando la loro forma in modo più aderente alla visione del mito che non a quella del reale.

Soprattutto nel caso delle opere più fortemente ambientali Benedini si lascia guidare dall'esigenza di vederle in rapporto allo spazio, inventa volta per volta nuovi equilibri, altri magnetismi, differenti accordi tra i valori formali acquisiti.

Il percorso comprende diversi temi di lettura, argo-

menti emblematici che scorrono intrecciando segni d'aria e di fuoco, mappe intriganti e complesse trasfigurazioni cromatiche, isole che vagano tra i riflessi del giorno e costellazioni immerse nella luce notturna, linguaggi in via di definizione.

E ancora: arpe marine mute e solitarie, emanazioni di colori in bilico dinanzi alla grande orchestra del tempo, fughe musicali di suoni sfumati in lontananza, segni di meditazione oppure linee d'ombra come stato d'animo pervasi di malinconia.

Infine: archi-sculture, strane meridiane, mestoli penduli, frecce dissepolti, fili attorcigliati, vele stremate dal vento, legni lacerati dalle tempeste, immagini alle deriva e naufragi che l'artista affronta nella sua straordinaria odissea.

Sulle coordinate di questo universo poetico Benedini veleggia senza esitazioni, sullo sfondo sta la terra-madre (la casa del linguaggio) pronta ad accogliere il navigante disperso e a risolvere ogni difficoltà di navigazione. È fin troppo evidente che lo sguardo dell'artista non ne ha bisogno, non ama essere protetto ma preferisce affrontare le perigliosi-

Memorie del vento,
polimaterico, cm 240x60x166;
230x50x156; 220x60x146, 2004.





Arpa marina, polimaterico,
cm 220x200x70, 2008.
Foto Andrea Valentini.

se incognite del viaggio, volgendo le spalle a tutto ciò che non vive sotto il segno della sfida, vera speranza del navigante.

Le opere del passato mantengono una forte persistenza, "Teatro chimico di novembre" (1984) appartiene ad un ciclo dedicato ai teatri della "melanconia attiva", come li ha definiti Francesco Bartoli al loro primo apparire.

Con quest'opera Benedini partecipa alla Biennale di Venezia del 1986, invitata da Arturo Schwarz nella sezione "arte e alchimia", felice riconoscimento per chi va dedicandosi ai processi trasmutativi del linguaggio, al di fuori ogni retorica ambizione, come umile esercizio di conoscenza delle metamorfosi della materia.

La visione si ispira agli affreschi di Palazzo Schifanoia a Ferrara, un soggetto che suggerisce la relazione tra misure terrene, sconfinamenti astrali e trasfigurazioni cosmiche. Si sente soprattutto la presenza enigmatica di universi infiniti evocati nelle grandi

figurazioni parietali, teatro del mondo, teatro della storia, teatro divino. Teatri in cui Benedini fa recitare diversi linguaggi, punti di incontro di molteplici sostanze pittoriche ma anche preludi alla messa in scena dei materiali che dalla superficie si espandono nello spazio ambientale.

Vi si riconoscono ritmi costruttivi sfiorati e misteriose grafie, segni generati dalla luce e zone immerse nelle ombre imperscrutabili del tempo, zone velate di bianco che sfuggono all'eclissi che occupa il centro della rappresentazione.

Nella dimensione classica del teatro crescono elementi di inquietudine, stati di incoscienza di fronte alle meraviglie del cosmo, turbamenti d'ombra e di luce, dove i racconti del cielo e della terra evocano cosmogonie infinite.

Lo spettatore può avvertire l'attitudine di Benedini a usare la superficie come epidermide su cui scrivere, incidere, segnare e inventare sensazioni tattili, temperature d'immagine che nascono da una profonda meditazione intorno al clima interiore delle stagioni. Segni e sogni si trasformano in un processo chimico che coinvolge ogni elemento nella grande mutazione dell'universo, la decifrazione è complessa, comporta vari livelli di lettura, seguiamone almeno uno suggerito dall'artista in un testo del 1986.

"Le nicchie sono dodici come i segni zodiacali, i mesi e le divinità preposte al ciclo ferrarese; di esse alcune sono velate ad indicare che si compie un'operazione esoterica, il cui risultato resta criptico, immerso nel senso di una rappresentazione senza fine. Tra queste nicchie e la terra la scena è vuota, solo attraversata da fili verticali, alcuni dipinti e altri reali che scendono dall'alto. Ho usato questo elemento per indicare un legame tra cielo-trascendenza e terra-immanenza, tra macro e microcosmo".

Le scelte cromatiche seguono precise intenzioni e variazioni, il colore dei minerali agganciati ai fili "si adegua secondo le zone in cui sono collocati: trasparente nella fascia divina, sidereo argento nella parte astrale e più intensamente colorata nei minerali confusi con velario caduto a terra e che allude alla scomparsa della scena mondana".

Occorre osservare questo teatro delle mutazioni mettendosi in sintonia con il cerimoniale che Benedini concepisce sia come immagine assoluta sia come comportamento legato ai procedimenti artigianali del fare. Infatti, i colori non sono separabili dalle scritture, i pigmenti assumono la leggerezza dell'aria, il ritmo dei fili somiglia alle tensioni discontinue della memoria, ma anche ai diversi modi in cui si modificano i magnetismi della materia.

Di poco antecedenti sono i "segni d'aria" (1983-84), opere di piccola dimensione poste in sequen-

za come un orizzonte che varia d'intensità lungo un ritmo che si ripete nella differenza. Anche in questo caso, dodici è il numero dei mesi dell'anno, dei segni dello zodiaco, delle ore del giorno e della notte e di altri riferimenti religiosi (il numero degli Apostoli e il numero delle fondamenta e delle porte della Città Celeste) che attraversano la tradizione delle culture antiche e le loro risonanze nel contemporaneo.

Entro altrettanti intervalli stanno piccoli cerchi trasparenti come lenti che raccolgono luce, universi in se conclusi ma pur sempre in relazione al mondo circostante, da essi emergono immagini che non lasciano trapelare la loro origine, dettagli di figure disegnate con perizia, scritture finissime e reticoli di forme che evocano la totalità, spiragli per viaggiare agli antipodi del mondo.

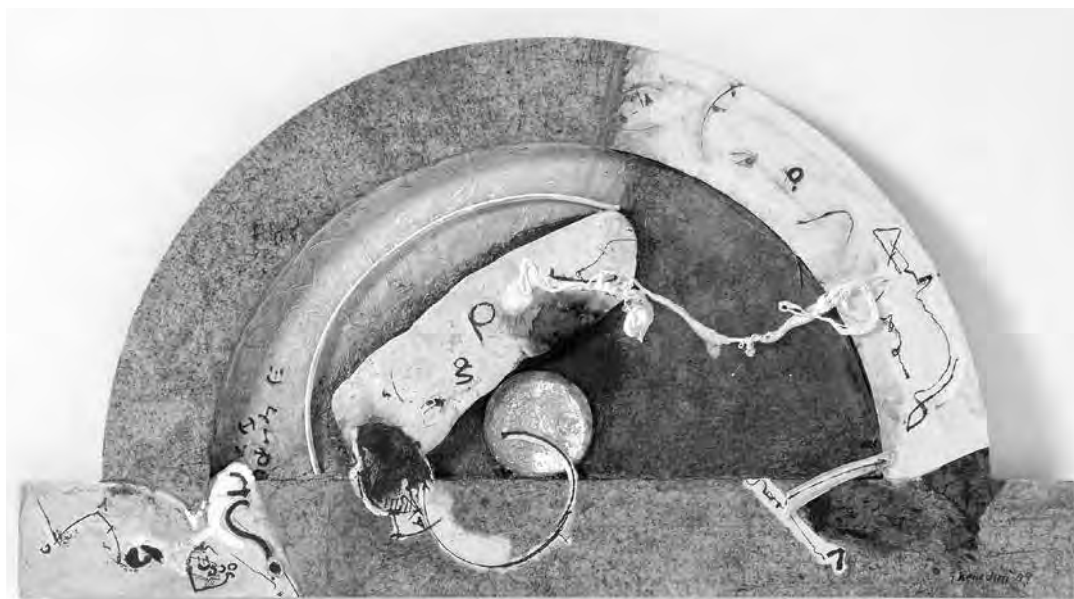
Al di là di queste allusioni Benedini è interessata soprattutto alle tracce dell'aria in rapporto all'elemento della terra, si tratta di navigare liberando lo sguardo dal vincolo gravitazionale per captare le profondità astronomiche del visibile.

Lo stato d'animo dell'artista-navigante è del resto legato a molteplici prospettive: seguire la volta celeste, tentare passaggi invisibili, sognare ampie distese ponendosi nel punto di osservazione meno prevedibile, affinché lo sguardo possa misurare emozioni che nascono dal profondo dell'anima.

Nelle "Ciotole della meditazione" (1999), appare un differente orizzonte di senso che, pur non escludendo la tensione verso la volta cosmica, si lega a tutt'altra atmosfera. L'artista pensa elementi decorativi dell'architettura romanica, alle coppelle incastonate sulle facciate delle chiese che evocano l'idea del pellegrinaggio e l'esperienza religiosa del

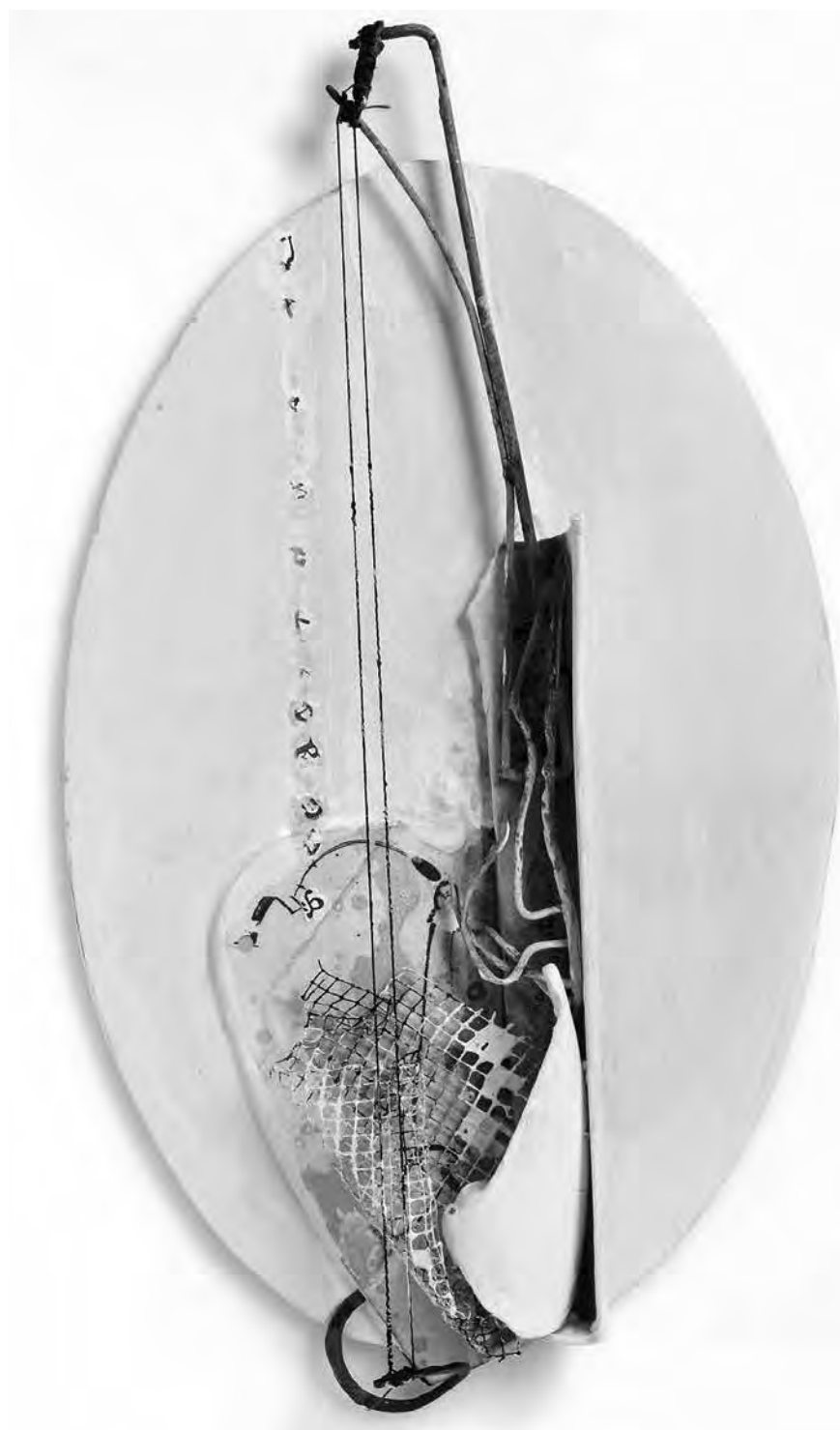
viaggio. Anche lo spettatore, come un pellegrino viandante nel territorio magico dell'arte, trasforma i sedimenti delle ciotole in immagini interiori, il tempo individuale si confonde con il tempo collettivo, mentre l'esperienza della meditazione si apre al richiamo dell'eternità.

Accanto a queste icone di carattere spirituale si possono considerare le arpe giganti segnate dalle insidie della violenza, esse osano slanciarsi con i loro tendini d'acciaio tesi con in tutta la loro estensione. Il riferimento va ai resti di Ninive, l'antica capitale assira distrutta dai babilonesi, immagine drammatica alla quale l'artista torna con la memoria per averla visitata durante un viaggio alla fine degli anni Sessanta. Città mitica e dispersa nell'antico Iraq a cui Benedini guarda con dolore per le atroci vicende di guerra che oggi ne segnano il destino, luogo simbolico dell'annientamento dei valori umani che l'arte assume nella sfera del tempo presente, come possibilità di riscatto e di superamento. La leggerezza delle arpe serve ad allontanare i drammi attraverso un sogno di rigenerazione poetica che trasforma la memoria del tragico nella dimensione sublimata del pensiero creativo. Nella costruzione delle "arpe di Ninive" la luce e l'ombra sono dimensioni compresenti e necessarie al sentimento conflittuale dell'esistenza, indicano il contrapporsi di due stati d'animo espressivi diversi: una parte eterea e luminosa concepita come estensione del suono nel vuoto, una zona più complessa e disgregata dove si concentrano le consistenze della materia. La curvatura della superficie convessa è pervasa da minime vibrazioni che esprimono l'esigenza di purificazione della forma, nella parte concava l'immagine è invece più tormentata, im-



Goniometro, polimaterico su legno, cm 40x60, 2009.

Musiké, polimaterico su tavola, cm 70x42 circa, 2011.
Foto Andrea Valentini.



plicata nel racconto dei materiali da cui scaturiscono indubbie tensioni drammatiche.

Girando intorno alle arpe lo spettatore ha la sensazione di ripercorrere le diverse tentazioni che Benedini vive nel suo inquieto rapporto con la materia: la scelta dei reperti lignei, il velo protettivo delle resine, il modificarsi delle forme in rapporto alla leggerezza e al peso, l'uso del colore per rivelare sot-

tili microcosmi della materia. Allo stesso modo, le vele sono ricavate da barche, come le arpe esse captano i suoni del vento, viaggiano attraverso gli arcipelaghi di Ulisse misurando lo spazio con l'andamento inquieto delle onde. Le arpe-vele sono protese sulle coordinate di mari sconosciuti, affrontano naufragi e avversità, equilibri rischiosi e ambivalenti, sottili crinali su cui si muovono per raggiungere l'armonia tra l'essere e il divenire, tra il passato e il presente, per Benedini non sono mai astratte categorie ma tempi del vissuto.

Appena defilate, dentro nicchie di vetro, stanno sospese due "culle" (1985) dalla presenza allusiva, accolgono le segrete gioie della scrittura, nella loro cavità si depositano sogni cosmici, umori astrali, qualche astuzia del linguaggio. Una di queste culle è immaginata per una cometa: ma dove pensa di approdare o di arrivare, forse su una costellazione o solo oltre l'orizzonte di un'isola?

Talvolta, la forma della culla somiglia ad una barchetta di carta, di quelle che si costruiscono piegando e ripiegando un foglio, immagine del cuore che naviga nel silenzio dei pensieri. In altri casi essa, è uno scrigno che contiene frammenti di manoscritti, un tesoro ben custodito dove le perfette calligrafie di un solitario amanuense si mescolano ai nuovi segni del presente. Vediamo fili che pendono dal vertice, ritagli del tempo, lembi e piccole pieghe che esalta il mistero della forma, caratteri formali che ricordano i collages di disegni su carte antiche che, nello stesso periodo (1985-86), l'artista va sperimentando anche in funzione di altre opere, come il ciclo delle "Vele di psiche" che vedremo più avanti.

Cullando l'immaginazione l'arte di Benedini guarda con pudore il mondo dal suo osservatorio inquieto e carico di rivelazioni, il suo navigare a vista attraverso flussi e correnti, non si ferma di fronte ai gorgi ma affronta il pericolo con lo sguardo aperto a fluttuare in nuovi contesti visivi e verbali.

Quest'atteggiamento rimanda alla tensione spaziale del "grande astrolabio" (2001) e della "grande glaciazione" (2002), climi diversi che si congiungono grazie al gioco calibrato delle forme oscillanti, sospese sulla parete come creature alate. Il soffio della luce evoca la superficie agitata del mare, il suono dei legni sulle onde trasforma il peso dell'imbarcazione, tutto è risolto in leggerezza. D'altro lato, il trasalire verso i significati celesti supera la fissità glaciale del globo terrestre, apparentemente immobile nella sua stupefatta bellezza: tutto si anima, tutto va disgregandosi, ogni sensazione svanisce nella notte stellata, ma nulla si perde nella mutazione.

Come avviene per altri strumenti di misurazione,

l'astrolabio è la metafora eccellente per captare la latitudine delle stelle, le distanze astronomiche che dividono l'uomo dal cosmo, dunque per immaginare viaggi a diverse altezze, ben sapendo che tutto avviene nell'artificio della pittura e della scultura, nel continuo scambio di valori cromatici e plastici.

I meccanismi creativi prevedono le congiunzioni più recondite, il principio della metamorfosi avvolge le opere in una trasmutazione continua dentro la grande mappa che l'artista costruisce parallela alla vita.

L'astrolabio può evocare altre presenze, diventare un'arpa che sprigiona suoni mai ascoltati, farsi vela che si gonfia nelle mareggiate del vento, arcaica imbarcazione sospinta dalla luce degli astri, pretesto per navigare sul filo dell'impossibile osservando il mondo da molteplici punti di vista. Allo stesso modo, il tema della glaciazione è legato alla temperatura dell'aria che scioglie la superficie, alle mutazioni atmosferiche che agiscono su grandi distese artiche, a pensieri in bilico sull'orlo di spazi liquefatti dalla lenta azione del sole.

Altre opere sono immerse nella luce soprannaturale del bianco, per Benedini "il colore bianco è la somma misteriosa di tutti i colori, un modo di contemplare la luminosità interiore dello spazio. In effetti, tutto si basa sulla fisicità del bianco, eco di un solo colore, valore dominante che misura non solo la superficie ma anche l'ambiente, con un perfetto equilibrio delle parti.

Figura simbolica ricorrente, un grande sestante è fermo al punto giusto dello spazio, la ruggine dei ferri o le incrostazioni dei legni si mescolano al blu oltremarino, si fondono con il mare mentre il cielo ha toni lattiginosi.

Tra questi bagliori passano ombre di navi, relitti che l'acqua si è portata via e talvolta restituisce alla fantasia di Benedini, che li recupera mettendoli in stato d'attesa, pronti a far parte di una nuova opera, fusi nell'armonia totale.

"Ritorno a Itaca" è una installazione costruita con tre corpi concavi e convessi (arpe marine, forse sirene, quasi conchiglie) collocati a breve distanza l'uno dall'altro come elementi che si attraggono con un preciso senso, forse perché nascono dalla stessa matrice. Le superfici sono ricche di intarsi, di modulazioni lineari, di gamme luminose che dal raffinato grigio vanno verso le dominanti del bianco e del nero, fattori percettivi dettati anche da forme ritagliate in sottili lamine di piombo. L'effetto fa pensare agli elmi dei guerrieri o a dettagli di armatura direttamente modellati sul corpo, propensi ad assottigliarsi, non ad aggiungere spessore plastico. L'immagine è infatti lirica e del tutto spaesante, non rappresenta forme simboliche ma vive nella silente atmosfera della memoria, gioca sull'espe-

rienza della ricongiunzione ma soprattutto indica la possibilità di evocare altri sensi di navigazione: così il viaggio di Benedini non subisce contraccolpi e si mantiene aperto all'infinito.

Osserviamo ora la piccola Arpa di Hermes (1999) sospesa su un piedistallo come un vascello che trasporta i suoni della memoria, lo strumento musicale è spesso associato al volo delle note oppure all'oscillazione di onde sonore che corrono sul filo del pensiero.

"Gli antichi Greci misero gli artisti sotto la protezione di Hermes" – osserva Patrizia Serra, "ermetico ed enigmatico è colui che accetta la sfida della sapienza. Non tutto si può dire, a volte è controindicato: il prevalere della parola può uccidere il senso. Lo sanno i poeti".

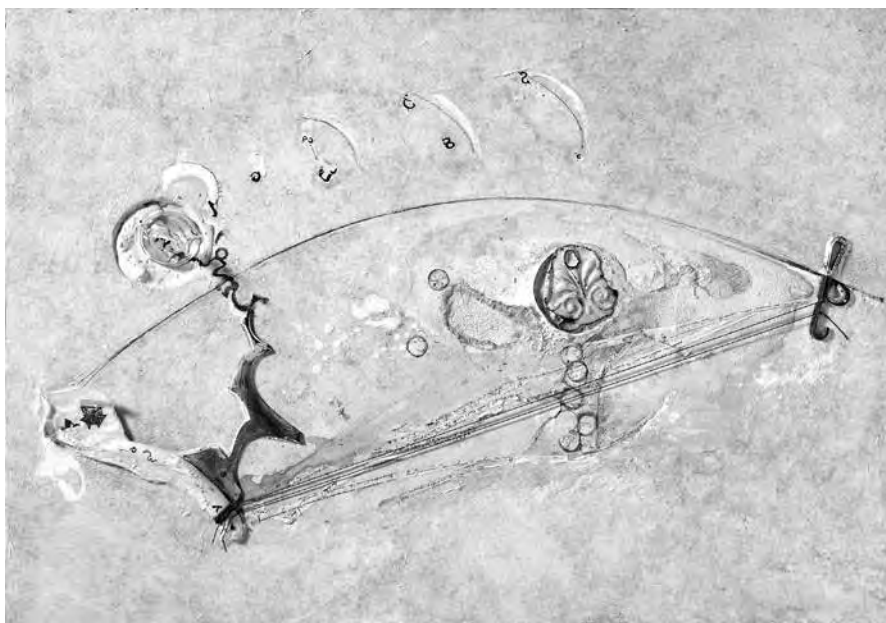
In quanto viandanti alla ricerca del senso futuro, gli artisti come Benedini amano stare sulle onde sospese dei venti, librandosi verso gli abissi astrali senza tuttavia dimenticare le rotte del globo terrestre.

Il legame con la grande arpa sospesa in altro spazio è una naturale conseguenza dei forti rimandi che ogni opera ha con le altre, pur nella differente dimensione plastica che caratterizza -volta per volta- le mutazioni della forma.

Prima che lo sguardo si lasci calamitare dalla grande arpa lo spettatore può confrontarsi con l'immagine di una clessidra dipinta nei primi anni Settanta, lontana nel tempo dunque, ma in profonda sintonia con le ricerche successive. "Clessidra dell'uomo" (1970) è una sorprendente conferma di come le distanze si uniscano e le differenze possano somigliare o perlomeno respirare medesime tensioni formali, siano esse concentrate nella misura della

Arpa di Ninive, vetroresina e ferro, cm 70x70x60 ciascuna circa, 2012.
Foto Andrea Valentini.





Costellazione di vetro, polimaterico su tavola, cm 70x100, 2012.
Foto Andrea Valentini.

superficie o dilatate nello slancio spaziale della forma arcuata.

Benedini fissa le modalità costruttive di una visione cosmologica basata su una geometria architettonica, due archi in opposizione verso l'alto e il basso, all'interno stanno immagini embrionali che indicano il principio della genesi, il pensiero dell'origine, il luogo primario dell'umano che si apre alle dinamiche del tempo infinito. L'esigenza di dilatare l'architettura corrisponde al desiderio di creare andamenti fluttuanti nel vuoto, bianchi candori avvolgono lo spazio sospeso sulla realtà, le forme sprofondano nel chiarore silenzioso dei bianchi. Eccoci alla "Grande arpa" (1999), Benedini congiunge diverse possibilità di stare nell'ambiente senza subirne il vincolo, il raccordo tra il pavimento e la parete è risolto ignorando l'angolo della stanza, anzi trasformandolo in un punto di spaesamento che fa parte dell'opera, come se quella zona fosse necessaria all'inarcarsi della struttura che unisce corpi distanti in un'unica tensione.

Diverse sono le prospettive di lettura, a seconda che ci si sposti sui lati o si preferisca il colpo d'occhio frontale, quello che meglio raccoglie l'estensione dell'immagine totale. Tutto si muove dal nucleo appoggiato sul pavimento (segno di come ci si possa liberare della base convenzionale ed inventare un'altra soluzione) fino alla punta estrema dell'arpa che veleggia nel bianco.

Elogio dell'equilibrio instabile, a questo fa pensare il modo in cui l'artista va calcolando pesi e contrappesi, toni cromatici e valori materici, attraverso la luce aerea dei solidi e l'inserimento di ruvide sensazioni della superficie.

A questo principio tattile si collegano "Le tracce del

giorno" (2000) che fanno parte di una lunga riflessione intorno agli scorrimenti del tempo, alle impronte della memoria e ai segni del vissuto. Il colore bianco va verso grigie consistenze, il velo uniforme attutisce i rumori dell'esistenza, la scrittura mostra il disgregarsi di un alfabeto segreto. Nello stesso contesto i reperti sembrano sepolti dalla polvere del tempo, mostrano dettagli e minimi frammenti della propria identità perduta. Tutto fa pensare ad un paesaggio interiore dove le tracce si sovrappongono in un fermento di sensazioni che è difficile descrivere, tanto complessa è la qualità di ogni minimo segno. Il flusso delle forme incise come su un papiro antico cresce attraverso ritmi stratificati, verso una zona annerita a contrasto con la luce bianca del tutto. Quest'ombra della mente si insinua dall'alto e scende fino a toccare con la punta il cuore dell'immagine, ciò sottolinea l'amore per i contrasti che Benedini evidenzia dentro il clima di ogni opera, anche quando prevale un solo valore luminoso.

Tuttavia, se con il bianco l'artista trasfigura e smaterializza i singoli elementi, quando sceglie di affidarsi al nero è per dar peso alla fisicità delle cose facendo emergere l'aria informe della materia, la seduzione dell'imprevedibile.

Lo stupore dell'oscurità fa parte dell'esperienza quotidiana della notte, una notte popolata da visioni che emergono in una luce insondabile, diversa e sempre mutevole, dove le tracce affiorano dall'ombra di misteriose stratificazioni.

"Il nero è un accumulo di sedimenti, è uno dei colori più intensi", ha detto l'artista, dunque l'esperienza con il tempo continua anche nell'estensione della luce notturna, proprio là dove lo sguardo acuisce la sua capacità di guardare dentro il corpo adombrato del visibile. Le opere "al nero" sono avvolte da un'atmosfera tacita e inquieta, il respiro instabile dello spazio si misura con il rumore delle materie che sprigionano chiarori, lucentezze, vibrazioni metalliche. La grande costellazione (1994-95) è paragonabile ad una scacchiera sulla quale le materie del sogno giocano una partita infinita, disponendo oggetti e frammenti come libere mosse del linguaggio. Sullo schermo offuscato dal tempo ogni reperto è un segno magico che emerge dal pulviscolo indistinto del nero, emergono significati reconditi, segni di un rituale per orientare lo sguardo sulla rotta notturna dei ricordi.

Una geometria sottesa ad ogni intervento, un ordine frantumato ma ben visibile in cui si innestano le tracce del vissuto, questo emerge nelle tensioni costruttive dell'Isola del Carro (1993) o nel movimento tellurico dell'Isola di Diogene.

La lampadina illumina un mondo di apparenze,

questo oggetto ready made non è per nulla provocatorio (estraneo dunque alle logiche sovversive di Dada e dadaismi vari), esso allude alla mitologia del filosofo greco Diogene che regge la lanterna accesa, simbolo della ricerca della verità attraverso le virtù dell'arte, sintesi di un cammino fatto di incognite e di rivelazioni possibili.

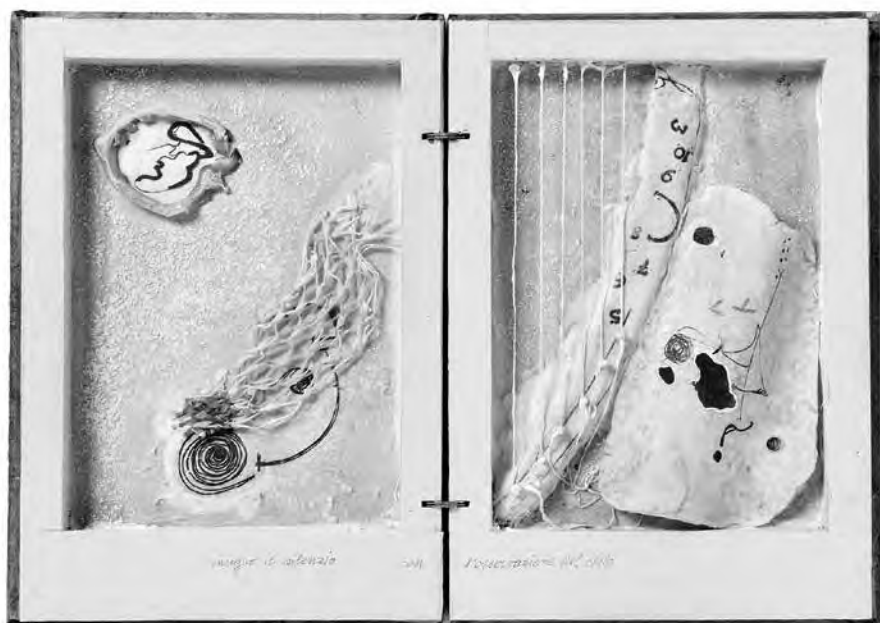
Osserviamo ora immagini che si riferiscono al ciclo denominato "rimescolare il tempo", un lungo mestolo allude al pendolo che scandisce il tempo modificando i ritmi dello spazio. Il pensiero logico nulla può di fronte all'insorgere di immagini che nascono dalla fantasia, l'esperienza creativa di Benedini è profondamente consapevole che il viaggio da compiere è all'interno delle proprie forme di conoscenza, dentro un mondo di archetipi intorno a cui la storia dei reperti intensifica le soglie d'attenzione dell'opera. L'ironia del mestolo che rimescola il tempo fa scattare dinamiche immaginative che coinvolgono i sensi nella loro totalità, dai sapori della materia ai suoni metallici che l'urto degli elementi meccanici suscitano attraverso le acrobazie del tatto e dell'udito.

Il livello sinestetico di questa e, in generale, di ogni opera di Benedini non è aspetto da trascurare, le strutture di ferro o di legno si inarcano tirate da bende o da corde che evocano l'esperienza del dolore, la tensione del corpo ferito.

I codici della sensibilità convenzionale limitano la capacità di percepire questi aspetti, di scorgere ciò che sta sotto la pelle del visibile, per questo l'artista cambia continuamente direzione, non vuole perdere di vista ciò che sta al di là dei confini segnati, con gesti che inseguono le rotte dell'immaginazione.

Altre ricerche hanno come filo conduttore il richiamo alla musica e alle sue relazioni con i territori aerei del viaggio, si tratta di luoghi specificamente concentrati sulla presenza emblematica di arpe collocate entro una base circolare dipinta di nero, una sorta di zona franca da cui si sprigiona l'energia plastica del suono. La figura dell'arpa è il fulcro dell'ambiente in cui si colloca, l'aria diviene elemento di interpretazione del paesaggio, mezzo per modificarne la percezione, tuttavia anche la memoria agisce sulle sonorità che aleggiano nello spazio, essa si pone sulla lunghezza d'onda della musica, ne segue i mutamenti, suggerisce i ritmi temporali, allude ai toni acustici delle sensazioni plastiche e cromatiche.

"L'armonia della forma suggerisce l'armonia del suono", si legge in uno scritto dell'artista, niente di più connaturale alla modulazione di ritmi che danno peso al vuoto, coinvolgendo i materiali in una continua metamorfosi spaziale.



Il propagarsi delle forme è presente anche nel complesso interagire di segni, scritture, fili, frammenti cartografici e luminosità cromatiche che emergono nelle vele ispirate alla favola di Apuleio (Amore e Psiche) ma soprattutto proiettate oltre il canone architettonico, verso i fermenti psichici della memoria.

Nella metafora di questo spazio teatrale la visione fisica è in rapporto continuo con la mente, c'è una profonda coincidenza di questi termini nella concezione creativa di Benedini, le immagini agiscono idealmente al di fuori del tempo, pur essendo oggettivate in manufatti concreti, in organismi plastici tangibili.

La visione dell'infinito non sfugge al controllo, è l'artista a decidere ogni nuova collocazione, ne è la riprova il carattere di questa installazione che permette di sognare in modo diverso ciò che è già accaduto in altri luoghi, attraverso un modo di allestire che risponde ad una nuova fase del viaggio.

Un viaggio dentro il viaggio, dunque, un viaggio da intendersi come movimento futuro-anteriore in cui gli eventi del passato vengono continuamente riletti alla luce di nuove prospettive di senso. L'orientamento con cui Benedini armonizza arpe e vele riguarda sempre le dinamiche della visione cosmologica, resta il fatto che le opere possono vivere ovunque e in nessun luogo preciso, in quanto il loro centro di gravitazione non ha un prima e un dopo, sono energie attive che agiscono oltre ogni misura. Del resto, anche la natura del suono tenta sempre di evitare il vincolo dello spazio e del tempo, questa convinzione si fa esplicita attraverso l'installazione di un'arpa con sette spartiti che appartengono alla "biblioteca" inventata dall'artista come percorso

Inseguo il silenzio, polimaterico, cm 31x41 (aperto), 2013.
Foto Andrea Valentini.

Allestimento della mostra
Gabriella Benedini Non si riposa il mare,
 Spazio Oberdan,
 Milano, 20 settembre - 4 novembre 2012.
 Foto Andrea Valentini.



parallelo all'interno della forma simbolica del "libro". La cui complessa identità diventa, in questo caso, quella di una scatola sonora in cui sono raccolti i segni-suoni di una sorta di diario interiore, "non feticci ma opere vive", ha suggerito Sandro Parmiggiani in un testo emblematicamente intitolato "modeste istruzioni per fare naufragio dentro un libro" (2001).

L'esperienza del naufragio non è mai scontata, è questione tutta sperimentare nel nutrito inventario di materie che l'artista manipola ma da cui si lascia anche manipolare, proprio così, perché il naufragio è nell'opera. Come Ulisse aggrappato alla zattera, così Benedini naviga sui relitti del linguaggio mescolando oggetti e colori in una combinazione di cui è artefice assoluta.

Per questo la sua ricerca non è assimilabile alla storia delle tendenze artistiche del secondo novecento in quanto non è prevista una tendenza che possa definirsi "Mitografie del polimaterico", tuttavia v'è una tradizione del nuovo, da Schwitters in avanti, in cui il lavoro di Benedini fa sentire la voce inconfondibile delle sue materie, non v'è alcun dubbio. Fili, calligrafie, disegni antichi, fogli stampati, frammenti di manoscritti, corde, oggetti di varia origine, pergamene, legni, metalli, sabbie, sugheri, frammenti meccanici, piccoli alambicchi, lane di vetro: sono alcune materie identificabili dall'insieme di elementi tattili che le pagine mostrano, introducendo segretamente alla lettura simbolica degli spartiti. Alfabeti della memoria, si è sempre

detto, ma anche memorie raccolte ad arte durante viaggi tra Oriente e Occidente, parvenze sospese tra cielo e terra, tracce fisiche e mentali che convergono sugli spartiti di un cercatore di suoni per arpa. La solitudine dell'arpa dialoga con quel luogo di sogno che è il mare, si lascia andare al canto delle sirene, analogo a quello che Ulisse si trova ad affrontare quando lascia l'isola di Circe. Il vento si placa a mezzogiorno, il sole diventa caldo, la temperatura sale al punto di sciogliere la cera nelle orecchie dei suoi compagni, con il pericolo di udire quel canto demoniaco. È un rischio che corre anche lo spettatore di questa mostra, sollecitato a muoversi in un territorio fatto di stupori e di seduzioni, rapito dal ritmo crescente delle immagini che si rincorrono con destinazione ignota, seguendo una traiettoria che torna su se stessa: lo sguardo è pronto per ricominciare in modo diverso la stessa avventura.

"Cerco, accosto, sposto fino a quando perdo l'orientamento... allora cerco un nuovo passaggio", questa dichiarazione di Benedini riguarda non solo il metodo operativo ma il valore esistenziale della ricerca concepita come esercizio del dubbio, rotta di avvicinamento all'infinito non misurabile, inquieta navigazione attraverso una profonda riflessione sulla funzione comunicativa dell'arte. Il continuo spostamento comporta il rischio di rimettere tutto in gioco, di trasferire le certezze raggiunte in spazi sconosciuti, affidando il senso del viaggio all'esperienza del disorientamento, perché ciò che conta è lo spirito d'avventura e la

scoperta di situazioni anche dolorose della vita. C'è un senso di fuga dagli appagamenti della ricerca a favore di un movimento provvisorio del pensiero creativo dove mitologie antiche e contemporanee si congiungono, anche solo per un attimo. Il tempo dell'opera non è misurabile, nessun programma lo precede, è trasparenza del vissuto, esigenza di dar forza alla fragilità della forma attraverso l'elaborazione di icone perdute, di segni sepolti, di alfabeti dimenticati. Di fronte all'arroganza dei linguaggi massificati, Benedini ama la via sfuggente delle immagini labili, ritrova ogni volta se stessa nel frammento indecifrabile, nel grumo informe, nella scheggia volata via dall'orizzonte delle cose ordinarie, bisogna attendere che il sedimento e il detrito mostrino un nuovo volto, questo è necessario.

Importante è sottolineare l'idea della visione come "mappa", luogo della materia vivente, in essa l'artista registra le onde cerebrali e le fluttuazioni che la mano sollecita, generando sonorità tattili, sensazioni provate in prima persona. Si potrebbe persino dire che nel trattamento delle carte si sente la pressione dei polpastrelli come sensori di una dimensione ricca di valenze inesplicabili.

L'intelligenza alchemica sta nel congiungere polarità diverse, nel condurre l'esperimento della materia sul filo dell'indefinito, mettendo in evidenza erosioni, asperità, affioramenti, aspetti materici mai identificabili in qualcosa di preciso. Come potrebbe, del resto, essere precisa la memoria di magici deserti o di allucinate glaciazioni, di luci aurorali o di precipizi notturni? Le stratificazioni di ogni "mappa" seguono i processi di orientamento che l'artista scopre volta per volta, come percorsi cognitivi che si sviluppano nell'evento costruttivo dell'immagine. I tempi di esecuzione non sono programmabili, quasi sempre sono prolungati, soprattutto le sovrapposizioni richiedono varie fasi di assimilazione.

Benedini non progetta l'opera, essa si definisce nell'aggregarsi delle contaminazioni materiche, le trasparenze della grande mappa, per esempio, raggiungono il giusto punto di levità dialogando con i gradi di luminosità delle carte, che velano e rivelano le qualità dinamiche della superficie come se fosse un grembo in continua gestazione.

Queste meraviglie non si possono intuire senza la guida dell'artista, la sola in grado di far capire che cosa racchiudono le tracce della scrittura, quale ruolo riveste il rituale alchemico del linguaggio come crogiuolo di segni. Una domanda nasce con candore: dove conducono i codici incomprensibili che rimangono impressi sull'epitelio del bianco? La risposta è semplicemente un'ipotesi, vengono dalla memoria disincantata dei viaggi compiuti, dalla passione per i paesi ancora da esplorare. Non c'è bi-

sogno di teorizzare i segreti dell'alchimista: "Restano dei frammenti bianco-avorio, che paiono delle ossa, - confessa l'artista - e che recano delle lettere, dei segni, dei numeri, perché non potevo dimenticare che la scrittura è nata in Mesopotamia".

Questi codici possibili servono ad ognuno per costruire altri racconti, per fare un viaggio mentale attraverso l'esperienza dell'arte, sognando avventure in luoghi inesplorati, anche all'interno del proprio labirinto interiore, rimescolando il tempo del proprio passato.

(Si ringrazia per la preziosa collaborazione Maria Teresa Chirico, curatrice dell'Archivio Benedini)

Allestimento della mostra
Gabriella Benedini 1984-2014 *Transiti e incontri*, Museo Diocesano,
Milano, 24 giugno - 12 ottobre 2014.
Foto Roberto Grano.



L'ENIGMA DUCASSE

VERSO IL SUPERAMENTO DELLA RAPPRESENTAZIONE, TRA DUCHAMP E MALEVICH



Isidore Ducasse conte di Lautréamont, Opere complete, Feltrinelli 1968.

«Ogni arte matura ha alla sua base una moltitudine di convenzioni: in quanto è linguaggio. La convenzione è la condizione della grande arte, non ne è l'ostacolo» F.Nietzsche, Frammenti postumi, 1888.

Se la filosofia romantica considera il bello allo stesso tempo reale ed immateriale, una sorta di limite che interviene per proteggerci da quell'abisso terribile che è l'assoluto, un luogo basculante tra finito ed infinito che svolge una funzione consolatoria e protettiva, un secolo dopo Paul Valéry dichiara in modo perentorio "la bellezza non è più", a sottolineare che l'esperienza della bellezza ha ormai poco a che fare con l'esperienza dell'artista.

Non si tratta solo, o puramente, della dissacrazione del sublime introdotta dal sintagma *beau comme* che Isidoro Ducasse, alias Conte di Lautréamont, esplicita nei *Canti di Maldoror*. Certo, Ducasse - forse il meno baudelairiano dei poeti-prosatori che la seconda metà dell'Ottocento presenti, e, con i suoi rovesciamenti prospettici, il più apprezzato da una frangia consistente delle avanguardie storiche - si presenta come sintomo furioso di un processo di demistificazione di una concezione estetica votata alla costruzione di un bello inteso come *locus amoenus*, come luogo in cui anche l'eccentrico, la dismisura, il tragico, possono essere addomesticabili. Il suo "classicismo" rovesciato è costruito sul rifiuto dell'autobiografia, sulla negazione delle pratiche che ricercano il "nuovo", sull'appello a riprendere "il filo indistruttibile della poesia impersonale". Il « [...]bello come la retrattilità degli artigli degli uccelli rapaci; o ancora, come l'incertezza dei movimenti muscolari nelle pieghe delle parti molli della regione cervicale posteriore; [...] e soprattutto, come l'incontro fortuito su un tavolo di dissezione di una macchina da cucire e di un ombrello! » (Maldoror, canto VI) sembra imporre una razionalità geometrica, il ricorso ad una legge brutalmente incongrua capace di giocare con la molteplicità dei fenomeni senza nulla concedere a falsi scetticismi o a ipocrite tristezze.

Se la "convenzione è la condizione della grande arte" e "la bellezza non è più", se i limiti che si possono imporre all'arte sono quelli del linguaggio che essa è in grado di parlare, allora è possibile immaginare anche una rottura radicale, un azzeramento violento, una torsione apocalittica che sappia disegnare i confini di un nuovo campo da gioco. Dove non si modificano tanto le regole, ma la stessa definizione del gioco muta inesorabilmente. Un po' come accade all'impudico adolescente Maldoror. C'è una storia delle cose ed una storia "affettiva" delle cose. Eppure, nella nostra lingua - poetica, ma forse poco filosofica - tutto si traduce in "cosa". Og-

getti, contenuti, forme, simboli in cui si depositano retaggi di evocazioni, segni che convocano attorno a sé l'evidenza - reale? apparente? - della denotazione. Le "cose", a ben guardare, sono complicazioni inenarrabili, sintesi di molteplici determinazioni. Noi confondiamo, ma in tedesco *Ding, Betreff, Sache, Object, Gegenstand*, sono "cose" sì, seppure in declinazioni differenti. La complessità della "cosa", dell'oggetto plastico che, nella propria forma, delinea e definisce le articolazioni di quell'artefatto che chiamiamo "arte".

Allora, il *ready made* di Marcel Duchamp e il "quadrato nero" di Kasimir Malevic che "cosa" sono? La *roue-sellette*, la ruota di bicicletta - o l'anonima dedica-ritratto al grande autore d'insuccesso Raymond Roussel - è un oggetto negato. È una cosa, non un oggetto: «Si tratta quasi di un "ritorno alle cose stesse", che è poi il programma della fenomenologia di Husserl che va dipanandosi negli stessi anni. E quelle relazioni abituali che la cosa intrattiene nel mondo vengono, più che scisse o distrutte, "sospese" e "illuminate" in un *satori* ..., come in un atto di *epoché* fenomenologica in cui si sospende il giudizio sul mondo» (M.Carboni, *Il sublime è ora*, Roma, 1993, p. 49). L'evento prosaico, contingente, casuale, inatteso, "banale", che determina una sorta di rivoluzione copernicana nel nostro modo di osservare le cose, nel nostro pensiero e nel nostro essere, questo sarebbe il *satori* zen. Che si tratti proprio di questo o di altro, resta il fatto che Duchamp, con un gesto, smilitarizza l'intero universo conosciuto dell'estetica. Non c'è avanguardia che tenga: siamo da un'altra parte. Creare un'opera d'arte che non sia "d'arte"; scegliere, sulla base della massima indifferenza estetica, un oggetto tanto familiare da apparire estraneo, perturbante, enigmaticamente ovvio. Un oggetto che esiste e che noi osserviamo adesso, una volta scelto dall'artista, solo per il gesto che lo ha imposto alla nostra attenzione. Una semplicità rimossa che ritorna e ci spaventa.

È l'*Unheimlich* di Freud, di quel tratto perturbante, inquietante, che nel quotidiano pare atterrirci e affascinarci ad un tempo. Qualcosa che "non trova dimora", più o meno un effetto sublime che riemerge - sotto spoglie inattese - di fronte ai nostri occhi: qualcosa che disorienta proprio in quanto è "banale", ma è sottratto dalla serie quotidiana; è identico ad un altro oggetto, ma se ne differenzia concettualmente in modo risoluto, unico, irripetibile. Un "analogo" che, in un contesto particolare, acquista un senso del tutto proprio nonostante l'apparente identità tra gli oggetti: quello che si ritrova prosaicamente nella serie del reale e quello che invece viene eletto a soggetto della finzione artistica. Quella porzione di realtà esibita si tradu-

ce in meccanismo che destabilizza la realtà intera. Come il *Quadrato nero su fondo bianco* di Malevich, il *ready made* di Duchamp si manifesta, prende corpo, si palesa come un oggetto che non evoca niente, che persiste nella sua presenza, che somiglia solo a se stesso, che non è comparabile con niente. Che è uguale a se stesso: una tautologia. E, proprio per questo, assolutamente singolare, intransitivo: non fa niente, è. Non mostra il contenuto di un evento, ma l'evento stesso.

Un po' come se la distinzione kantiana tra *Darstellung* e *Vorstellung*, tra rappresentazione e presentazione, collassasse.

E lo stesso accade con quella singolare icona germinativa che origina il Suprematismo di Malevich. Una forma primitiva, elementare, disarmante e disincantata, dalla quale emanano "costruzioni" di linee e colori, geometrie del tutto svincolate da riferimenti sensibili, dalla materialità dell'esistenza. Certo, Duchamp ha deciso che il medium della pittura è ormai inadatto ad esprimere questo processo, mentre Malevich cerca di rinnovare dalle fondamenta la pratica stessa delle arti visive a cominciare dalla pittura. Ma il processo di semplificazione e la rottura radicale provocata dalla destituzione di significato di ogni gesto rivolto alla rappresentazione del reale non è dissimile. Si tratta di condurre un tentativo per giungere ad esibire una "cosa" che non sia metafora di alcunché. Di disattivare le convenzioni che vincolano le arti visive, il loro scopo mimetico, il loro illusionismo, per mostrare l'avamposto di ciò che è già venuto. O, per utilizzare un'espressione vetero-testamentaria, per far sì che l'oggetto d'arte possa dire: "io sono la pronuncia del mio nome".

Dunque, di fronte a che cosa ci troviamo? Possiamo impiegare ancora l'aggettivo "bello" per qualificare quelle opere? Forse si tratta di una rivisitazione del "sublime"? E se avesse avuto ragione Valéry con il suo apodittico "il bello non è più"?

È forse presente un riferimento, anche parodistico, all'idea di infinito che sembrava essere propria del sublime? O ad un disordine che scandaglia nel profondo il nostro sentire desideroso di armonie? Invece, è probabile che il senso di quelle operazioni – per intenderci: la smisuratezza, la dismisura inaugurata da quella duplice operazione ormai ultracentenaria che pare suggerire che il terreno da gioco sul quale le arti visive possono confrontarsi può essere allargato a tal punto da rendere necessaria una modifica profonda delle regole del gioco, ci pone di fronte a un chiasmo. Quello di un'arte dove tutto è "costruzione" (anche se Malevich "espone" quel progetto come emanazione), definizione di un senso, progetto, uso, e quello, opposto, di un'arte che

ha ormai svincolata dai vincoli che la legano all'utilità (fossero anche quelli della mimesi, tanto del dato naturalistico, quanto di quello emotivo, sentimentale: una forma, avrebbe detto Hegel, "che viene annullata da ciò che essa espone, di modo che l'esposizione del contenuto si mostra al contempo un superamento dell'espone").

Insomma, si può lasciare che l'oggetto d'arte (che nel caso del *ready made* non è "d'arte") resti, riposi nel suo essere cosa, ente, oggetto, oppure volatilizzarne il contenuto sensibile, empirico, azzerarne ogni traccia, per cercare di conferire al gesto artistico un valore, un'etica nuovi.

Oggetti che non impongono una redenzione, un riscatto, ma impongono di essere osservati come pensiero, anzi, come preconditione di ogni atto linguistico: qualche cosa che non si può profetizzare, che non si può nominare, quasi che nello stesso fondamento del dicibile, di ogni linguaggio che viene praticato, vi fosse un luogo che lo sostiene e che non può essere detto. Ma solo mostrato, o "accennato".

Indubbiamente in questi casi insistere a parlare di "bellezza", di quella compiutezza che si traduce in una "sorte di morte" – sempre seguendo il pensiero di Valéry – non ha più senso. Novità, intensità, "estraneità" (*étrangeté*), vale a dire tutti i valori che procurano uno shock visivo o mentale soppiantano il bello, o ne ridisegnano i confini. E non c'è bisogno di ricorrere all'assoluto di Schelling, all'ineffabile o al tragico, all'ambiguo o al misterioso che si annida nel sublime.

Il vincolo che si credeva necessario tra cosmo e bellezza, tra armonia del "creato" e artificio della forma, si è ormai dissolto. Di fronte ad un bello visibile che si riduce ad una pura apparenza del bello autentico, a poco vale pensare se la verità dell'opera d'arte risieda nello stesso movimento del ricercare, nel dubbio che ci assilla e che fa sì che la bellezza non risieda nell'opera, ma piuttosto la *Sehnsucht*, il "cercare di cercare"; o piuttosto questa verità si celi all'interno di un ordine estetico che denuncia la propria totale artificialità.

È il tema della "morte dell'arte" hegeliano, non dissimile da quello dell'"origine" sul quale si cimenterà Heidegger un secolo dopo. Costretta nella sfera dell'artificiale, l'arte è in qualche modo costretta a riflettere e a commentare le proprie aporie. Nessun oblio, ma piuttosto sforzo teso ad un superamento della rappresentazione, per configurarsi invece come evento che rivela lo stato dell'ente, la sua inequivocabile presenza, il processo della sua definizione.

L' "enigma Ducasse" è proprio questa apertura di campo che, filosoficamente, i gesti di Duchamp e di Malevich inaugurano.



M. Duchamp, *Ruota di bicicletta*, 1913, ready-made, ruota di bicicletta montata su uno sgabello.

LE "GRANDI BELLEZZE"

RIFLESSIONI SUL PADIGLIONE ITALIA ALLA BIENNALE DI VENEZIA

Codice Italia, il padiglione della Biennale di Venezia curato da Vincenzo Trione, ospita quindici artisti italiani in dialogo con la storia dell'arte nazionale, e tre ospiti stranieri – Peter Greenaway, William Kentridge, Jean Marie Straub – altrettanto impegnati in una rivisitazione del passato artistico del nostro Paese.

Da un lato giovani e meno giovani interpreti di una cifra nostrana, dall'altro la conferma di quella cifra da parte dello sguardo esterno: un omaggio multimediale di Greenaway all'arte italiana nei secoli del suo splendore, di Kentridge un tributo a Pasolini, un'installazione derivata dal film di Straub *Lezioni di Storia* (1972), in cui il passato dell'Italia riemerge,

insieme con la corruzione che già lo caratterizzava. Anche *La grande bellezza* di Paolo Sorrentino, vincitore nel 2013 dell'Oscar per il miglior film straniero, accendeva riflettori sulle meraviglie artistiche di Roma, l'incanto dei luoghi antichi a fronte della decadenza dei costumi contemporanei.

Il padiglione italiano, quasi prolungando l'invocazione alla bellezza del film di Sorrentino, induce ora a una riflessione sul bisogno di legittimarsi rian dando a un passato glorioso.

Vien da pensare all'eclettismo ottocentesco, che sui palazzi urbani più rappresentativi rinverdiva momenti dell'architettura passata. In Italia era soprattutto il Rinascimento a riemergere, pur



Peter Greenaway,
In the beginning was the image.

in una declinazione materica moderna, nell'impiego frequente di materiali industriali quali il vetro e il ferro. Dunque la modernità dei tessuti epidermici era riconoscibile, come nella copertura ingegneristica della Galleria Vittorio Emanuele di Milano, ma il rivestimento intendeva denunciare la continuità con il passato. Concetto ribadito dallo stesso Greenaway quando, intervistato sul suo *In the beginning was the image* per il Padiglione Italia, sostiene che c'è una linea ininterrotta che va da Leonardo da Vinci a Jeff Koons.

Al di là delle singole opere, sorvolando anche sulla loro qualità eventuale, ciò che colpisce in questo momento storico è questo tornare alla bellezza antica per avere conferma di sé. L'Italia postunitaria lo faceva alla ricerca di una propria identità nazionale, la cultura italiana odierna sembra farlo mentre quell'identità si perde, non solo per il venir meno di confini – che in sé aprirebbe a orizzonti più ampi –, ma per un disorientamento più profondo che la crisi economica ha finito per scoperchiare.

Allora la bellezza prodotta in passato diventa un serbatoio cui attingere per reinventarsi nel confronto con il resto del mondo, e però nell'hortus conclusus dell'arte. Nel quotidiano, infatti, quella bellezza non sembra in grado di incidere sulla qualità della vita, né è poi così valorizzata, se l'occhio straniero è soprattutto propenso a cogliere l'inedeguatezza italiana, nel momento in cui viene per esempio richiesto di un parere sull'evento attuale di maggior risonanza, Expo. Come ha di recente sottolineato Stefano Citati per "Il Fatto Quotidiano", riferendo i commenti tutt'altro che entusiastici di Roger Cohen, editorialista del "New York Times" per l'occasione in viaggio a Milano: il vecchio, consolidato ritornello del luogo impossibile per lavorarci, delizioso per trascorrerci del tempo.

Tutti dunque concordi nell'attribuire all'Italia la palma dell'eccellenza artistica passata, a cui si desidera riandare come alla fonte della vita.

E poi? La storia come continua? La bellezza artistica dell'Italia è ormai un fossile encomiabile nello spazio dell'artificio, e invece irrilevante nello scorrere più complesso del contemporaneo? Qualcosa cui si concede il plauso in padiglioni veneziani o festival cinematografici pur prestigiosi, per poi rimanere materia inerte di solo intrattenimento, incapace di connettersi al nuovo per troppa lontananza temporale e disparità qualitativa?

E, ancor più, prescindendo dalle aspettative altrui: a noi, questo può bastare?



William Kentridge, *Triumphs and Laments*.

Peter Greenaway, *In the beginning was the image*.

PENSANDO A MARX, DAL PRODOTTO AL CONTESTO

NEI DINTORNI DELLA BIENNALE DI VENEZIA 2015

Una mostra che il curatore Okwui Enwezor definisce politica e che dovrebbe fare il punto sulla storia presente e futura ma il cui protagonista risulta essere Carlo Marx, attraverso la lettura integrale di *Das Kapital* in forma di oratorio insieme a tantissime opere che sembrano al contrario rappresentare l'eutanasia della cultura ed il trionfo del capitalismo.

Rifacendomi ad un'esperienza messa in atto nella lontana Biennale del 1978 ho inteso proporre un gioco di creatività gratuita, un dono.

Il gioco e lo scambio dei doni dovrebbero causare la cancellazione di tutte le separazioni (autore-fruitori) e la fine dell'arte come riproduzione delle merci per cui la vita e la bellezza non potranno essere distinte.

Il testo "Il plusvalore consiste nell'eccedenza della somma complessiva di lavori incorporata nella merce rispetto alla quantità di lavoro pagato che la

merce contiene" condensa in un messaggio mirato una delle affermazioni fondamentali di *Das Kapital*. Il tentativo consiste nel mettere in discussione la corretta utilizzazione dell'arte per mano dell'artista e delle sue relazioni con il mondo della produzione assumendo nel contempo una funzione critica sul sistema dell'arte in generale.

Il momento della rappresentazione diventa quindi la dimostrazione e la documentazione di una pratica artistica utilizzabile all'esterno dei luoghi deputati, degli spazi tradizionali.

Per recuperare una forma di comunicazione più vasta servendosi di luoghi, spazi e linguaggi differenti, in questo caso utilizzati per fini opposti a quelli per cui sono stati progettati e organizzati.

L'attenzione si sposta dal prodotto al contesto. Lo stesso lavoro non assume lo stesso significato in ogni luogo. Se infatti assume per gli addetti ai lavori, all'interno, un determinato valore culturale,





resta invece del tutto estraneo, riacquista cioè la loro invisibile anonimità, per il pubblico occasionale, all'esterno.

L'affissione procura una diffusione più vasta del messaggio verso l'esterno del sistema dell'arte anche se poi finisce per risultare spesso parzialmente illeggibile in quanto non sempre immediatamente comprensibile.

In questo modo l'azione sempre uguale in se, muta

con il mutare delle connotazioni che assume nel rapporto con il contesto in cui è calata.

Si viene a determinare un fenomeno di ritorno per cui le azioni dirette ad una nuova utenza, spesso finiscono per essere comprese solo nel momento di ritorno nei luoghi deputati alla comunicazione visiva tradizionalmente intesa, i luoghi deputati della comunicazione artistica, le gallerie d'arte e i musei appunto.



IL MADRE

MUSEO D'ARTE CONTEMPORANEA DONNAREGINA

Il Madre, Museo d'Arte Contemporanea Donnaregina è distante pochi passi da Via Duomo, arteria vitale nel cuore della Napoli antica, allargamento ottocentesco del vecchio cardine della città greco-romana, collegamento tra le colline e il mare.

Costruito nel XIX secolo, in una delle insule del quartiere San Lorenzo, il palazzo deve la sua denominazione alla vicinanza con il Monastero di S. Maria Donnaregina, la cui più antica memoria risale al 780. L'edificio di culto fu ricostruito nel primo ventennio del XIV secolo per volere della regina Maria d'Ungheria, poi ampliato e restaurato nel XVI secolo con l'innalzamento della nuova chiesa e l'accorpamento in questa della preesistente struttura.¹ Dell'antico monastero restano oggi l'edificio trecentesco, sede di eventi espositivi organizzati dal Museo, e quello barocco, storicamente uniti, separati dal restauro novecentesco di Gino Chierici.²

A metà dell'Ottocento, Palazzo Donnaregina fu acquistato dal Banco di Napoli e adibito a sede del Banco dei Pegni. Tra il 1845 e il 1872 l'edificio fu ampliato con l'aggiunta di due ali e la sistemazione della parte frontale su via Settembrini, dove venne posto l'accesso principale con la creazione dell'androne e dei due blocchi scala. A partire dal secondo dopoguerra, il Palazzo ha subito notevoli alterazioni architettoniche, rinforzi strutturali successivi al terremoto del 1980, per poi essere abbandonato in seguito ai danni e ai dissesti statici provocati dall'alluvione del 2001.

Acquistato nel 2005 dalla Regione Campania, l'edificio fu dato in concessione a titolo di comodato d'uso gratuito e di servizio alla Fondazione

Donnaregina, per essere destinato a Museo per l'Arte Contemporanea.³

Álvaro Siza, che ha progettato il restauro del Palazzo, in collaborazione con DAZ-Dumontet Antonini Zaske Architetti Associati di Napoli, ha dedicato tre anni allo studio e alla comprensione della struttura originaria dell'edificio, all'analisi delle stratificazioni storico-artistiche del sottosuolo e ai ritrovamenti archeologici. Visitare Napoli, percepirne la vitalità, viverne l'atmosfera sono state tappe essenziali per l'elaborazione di un progetto che tenesse conto delle caratteristiche e delle peculiarità della città, del suo aspetto caotico, del suo carattere deciso, dell'intenso uso dei suoi spazi pubblici. Questa complessità, presente in ogni strada e in ogni vicolo, condiziona e modifica le architetture di Napoli e Álvaro Siza, nel suo progetto, ha voluto tenerne conto, dedicandosi a preservare il rapporto del Palazzo con l'esterno e con il centro vivo della città.

Gli interventi di restauro hanno previsto l'eliminazione solo delle errate alterazioni architettoniche susseguites negli anni; la storia evolutiva dell'edificio, il volume e la sua struttura spaziale sono stati invece conservati il più possibile inalterati, pur dovendo rispondere alle nuove esigenze dovute al subentrare della funzione museale.

La chiara organizzazione interna, la successione di sale ben conformate a partire da un ampio cortile e le dimensioni diversificate degli ambienti sono stati considerati degli ottimi requisiti di partenza per un progetto di adeguamento di uno spazio preesistente a scopi espositivi. Non pannelli mobili, non strutture prefabbricate, ma ambienti in cui si generi



Madre, Museo d'Arte Contemporanea Donnaregina, Napoli.
Foto © Amedeo Benestante.



uno stimolo alla creazione, un arricchimento di significati e valori, un naturale magnetismo tra lo spazio e le opere d'arte.

Opere site-specific come *Ave Ovo*, realizzata nel 2005 da Francesco Clemente, nascono dal dialogo con queste geometrie, con la distribuzione degli spazi, con i rapporti verticali chiari e definiti e non meno con le evidenze storiche che le sale del Palazzo conservano.⁴

Tra il 2005 e il 2006 i lavori di restauro sono stati completati e tutte le aree del Museo sono state aperte al pubblico, il primo piano, con le opere site-specific, il secondo piano, con l'allestimento della collezione, il terzo piano dedicato alle esposizioni temporanee, l'auditorium, la libreria, la biblioteca, i laboratori didattici, e infine il ristorante con annessa caffetteria.⁵

La collezione del Madre, Museo d'Arte Contemporanea Donnaregina si è formata sotto la direzione generale di Edoardo Cicellyn Comneno, evolvendosi e modificandosi fino al 2013, anno in cui è subentrato il progetto espositivo del nuovo direttore Andrea Viliani. Le installazioni site-specific, realizzate a partire dal 2005, hanno contribuito a garantire continuità tra le due fasi.

Al primo nucleo espositivo appartiene *Line of chance* (2005) di Richard Long, in cui il fango, distribuito su tutta la superficie delle pareti della stanza, crea un collegamento tra lo spazio e la natura nella quale l'artista trova ispirazione. Il materiale primordiale e l'operazione artigianale trasportano la sala in un tempo arcaico, in cui le tracce pittoriche assumono le sembianze di antichi e suggestivi reperti. Anche Mimmo Paladino, nella sua opera *Senza titolo* (2005), sceglie di esprimersi attraverso tratti segnici elementari, incisi sulle pareti grezze dell'ambiente a lui dedicato. Non volti, non corpi o teschi, animali o maschere, come in altri lavori, ma graffi ermetici, contrapposti a una figura scolpita, una sagoma aggettante con il capo rivolto verso il muro e il

volto non definito. Il visitatore, che ha l'iniziale sensazione di imbattersi in una pittura figurativa e naturalistica, si ritrova a osservare immagini lontane da ogni veridicità, elementi quasi surreali, una realtà quanto mai metamorfosata.⁶

In questa sua opera, come nelle altre, l'artista sembra esigere silenzio, sembra invocare un momento di riflessione, sembra voler raccogliere memorie o esortare a una serena accoglienza della morte, come nella tradizione artistica delle antiche civiltà.⁷ Non meno intensa e rappresentativa è l'opera *Untitled* (2006), acquistata dal Museo nel 2007, in cui Paladino ricorre alla sagoma scolpita di un cavallo, realizzata in tufo, decorata da bassorilievi, per evocare un mondo lontano, reale o mitologico. La struttura a blocchi regolari, che ricorda l'antico opus quadratum, e il materiale non possono che riportare alle cave etrusche, alle catacombe, agli ipogei di epoca greco-romana. La scelta iconografica rimanda all'immagine omerica del cavallo di Troia, alle origini della cavalleria medievale, all'incontro

Il Madre, Museo d'Arte Contemporanea
Donnaregina nel centro
della Napoli antica.

Mimmo Paladino, *Senza titolo*, 2005.
Courtesy Fondazione Donnaregina per
le arti contemporanee, Napoli.
Foto © Amedeo Benestante.





Rebecca Horn, *Spirits*, 2005.
Courtesy Fondazione Donnaregina per
le arti contemporanee, Napoli.
Foto © Amedeo Benestante.

tra la cultura orientale e quella occidentale.⁸ L'artista fa assumere ai suoi lavori i caratteri di una monumentalità che si fa testimone di una memoria imperitura.⁹

Ave Ovo (2005), opera di Francesco Clemente, che occupa due ambienti del Museo, crea un luogo di sospensione temporale, di rallentamento, di spaesamento. La cultura orientale, che l'artista assorbe durante i suoi numerosi viaggi in India, si mescola a quella occidentale e il felice cortocircuito che ne deriva pone le opere in uno stato contemplativo, in una sorta di quiete, in un mondo che non è in conflitto con la realtà, in cui le immagini sono libere da obblighi referenziali e le figure risultano sospese nel vuoto. È così che l'arte diventa rappresenta-

Anish Kapoor, *Dark brother*, 2005.
Courtesy Fondazione Donnaregina per
le arti contemporanee, Napoli.
Foto © Amedeo Benestante.



zione di un mondo interiore, di un immaginario espresso tramite un linguaggio che si muove tra la figurazione e la decorazione.¹⁰ Così nasce *Ave Ovo*, dalle memorie d'infanzia dell'artista, luoghi e simboli antichi di Napoli, interiorizzati e poi manifestati attraverso un affresco di proporzioni monumentali e una raffinata pavimentazione in ceramica, in linea con la tradizionale prestigiosa produzione partenopea.¹¹

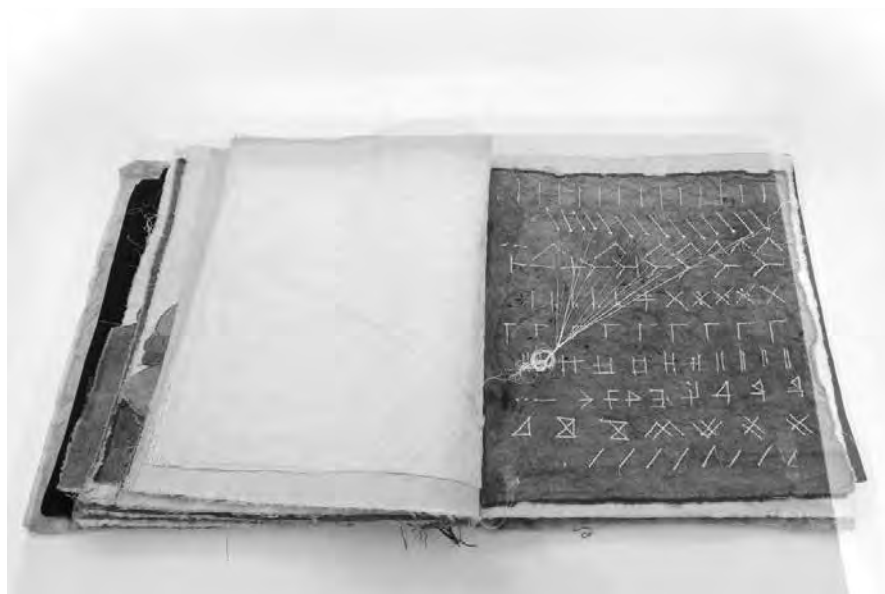
Del primo nucleo espositivo fa parte anche *Spirits* (2005), installazione ambientale di Rebecca Horn, la cui prima versione fu presentata nel 2002, in Piazza del Plebiscito a Napoli. Da uno dei teschi del Cimitero delle Fontanelle di Napoli l'artista ha ricavato 333 riproduzioni in ghisa, di cui solo alcune esposte presso il Museo Madre. Le "capuzze" sospese nella sala sono affiancate da specchi mobili che, con un gioco di riflessi, circondano il visitatore, immergendolo nell'atmosfera dell'opera. La musica di Hayden Danyl Chisholm accompagna la percezione, una sola voce che genera molteplici suoni e tonalità. Pur essendo centrale il ruolo della morte nel significato dell'installazione, è completamente assente il suo aspetto macabro, negativo, triste. Napoli ha donato all'artista una visione libera del trapasso, priva di tabù, l'idea di un fenomeno in continuità con la vita, inserito nel ciclo dell'eternità. L'opera si riempie dell'enorme energia della città, di Pompei, di Piazza del Plebiscito, del Vesuvio all'orizzonte e dei luoghi che Horn ha visitato durante il suo soggiorno, nel tentativo di crearsi il suo piccolo universo di comprensione.¹²

Con *Dark brother* (2005), Anish Kapoor garantisce al visitatore una nuova suggestione, l'illusione dell'infinito, della profondità. L'artista è abile nel creare armonie tra le antitesi, l'equilibrio tra il vuoto e il pieno, tra il liscio e il ruvido, tra il materiale e l'immateriale, tra il reale e l'irreale.¹³ Con la polvere di pigmento apre passaggi ad altre dimensioni, assorbendo lo sguardo dello spettatore. Le sue opere sono come dispositivi per collegare terra e cielo, l'essere umano al divino.¹⁴

Accanto a queste e a tante altre opere del primo nucleo, come *Giuditta ed Oloferne* (2005) di Richard Serra, *10,000 Lines* (2005) e *Scribbles* (2012) di Sol Lewitt, *Dilemma* (2005) di Giulio Paolini, *Senza titolo* (2005) di Jannis Kounellis, si è andata arricchendo la nuova collezione del Museo Madre, grazie al progetto *Per formare una collezione*, inaugurato il 21 giugno 2013 e attualmente al suo quinto e ultimo appuntamento. Una raccolta che cresce e si articola nel tempo, coniugando ricerca d'archivio e committenza di nuove produzioni in situ, in un museo aperto al pubblico, un luogo d'incontro e di

partecipazione, nel quale il racconto della collezione non sia mai completo, ma sempre arricchito di nuovi rimandi e approfondimenti. L'asse centrale, attorno a cui si articolano le mostre, è il linguaggio e le sue molteplici forme di espressione: il corpo in azione, con le opere nate dalla ricerca di una relazione con il pubblico, e la scrittura, come forma primaria di comunicazione interpersonale, sono stati i perni tematici del primo appuntamento.¹⁵ *Yard (9a versione)* (2003-2013) si attiva e vive solo grazie all'interazione con il visitatore, che si può muovere tra i copertoni, risistemandoli, impilandoli, lanciandoli, in un'azione interattiva che mantiene l'opera in uno stato di evoluzione continua. Allan Kaprow affida al pubblico il compito di modificare costantemente il senso del lavoro e la responsabilità del successo dell'opera.¹⁶

Il secondo appuntamento, in aggiunta ai temi precedenti, si è concentrato sulle differenti tecniche artistiche, analizzate come forme di comunicazione, il teatro e la scultura, sull'utilizzo degli elementi primari (fuoco, acqua, aria, terra), sull'impiego degli oggetti della vita quotidiana, e sui gesti tramite cui l'artista sceglie di produrre conoscenza.¹⁷ Così Maria Lai, attraverso le cuciture, custodisce e tramanda le sue origini sarde, i ricordi legati alle sue terre, le forme della tradizione. Così Emilio Isgrò, con le cancellature, propone una forma alternativa di comunicazione, in cui i segni, mai realizzati con scopi moralisti o di censura, sono praticati in modo



Maria Lai, *La leggenda del Sardus Pater*, 1990.
Foto © Amedeo Benestante.

casuale, istintivo, possono essere ispirati dal margine evocativo che il testo rimosso genera o dall'eco di uno scritto come la *Divina Commedia*.¹⁸ Può capitare anche che l'artista scelga un particolare di un documento e lo ingrandisca fino a farlo diventare anonimo, o che elimini inutili segni di erudizione, per avvicinare quel testo a una realtà più vera.¹⁹ Con *Per formare una collezione (Intermezzo)*, il terzo capitolo di questo progetto, si fa costante la presenza di un luogo parallelo che, pur riflettendo uno spazio reale, è immaginario e inafferrabile. Marisa Albanese, con *Via Settembrini* (2012-14), reinterpreta il Madre in un'architettura di carta, soffermandosi sulla planimetria dell'area del quartiere San Lorenzo in cui il Museo è collocato. Viaggi, culture, luoghi, storie antiche e recenti entrano nelle opere dell'artista napoletana, in una reinterpretazione influenzata dallo spazio espositivo.²⁰ Per la collezione del Museo Madre, David Robbins progetta un vero e proprio programma televisivo, *Tv Family* (2014), nel tentativo di parlare quel linguaggio della cultura popolare che la cultura popolare ha smesso di utilizzare, proponendo un museo più vicino ai cittadini, in cui le opere d'arte non siano separate dal divertimento.²¹

Il quarto appuntamento ha esplorato le forme espressive della fotografia e della videoarte, oltre alla scultura e alla pittura, in un confronto diretto tra culture. *I Am Its Secret* (1993) di Shirin Neshat dialoga con i lavori di Maria Lai e Tomaso Binga (Bianca Pucciarelli in Menna), accomunate all'artista iraniana per l'uso simultaneo della parola e dell'immagine, e per l'attenzione rivolta alla relazione e alle differenze tra sensibilità maschile e sensibilità femminile.²² Artista nomade, Shirin Neshat



Allan Kaprow,
Yard (9a versione), 2003-2013. Courtesy
Fondazione Morra, Napoli.
Foto © Amedeo Benestante.

cerca di contenere nelle sue fotografie, nei video e nei lungometraggi, sia il mondo orientale in cui è nata, l'Iran, sia il mondo occidentale in cui è cresciuta, gli Stati Uniti d'America, le differenze e le similitudini tra religione musulmana e cristiana, le realtà sociali e politiche che ha incontrato e conosciuto. La sua ricerca si concentra sul mondo femminile, sulla capacità delle donne di sapere essere forti e fragili al tempo stesso. Pur trattando di tematiche universali, l'artista esplora con particolare interesse la realtà iraniana, a cui si sente inevitabilmente legata, analizzando l'affascinante ambiguità delle donne con il viso coperto dal velo, che esprimono contemporaneamente oppressione, sensualità ed erotismo. In loro convivono fede e bisogni biologici, osserva-

Shirin Neshat, *I am its secret* (from *Unveiling series*), 1993. Collezione Germa De Angelis Testa, Milano.
Foto © Fabio Mantegna.



zione degli scritti religiosi e bellezza, rispetto per le regole del governo e desiderabilità, contraddizioni che Shirin Neshat ha voluto e saputo mettere in evidenza.²³

Per formare una collezione #3 ha fatto incontrare anche le opere di Francis Alÿs con quelle già esposte di Alighiero Boetti e Mario Garcia Torres. I tre artisti, fortemente legati alla realtà afghana, l'hanno osservata attraverso occhi di tre diverse generazioni e l'hanno raccontata secondo punti di vista e sensibilità differenti. Con *Reel-Unreel* (2011), Francis Alÿs propone una visione alternativa della città di Kabul, differente da quella irrealista e strumentalizzata che mostrano i media. Facendo allusione al gioco del cerchio, un tempo praticato in strada anche in Europa, un ragazzo srotola la bobina di un film, attraversando il centro storico, l'area del bazar, le banchine lungo fiume, fino alle colline che guardano dall'alto la città. Durante il cammino si incontrano persone, luoghi, tracce di storia, segni di cultura, quella realtà che troppo raramente appare e che più frequentemente viene celata. Un secondo ragazzo, che segue a distanza il primo, compie l'azione opposta, riavvolgendo la pellicola a un'altra bobina, sabotando così il racconto autentico del territorio afghano. Arrotolare e srotolare rappresentano il passaggio tra il reale e l'irreale, come indicato dal gioco di parole e suoni simili del titolo, tra cui si muovono le immagini mediatiche trasmesse dall'Occidente. Con quest'opera, Francis Alÿs ha voluto ricordare la distruzione, operata dai Talebani, di migliaia di bobine filmiche nel piazzale antistante agli archivi dell'Afghan Film, la cancellazione della memoria e la limitazione della libertà di pensiero, di cui è vittima non solo l'Oriente, ma anche l'Occidente.²⁴

Nell'installazione *Lastre* (1961-2013), Antonio Biasiucci pone l'attenzione proprio sul valore della conservazione delle testimonianze del passato, attraverso la realizzazione di una bacheca-archivio in cui sono esposti, quasi sacralizzati, alcuni negativi del padre, fotografo di cerimonie. Quelle raccolte sono memorie in bilico tra la sfera privata e quella pubblica, familiare e collettiva, racconti di una realtà passata che, se preservata, può vivere ancora nel presente.²⁵

Il progetto, avviato nel 2013, si conclude nel mese di maggio, con l'ultimo appuntamento *Per formare una collezione #4*, completando in questo modo la costituzione progressiva della collezione permanente del Museo Madre, attenta ricostruzione della storia e del panorama delle avanguardie artistiche attive a Napoli e in Campania, delle relazioni tra il territorio partenopeo e lo scena-

rio artistico nazionale e internazionale, e degli orizzonti creativi delle nuove generazioni locali e globali.

Così, in questa collezione che si è arricchita di appuntamento in appuntamento, ci si imbatte in figure come Carl Andre, artista della Minimal art, che ideò tra l'altro sagome da pavimento, pesanti lastre di lamiera,²⁶ non sempre concepite per una sede specifica, ma necessariamente installate in funzione del luogo.²⁷ Dopo le composizioni in mattone, inaugurate nel 1966, Andre compie un'ulteriore riduzione, scegliendo metalli sofisticati e freddi, sottili e tendenti alla superficie piatta, per allontanarsi dalla verticalità della scultura.²⁸ L'opera esposta presso il Museo Madre, *Aluminum Σ 21* (2006), composizione pavimentale piatta come l'acqua, riflette gli esiti di questa ricerca; il contatto fisico tra le componenti metalliche e le parti strutturali dell'edificio, pareti, pavimento, angoli, rendono il luogo espositivo parte integrante dell'installazione, diventando, questo, funzionale a esaltarne la materialità e la non illusorietà, il suo essere reale e il suo prestarsi a una percezione visiva e tattile.²⁹

L'ambiente si fa opera anche con *TV Buddha* (1985) del coreano Nam June Paik. Musicista di formazione, l'artista trova nella sua ricerca il modo di intrecciare la passione per la dodecafonia e per la musica elettronica con l'azione, la performance, il video, nel tentativo di intensificare l'esperienza sensoriale del fruitore. Gli apparecchi televisivi che utilizza sulla scena artistica non sono solo schermi attraverso cui mostrare



immagini, suoni e azioni, sono al tempo stesso essenziali parti scultoree di installazioni complesse, supporti che sostituiscono la tela. Insieme alle

Francis Alÿs, *Reel-Unreel* (particolare: fotogramma da video-documentazione di un'azione), 2011, Kabul, Afghanistan. Con Julien Devaux, Ajmal Maiwandi. Courtesy l'artista; David Zwirner, New York-London.



Carl Andre, *Aluminum Σ 21*, 2006. Collezione Alfonso e Cristina Artiaico, Pozzuoli. Foto © Amedeo Benestante.

Nam June Paik, *TV Buddha*, 1985.
Collezione Pier Luigi e Natalia Remotti,
Santa Margherita Ligure. In comodato
al Madre, Museo d'Arte Contemporanea
Donnaregina, Napoli.
Foto © Amedeo Benestante.



videocamere di massa, rappresentano per Paik e per gli artisti a lui contemporanei prospettive inedite di cui esplorare le potenzialità.³⁰ In questo clima di sperimentazioni nasce *TV Buddha*, l'installazione che riprende i visitatori del Madre, rendendoli spettatori e protagonisti dell'opera: un Buddha di legno è seduto dinanzi a uno schermo a tubo

catodico e a una videocamera che lo riprende, osserva se stesso, l'ambiente circostante e chiunque lo attraversi.

Anche Sam Falls sostituisce la tela e la pittura, preferendo tessuti e alterazioni naturali. Così accade e progressivamente accadrà per *Untitled (Burgundy, Naples, Italy)* (2013), un grande telo rosso scuro, in



Sam Falls, *Untitled (Burgundy, Naples, Italy)*, 2013. Courtesy l'artista; T293, Napoli-Roma. Foto © Amedeo Benestante.

cui solo alcuni punti sono coperti da mattonelle di pietra vulcanica. Pensata e realizzata per il Madre, installata attualmente all'aperto, nella terrazza del Museo, l'opera sarà poi spostata all'interno, una volta compiuta la sua trasformazione. Affascinato dai cambiamenti che il tempo, la pioggia, l'inquinamento e la luce producono, Falls attende l'arricchimento prodotto dal deterioramento e assiste alla sua azione di completamento. Dopo quattro mesi, quando l'opera sarà installata a parete, le alterazioni cromatiche, differenti tra le parti esposte e quelle coperte, si mostreranno al visitatore come il disegno prodotto dagli elementi naturali di Napoli o come il frame di una fotografia catturato senza obiettivo. L'artista offre la possibilità di assistere a un racconto, chi lo seguirà potrà emozionarsi rilevando le tracce del tempo, il modificarsi dell'opera, il suo muoversi tra fotografia, pittura, scultura e performance.³¹

Ma *Per formare una collezione* è più di un progetto espositivo, è un percorso che non prevede solo la raccolta di opere d'arte, ma anche di documenti e testimonianze, di quel materiale che consente di ricostruire l'intero orizzonte artistico, nazionale e internazionale, comprensivo di teatro, musica, cinema, scrittura, architettura; un rapporto costante tra presente e passato, memoria e conservazione, laboratori di produzione e ricerca, attività didattiche e visite guidate.³²

Così evolve il Madre, in un processo sorprendente di trasformazione continua, in sincronia con la città immobile eppure in eterno mutamento, esempio di osmosi, costantemente cercata, tra territorio e spazio culturale. Non posso che immaginarlo così un museo di arte contemporanea, energico, vitale, generatore di sinapsi positive, concime di idee e di sviluppo.

Note

¹ G.A. Galante, *Guida sacra della città di Napoli*, Napoli, 1872, pp. 67-73.

² http://www.museodiocesanonapoli.com/it/museo_architettura.htm (ultima consultazione: 15 maggio 2015).

³ <http://www.madrenapoli.it/chi-siamo/il-museo/> (ultima consultazione: 15 maggio 2015).

⁴ Madre, Museo d'Arte Contemporanea Donnaregina, *Alvaro Siza e il restauro di Palazzo Donnaregina*, videointervista realizzata dal Madre, Museo d'Arte Contemporanea Donnaregina, 27/03/2014, alla pagina web <https://www.youtube.com/watch?v=iqD4Yejlz6Q> (ultima consultazione: 19 maggio 2015).

⁵ <http://www.madrenapoli.it/chi-siamo/il-museo/> (ultima consultazione: 15 maggio 2015).

⁶ G. Dorfles, *Ultime tendenze nell'arte d'oggi. Dall'Informale al Neo-oggettuale*, Milano, Feltrinelli, 1961 (edizione consultata: Milano, Feltrinelli, 2006), p. 170.

⁷ F. Poli, *Arte contemporanea. Le ricerche internazionali dalla fine degli anni '50 a oggi*, Milano, Electa, 2003, p. 234.

⁸ <http://www.madrenapoli.it/collezione/mimmo-paladino-cavallo/> (ultima consultazione: 15 maggio 2015).

⁹ F. Poli, *Arte contemporanea. Le ricerche internazionali dalla fine degli anni '50 a oggi*, Milano, Electa, 2003, p. 234.

¹⁰ A. Bonito Oliva, *Transavanguardia*, Milano, Giunti, 2002, pp. 23-28.

¹¹ <http://www.madrenapoli.it/collezione/francesco-clemente-ave-ovo/> (ultima consultazione: 15 maggio 2015).

¹² S. Cervasio, *All'artista tedesca Rebecca Horn la piazza-simbolo del Natale*, in «la Repubblica.it», 26 settembre 2002, alla pagina web <http://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2002/09/26/all-artista-tedesca-rebecca-horn-la-piazza-simbolo.html> (ultima consultazione: 15 maggio 2015).

¹³ <http://www.madrenapoli.it/collezione/anish-kapoor-dark-brother/> (ultima consultazione: 15 maggio 2015).

¹⁴ F. Poli, *Arte contemporanea. Le ricerche internazionali dalla fine degli anni '50 a oggi*, Milano, Electa, 2003, p. 246.

¹⁵ http://www.madrenapoli.it/mostre/per_formare-una-collezione-1/ (ultima consultazione: 15 maggio 2015).

¹⁶ A. Kaprow, *Notes sur la création d'un art total*, Paris, 1958; citato da D. Riout, *L'arte del ventesimo secolo. Protagonisti, temi, correnti*, Torino, Einaudi, 2002, p. 347.

¹⁷ http://www.madrenapoli.it/mostre/per_formare-una-collezione-2/ (ultima consultazione: 15 maggio 2015).

¹⁸ G. Bortolotti, A. Broggi, *Intervista con Emilio Isgrò*, 2008, in «GAMMM literature/criticism/installation(s)/research», 28 settembre 2008, alla pagina web <http://gamm.org/index.php/2008/09/28/intervista-con-emilio-isgro-2008/> (ultima consultazione: 15 maggio 2015).

¹⁹ *Isgrò. 1971 2007*, catalogo della mostra (Roma, 14 maggio-16 settembre 2007), a cura di E. Ravenna Fiorentini, Roma, 2007.

²⁰ http://www.madrenapoli.it/mostre/per_formare-una-collezione-intermezzo/ (ultima consultazione: 15 maggio 2015).

²¹ <http://www2.mcachicago.org/authors/david-robbins/> (ultima consultazione: 15 maggio 2015).

²² http://www.madrenapoli.it/mostre/per_formare-una-collezione-3/ (ultima consultazione: 15 maggio 2015).

²³ Rai-Vittoria Cappelli srl, *Shirin Neshat e le donne musulmane*, videointervista esclusiva di Rai Cultura. Arte&Design, 06/04/2013, alla pagina web <http://www.arte.rai.it/articoli/shirin-neshat-e-le-donne-musulmane/20125/default.aspx> (ultima consultazione: 19 maggio 2015).

²⁴ <http://www.madrenapoli.it/mostre/francis-aly%CC%88s-reel-unreel-afghan-projects-2010-14/> (ultima consultazione: 19 maggio 2015).

²⁵ Madre, Museo d'Arte Contemporanea Donnaregina, *Per formare una collezione #3*, video realizzato in occasione della mostra *Per formare una collezione #3* (Napoli, 11 ottobre 2014-in progress), alla pagina web <https://www.youtube.com/watch?v=VIXgCJGKl4> (ultima consultazione: 19 maggio 2015).

²⁶ G. Dorfles, *Ultime tendenze nell'arte d'oggi. Dall'Informale al Neo-oggettuale*, Milano, Feltrinelli, 1961 (edizione consultata: Milano, Feltrinelli, 2006), p. 128.

²⁷ D. Riout, *L'arte del ventesimo secolo. Protagonisti, temi, correnti*, Torino, Einaudi, 2002, p. 268.

²⁸ S. Gallo, M. Mirolla, G. Zucconi, *L'arte e la storia dell'arte, il novecento*, a cura di R. Scrimieri, Milano, Minerva Italica, 2002, p. 248.

²⁹ F. Poli, *Arte contemporanea. Le ricerche internazionali dalla fine degli anni '50 a oggi*, Milano, Electa, 2003, p. 106.

³⁰ D. Riout, *L'arte del ventesimo secolo. Protagonisti, temi, correnti*, Torino, Einaudi, 2002, pp. 304-305.

³¹ <http://www.madrenapoli.it/collezione/sam-falls-untitled/> (ultima consultazione: 15 maggio 2015).

³² http://www.madrenapoli.it/mostre/per_formare-una-collezione-1/ (ultima consultazione: 15 maggio 2015).

BERNAR VENET

ELOGIO DEL PROCESSO RAZIONALE

Negli anni 1972-74, giovane matematico universitario appassionato di arte contemporanea, ebbi modo di frequentare molto assiduamente l'ambiente artistico romano o, meglio, ebbi contatto con vari critici d'arte e storici dell'arte militanti; fra tutti, primeggia come nobile anfitrión Filiberto Menna, generoso di insegnamenti e di suggerimenti. Quando decidemmo insieme di allestire una grande mostra internazionale sulle relazioni fra arte e matematica a Roma, in preparazione alla bomba teorica che lui lanciò l'anno dopo in quel mondo, una visione "analitica" dell'arte [Menna F. (1975). *La linea analitica dell'arte moderna*. Torino: Einaudi], ciascuno di noi propose dei nominativi. Posso assicurare che Filiberto si comportò da vero gentiluomo; lui era famoso e potente, io solo un giovanotto alle prime armi ... Eppure, dopo aver elencato i nomi degli artisti ovvii da invitare (M. Escher, M. Bill, J. Albers, J. Kosuth, J. Le Parc, S. Lewitt, M. Merz, P. Mondrian, B. Munari, L. Saffaro, V. Vasarely), sui quali concordavamo al 100%, decidemmo di proporre altri 14 ciascuno, per un totale di 39. Alla fine, lui ne scelse un altro e furono 40.

Filiberto mi faceva da tempo il nome di un giovane francese, Bernar Venet, di pochissimi anni più anziano di me, che io ancora non conoscevo e che lui propose nella sua rosa di nomi.

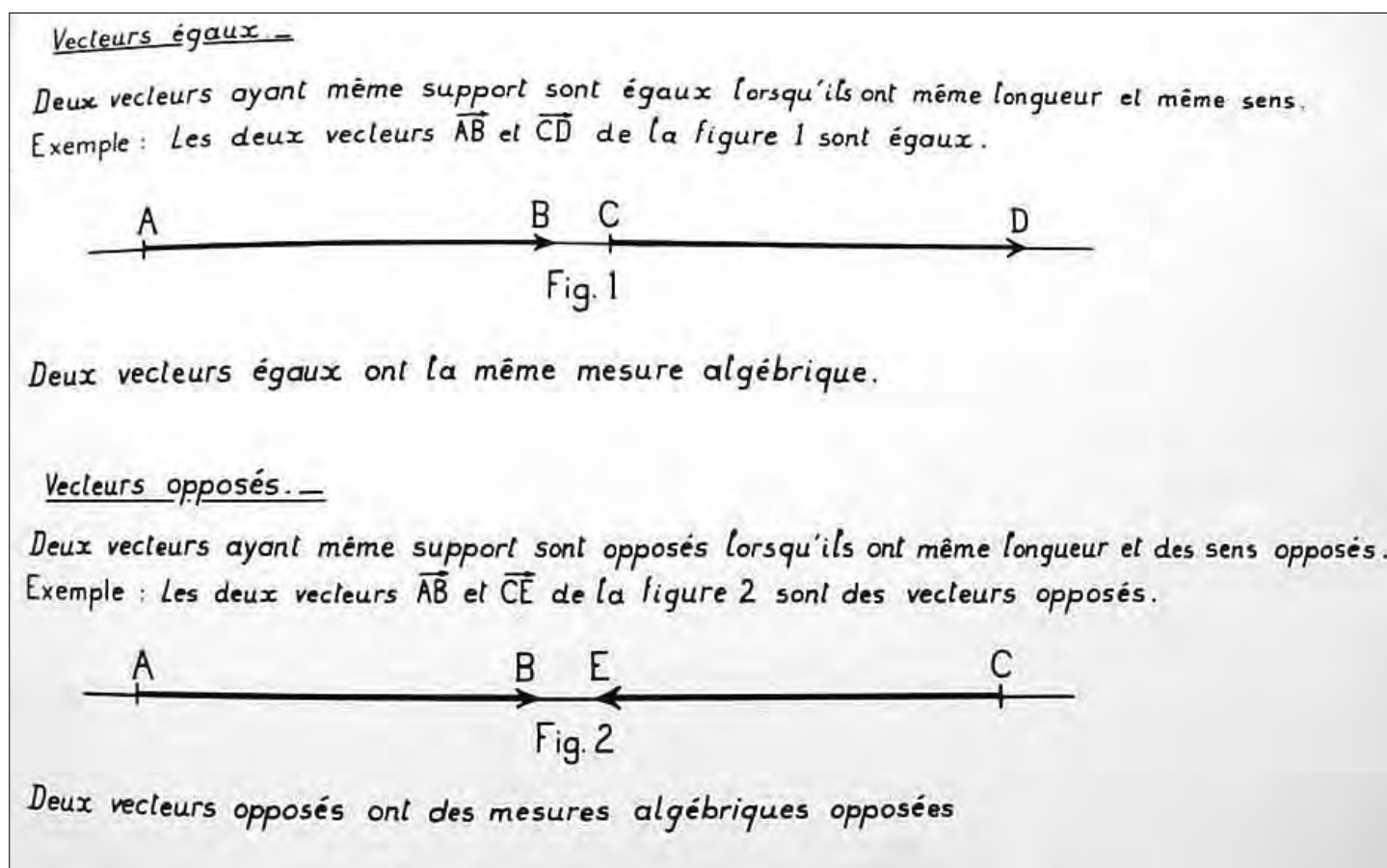
La grande mostra si inaugurò sabato 6 giugno 1974 presso la Galleria dell'Obelisco, via Sistina 146, a Roma, con tanto di catalogo ancora oggi in vendita [D'Amore B., Menna F. (1974). *De Mathematica*. Roma: L'Obelisco]. Iniziai immediatamente a studiare l'opera di Venet e me ne innamorai, tanto che partecipai immediatamente come co-autore a scrivere un libro su di lui [D'Amore B., Kuntzel T., Menna F. (1975). *Bernar Venet*. Brescia: Nuovi Strumenti – Piero Cavellini Editore]. Il mio testo ha come titolo: *L'ipotesi nel riferimento monosemico nell'opera di Bernar Venet*, versione italiana pagine 3-17, versione francese pagine 55-67. Tale libro venne presentato durante una personale di Venet a Brescia, all'inaugurazione della quale tenni la mia prima conferenza sulla sua opera [Brescia, Galleria d'arte Nuovi Strumenti, 8 aprile 1975. Conferenza di Bruno D'Amore su: *L'arte di Bernar Venet*, alla presenza dell'Autore].

Da allora in poi, mi sono sempre tenuto a contatto con Venet e con la sua produzione; facilmente all'inizio, perché la matematica è cavallo di battaglia vincente della sua opera, ...

Ricordo ancora che presi a modello per descrivere, commentare e ampliare la sua teoria della "monosemia della produzione artistica" un'opera del 1966.

Fu facile impostare il discorso matematico, il riferi-

Bernar Venet, *Vecteurs égaux, vecteurs opposés*, 1966. Encre et acrylique sur toile, 150x100 cm.



mento al filone analitico di Menna e alla mia idea di "arte esatta" che sviluppai in seguito, riferendomi spesso a Venet. Tanto è vero che nel mio ultimo libro [D'Amore B. (2015). *Arte e matematica*. Bari: Dedalo], Venet è fra gli artisti più citati e più illustrati.

Ma poi l'artista francese si è apparentemente sempre più allontanato dalla matematica, è diventato scultore, ha realizzato opere e operazioni di grande potenza suggestiva. Incontrandolo i primi giorni di luglio 2015 nel suo regno di Muy (a pochi chilometri da Saint Tropez), una vera e propria roccaforte dell'arte contemporanea, lui si è lamentato e doluto del fatto di essersi allontanato dalla matematica.

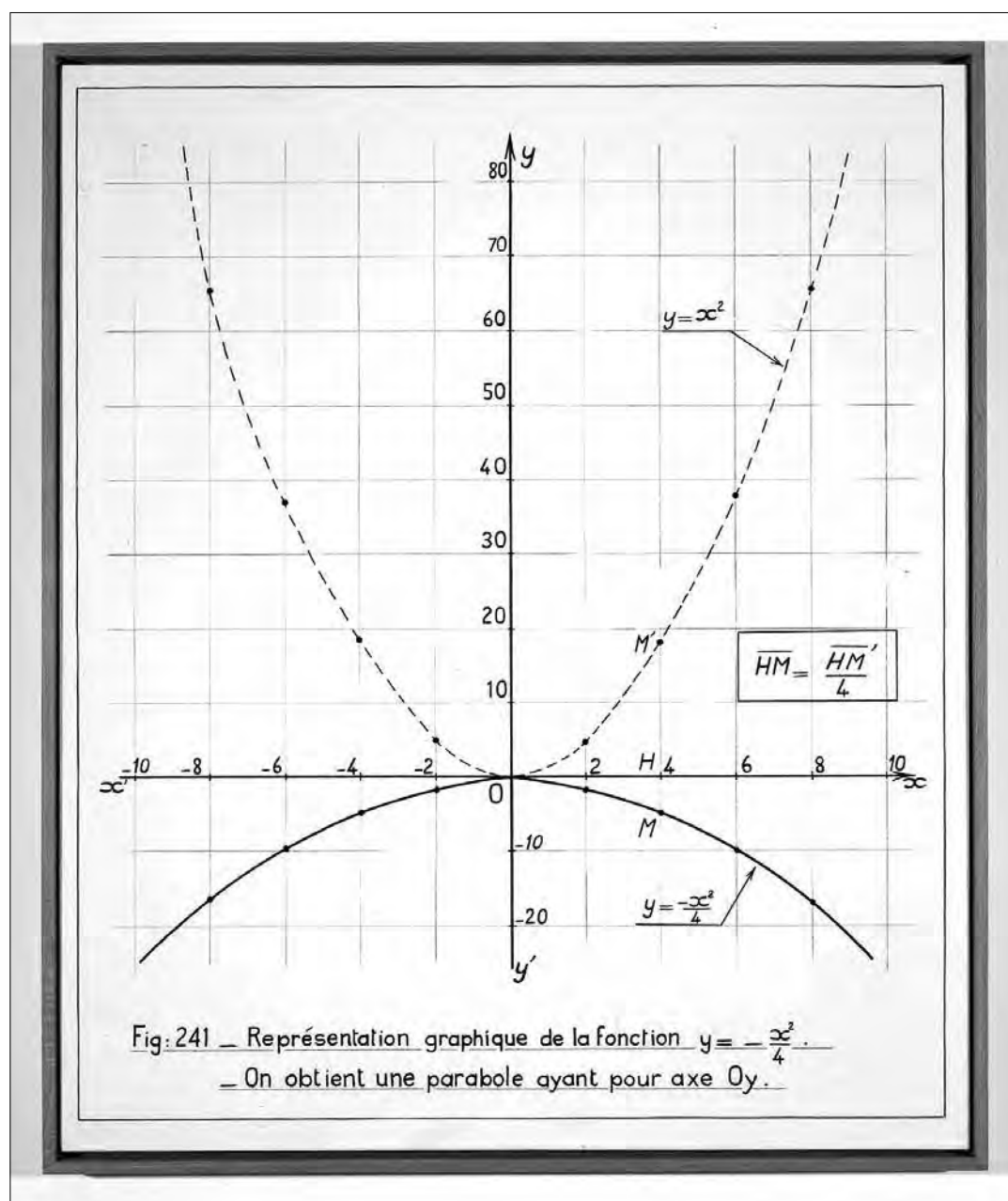
Ma non è vero. E qui spiegherò il perché.

Prima di addentrarmi nel discorso, devo fare una precisazione.

La razionalità di un'opera d'arte può stare nel suo stesso contenuto o nella logica del suo sviluppo temporale.

Nel primo caso, si tratta di scegliere artisti adatti, che usano come soggetto temi specifici a carattere matematico; Escher, Reutersvård, Saffaro sono esempi perfetti; il 90% degli esempi riportati nel mio *Arte e Matematica* (2015), citato in precedenza, appartengono a questo filone.

Nel secondo caso, invece, l'operazione è più sottile, meno semplice da illustrare, più profonda da interpretare; si tratta di analizzare il lavoro evolutivo



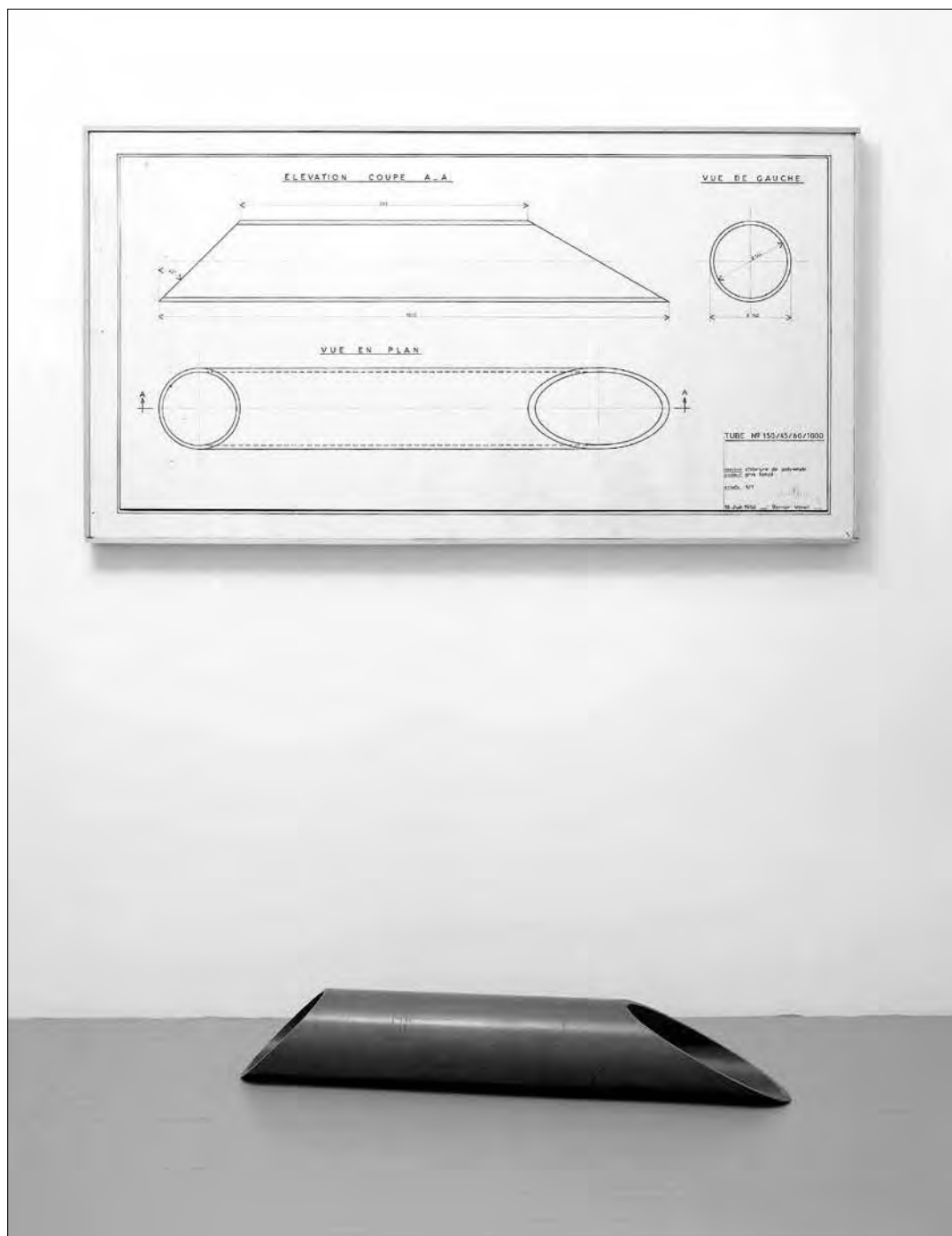
Bernar Venet, *Représentation graphique de la fonction $y = -x^2/4$* , 1966. Acrylique sur toile, 146×121 cm. Collection: Musée National d'Art Moderne, Centre Pompidou, Paris, France.

di un artista e seguirne lo sviluppo tematico da un punto di vista cronologico; e trovare una ipotesi razionale di sviluppo logico non tanto nei soggetti specifici, ma nello sviluppo in sé. Per esempio, già nel 1973 feci un'operazione del genere con l'opera di Elio Marchegiani [D'Amore B. (1973). *Ricerca di un processo logico nell'opera di Elio Marchegiani*. Livorno: Belforte Editore].

Una delle cose più complesse di questo tipo di operazione è di penetrare nello sviluppo delle opera-

zioni artistiche del loro creatore e trovare il senso di questo processo logico che può risiedere in tanti aspetti diversi e del quale, a volte, nemmeno l'artista stesso è consapevole.

Ho compiuto un'analisi dell'opera del geniale belga René Magritte da un particolare punto di vista (in realtà da lui stesso suggerito) basato sulla semiotica [D'Amore B. (2010). *Figurative Arts and Mathematics: Pipes, Horses and Meanings*. In: Capecchi V., Buscema M., Contucci P., D'Amore B. (Eds.) (2010). *Applications*



Bernar Venet, *Tube*, 1966.

of Mathematics in Models, Artificial Neural Networks and Arts. *Mathematics and Society*. Dordrecht Heidelberg London New York: Springer. Pagg. 491-504]. E ho riportato parte di questo studio, estremamente riassunta, in *Arte e Matematica*.

Ebbene, ora, studiando nuovamente lo sviluppo razionale dell'opera artistica di Venet, dopo oltre 60 anni di sua produzione artistica, gioisco nel riconoscere che posso sfruttare questo stesso strumento semiotico per spiegare a me stesso, e a chi vorrà, la logica razionale dello sviluppo di questo artista, dagli anni '60 ad oggi.

Per farlo, prendo le mosse dall'opera: *Représentation graphique de la fonction $y = -x^2/4$* ancora del 1966.

In questa opera sono messe in evidenza tre rappresentazioni semiotiche di uno stesso oggetto matematico:

- una sua rappresentazione nel registro semiotico grafico (il disegno);
- una sua rappresentazione nel registro semiotico algebrico (la formula);
- una sua rappresentazione nel registro semiotico della lingua naturale: una descrizione a parole: "Si ottiene una parabola avente per asse Oy".

Nell'ambito del filone monosemico di Venet, l'oggetto matematico è uno (quello che emerge da un punto di vista matematico da queste tre rappresentazioni, ben evidente e già costruito da parte di chi conosce la geometria analitica); mentre tutto il gioco si basa su quella che si chiama trasformazione semiotica di conversione (dal registro grafico al registro algebrico, da quello algebrico a quello naturale, da quello naturale a quello grafico).

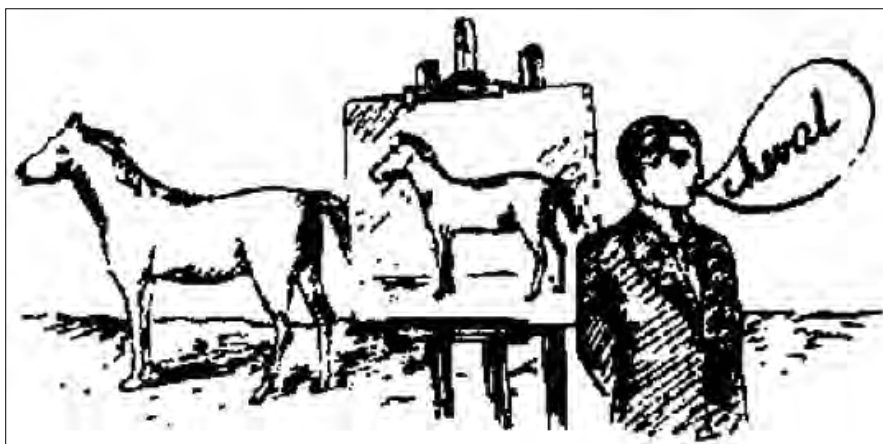
Vi sono dunque, in questa stessa opera, due oggetti di discorso:

- il primo è l'oggetto matematico monosemico ma rappresentabile secondo vari registri semiotici diversi;
- il secondo è la semiotica intrinseca nel discorso rappresentativo e le sue trasformazioni.

Menna, Kuntzel, io stesso abbiamo sempre messo in evidenza il primo, puntando l'attenzione sul contenuto matematico dell'oggetto di riferimento.

Ma oggi posso sviluppare un'analisi del secondo, l'aspetto semiotico delle opere di Venet; il che mi darà l'opportunità di superare la prima analisi per passare a una più globale, che incorpori anche i successivi sviluppi e le ultime opere.

Prima di passare a questo, vorrei ancora una volta spiegare come la scelta della monosemia specifica dell'operazione di Venet in quegli anni sia stata rivoluzionaria e straordinaria. Di fronte alla polisemia, tipica delle operazioni artistiche, addirittura considerata come descrittiva della specificità della creazione artistica, la scelta di restringere, unificare, circoscrivere le diverse possibili interpretazioni semantiche delle sue creazioni ad una sola, ristretta, evidente, potente



e unificata interpretazione semantica fu una vera e sconcertante invenzione che ancora oggi deve essere ricordata. Venet costringeva il critico, il visitatore, l'interprete, lo studioso ad accettare la sua interpretazione creativa personale e a non permettergli alcun tipo di divagazione semantica di alcun tipo.

Ma torniamo ad una visione più ampia del discorso artistico di Venet.

Gli oggetti della matematica sono oggetti astratti, pure idee, tanto che Platone dovette inventare un apposito "mondo delle idee" per dar loro un luogo di esistenza, e concepì l'iperuranio, ὑπερουράνιος, un "mondo al di là del cielo". Nonostante siano passati millenni, ancora oggi molti matematici sono platonici (anche se in senso più moderno); se vogliono dare ai concetti di cui si occupano una dignità oggettuale, devono accettare che non di oggetti reali si tratti, in un realismo ingenuo, ma di oggetti mentali, pure idee.

Dunque, mentre nelle scienze in generale si riesce a indicare un oggetto e usare i sensi per impossessarsene da un punto di vista sensibile, nella matematica questo è impossibile; per indicare, segnalare, mostrare un oggetto matematico l'unica cosa che l'essere umano può fare è ricorrere a una sua rappresentazione in un opportuno registro semiotico. Che, d'altra parte, vi sia una profonda e raffinata distinzione fra la verità (δόξα) derivata dal mondo sensibile e quella (ἀλήθεια) rivelata attraverso la ragione, lo aveva già proposto secoli prima Parmenide.

L'oggetto matematico è l'emergente da un sistema di rappresentazioni e di trasformazioni che portano dall'una rappresentazione all'altra; Bernar Venet lo aveva già fatto fin dal 1966 (*Tube*).

Nell'opera appare un tubo di metallo e una sua rappresentazione assonometrica, una coppia di rappresentazioni semiotiche; non può non venire in mente l'esplicito studio sui riferimenti semiotici di René Magritte.

Nell'opera di Venet l'oggetto dell'operazione d'arte

René Magritte, *Les mots et les images*, particolare. Tratto dalla rivista *La Révolution Surréaliste*, 1929. Ristampato sotto forma di libro con immagini e commenti nel 2003 (Paris, Gallimard).

R. Magritte, *La trahison des images*,
1928-1929, Los Angeles County Museum
of Art, Los Angeles.



Bernar Venet, *13 archi da 217.5°*, 2006,
Vancouver (Canada).

non è il tubo, è proprio il sistema binario semiotico delle rappresentazioni; nell'opera di Magritte, l'oggetto dell'operazione d'arte non è il cavallo ... E questo riferimento semiotico alle rappresentazioni piuttosto che agli oggetti permette a Magritte di dire che ... "Questa non è una pipa".

Ora, per 40 anni, come dicevo e com'è facile notare, di Venet si è sempre e solo messo in evidenza l'oggetto in sé, l'oggetto matematico rappresentato, con interessanti discorsi sulla univocità del riferimento semantico; ma quando il nostro è passato a sculture, a strutture, alla creazione di foreste di archi, al caos figurale delle massicce strutture ad arco ... l'oggetto matematico si è come nascosto e qualcuno ha pensato che vi fosse una differente direzione nella sua creazione.

E invece no; non guardiamo all'oggetto in sé, o meglio non solo. Guardiamo alla semiotica della rappresentazione.

Venet NON rappresenta 200 strutture metalliche di una tonnellata ciascuna, rappresenta il loro modo di essere rappresentate; ha tentato dapprima di dare titoli che ancora facessero riferimento alla matematica, ma poi ha capito che qualcosa era cambiato, che c'era stata una evoluzione.

Si vede dai titoli e dall'atteggiamento artistico il tentativo di proseguire a coltivare da una parte il retaggio matematico della derivazione oggettuale che sembra rifarsi alla matematica del caos, all'apparente mancata compostezza degli accostamenti; e dall'altra invece il desiderio d'essere sopraffatto dal nuovo





elemento, non più sottili segni di grafite su carta o supporti semplici, ma il voler soccombere alla materialità, in realtà trionfando su di essa, tornando a quella esplosiva ispirazione iniziale, come le masse di carbone dei primi anni '60.

Ora, la cosiddetta teoria del caos fornisce modelli tratti dalla fisica matematica di quei sistemi fisici che si modificano in base a una evoluzione, per lo più a carattere esponenziale, e rispetto delle condizioni iniziali. Quel che colpisce in questi comportamenti è che l'evoluzione delle variabili dinamiche sembra determinata da una casualità empirica mentre i modelli che li descrivono mostrano chiaramente che le leggi che governano l'evoluzione sono deterministiche. Dunque, la casualità è solo apparente, quel comportamento evolutivo che sembra casuale si manifesta quando il matematico che studia il fenomeno confronta un andamento temporale asintotico di due sistemi che hanno configurazioni iniziali simili.

Nel caso delle opere di Venet, gli stessi componenti vengono disposti in modi apparentemente aleatori, ma sottoposti alla creatività dell'artista; sono opere in un certo senso tutte uguali fra loro, ma nella realtà sono tutte diverse per disposizione, per collocamento, per ideazione, per modalità di realizzazione ...

Ma questo discorso ci fa tornare alla prima delle analisi dell'opera, mentre io volevo condurre il lettore a una analisi totalmente diversa, di tipo semiotico.

Per poter procedere ho ancora bisogno di una noti-

zia tecnica sulla semiotica, che darò qui di seguito. Supponiamo di rappresentare un oggetto matematico O all'interno di un registro semiotico r_m , dunque di fornire la rappresentazione $R_m^i(O)$. Si può trasformare la rappresentazione semiotica $R_m^i(O)$ in un'altra, dello stesso oggetto O ma nello stesso registro r_m , dunque arrivare alla rappresentazione semiotica $R_m^j(O)$ (con $i \neq j$). $R_m^i(O)$ è diversa da $R_m^j(O)$, ma appartengono entrambe allo stesso registro r_m ; la trasformazione dall'una all'altra si chiama trasformazione semiotica di trattamento. Resta fisso l'oggetto, resta fisso il registro semiotico, si cambia la rappresentazione.

È come se, tornando all'opera di Venet del 1966, *Représentation graphique de la fonction $y = -x^2/4$* , invece dell'equazione $y = -x^2/4$ si scrivesse $x^2/4 + y = 0$, cosa che, in matematica, talvolta è utile. L'oggetto matematico è lo stesso (una data parabola), il registro semiotico è lo stesso (registro algebrico) ma le due rappresentazioni sono diverse.

Ma c'è un'altra trasformazione in semiotica, quella che modifica la rappresentazione $R_m^i(O)$ data nel registro r_m in un'altra rappresentazione $R_n^h(O)$, data nel registro semiotico r_n , diverso da r_m ($n \neq m$). Tale trasformazione si chiama conversione. Si cambia di registro, pur rappresentando sempre lo stesso oggetto matematico. Tornando ancora alla stessa opera di Venet, la stessa parabola (oggetto matematico) una volta è rappresentata dalla formula algebrica $y = -x^2/4$ e una volta è rappresentata da una curva disegnata in un

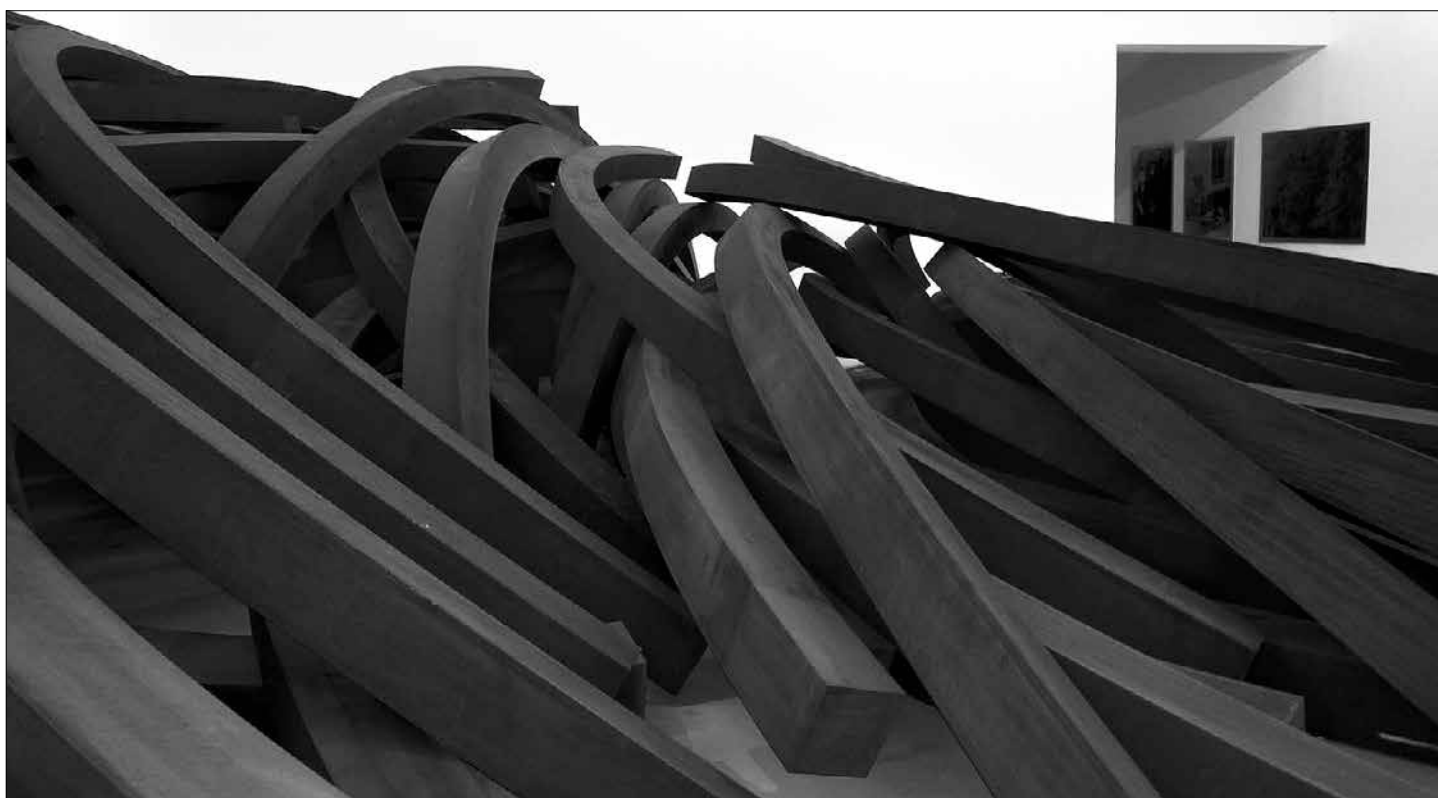




sistema di coordinate cartesiane. Sono due rappresentazioni diverse dello stesso oggetto matematico in due registri diversi, rispettivamente il registro algebrico e il registro figurale. E in questi dettagli semiotici si giocano le ope-

razioni di Venet.

Tutte le sculture sono rappresentazioni semiotiche dello stesso oggetto artistico, pensato, concepito, creato da Venet in alcuni degli infiniti modi possibili; ma ogni volta diverso. L'uno si ottiene dall'altro attra-







verso l'analogo di una trasformazione di trattamento. Venet non riuscirà mai, in tutta la sua vita, a realizzare tutte le strutture possibili con questi componenti. Ma ogni volta che ne realizza una, sta compiendo un'operazione semiotica usando trattamenti.

E ogni volta che lui ne parla, li descrive o qualcuno lo fa per lui, come sto facendo ora io, li ri-rappresenta in un registro semiotico diverso, quello del linguaggio discorsivo, della lingua naturale, compiendo una trasformazione di conversione.

E, come dice la semiotica, non è l'oggetto in sé che è determinante, ma l'emergente da queste rappresentazioni, l'emergente da queste trasformazioni.

C'è molto di più da dire, da un punto di vista semiotico, ma voglio prima ricorrere alle immagini per spiegarmi meglio.

Nelle sue formidabili e possenti sculture degli ultimi anni, formate da componenti di metallo colossali, all'inizio Venet cerca ancora il riferimento matematico, per esempio usando forme matematiche più semplici a quelle degli archi. Userò foto scattate da mia moglie Martha nel luglio 2015 nelle strutture della Fondazione Venet.

Strutture elementari ad angolo, piuttosto che archi.

Dopo di che, le sculture seguono forme organizzate con criterio, usando archi che si compongono quasi con riferimenti naturali.

L'arco si evolve, la struttura è composta e duttile, poi sempre più caotica.

E poi il numero è variabile, la struttura ha una sua armonia, ogni costruzione è allo stesso tempo identica alle altre, ma *unicum*. Non importa il numero di archi, importa l'accostamento, la forma, la rappresentazione. Ma allora, non sono le sculture il vero oggetto artistico, sono le variazioni, i rinvii, le trasformazioni semiotiche, come dicevo prima. Tanto è vero che, se si prendono le componenti elementari ancora non composte in sculture, semplici oggetti accatastati in un deposito al coperto, in attesa di essere utilizzati, per noi già si tratta di opere d'arte, di possibili sviluppi segnici (su questo tornerò), non solo e non proprio materiali informi, ma componenti elementari, già potenzialmente sculture.

I segni cioè gli elementi sono posti a caso, non strutturati, perché la scultura ancora non è nemmeno stata pensata; ma costituiscono quelle che potremmo chiamare sculture potenziali.

La teoria del caos ci serve a supporre che tutti questi agglomerati, che sembrano casuali, sono invece soggetti a leggi deterministiche, forse a volontà, non esplicitamente espresse, dell'artista.

Ma, come dicevo, si può dire di più.

Ogni componente della struttura è un sinsegno, oggetto esistente, concreto, ma segno rispetto alle strutture complesse delle quali sarà chiamato a far parte.



E ciò in Venet è stato ricorrente per decenni. Una coppia di vettori uguali è rappresentata dal disegno di una coppia di vettori opposti. Una enorme distesa di carbone è una enorme distesa di carbone. Gioca ancora la monosemia.

Ogni componente è autonoma, nel senso che non sta ad indicare null'altro che non sia sé stessa; e ciò prima e dopo la strutturazione a mo' di scultura. Venet rappresenta oggetti matematici, parabole, vettori, formule; che non alludono ad altro, se non a sé stesse. Presenta uno scienziato che fa una conferenza su un tema scientifico ben preciso: l'opera è quel che viene detto, sé stessa. Non è una rappresentazione teatrale. Ogni componente è un token (nel significato di Peirce), nel senso che è un reale oggetto del mondo empirico anche se, dopo il suo uso all'interno di una scultura/struttura, si può idealizzare a pensare a un type, come entità ideale astratta di un qualche esistente. Discorso già fatto a proposito delle opere degli anni '60 e di queste sculture contemporanee.

Ogni raggruppamento cosciente di componenti elementari costruisce a sua volta una rappresentazione e si presta a un gioco di trasformazioni semiotiche, come ho detto; per cui il segno elementare, pur nella sua materialità, è un segno astratto; ma allora la sua componente materiale è un representamen. E con questa considerazione, sottolineo la specificità del lavoro artistico di Venet.

Mai nella evoluzione razionale di una costruzione ar-

tistica delineata in decenni mi era capitato di poter evidenziare tutte queste componenti così fortemente logiche, strutturate, declinate secondo una lettura razionale, come quelle che ci fornisce la semiotica.

Ancora una volta, dunque, è preziosa, nella storia dell'arte, questa lunga avventura condotta da Bernar Venet, per dimostrare quanto vicine siano le cosiddette "fantasia" e "razionalità logica", da alcuni considerate agli antipodi e che invece proprio nella sua opera dimostrano la loro simbiosi e interdipendenza; fantasia e razionalità logica hanno la stessa struttura, basta saperla cogliere.

Scultura, o token in attesa di strutturazione? Qual è la differenza?

Neppure le volute dell'acqua che scorre negli splendidi spazi aperti della Fondazione Venet sono causali, ma determinati da leggi matematiche che li possono descrivere.

C'è quasi più libertà nelle composizioni scultoree di Venet, volta dopo volta, che nello scorrere di quest'acqua.

Si ripeterà mai due volte la stessa struttura in questi corsi d'acqua? Si ripeterà mai due volte la stessa struttura in sculture di Venet?

Qual è la differenza? Nei corsi d'acqua non c'è creatività, non c'è semiotica atta a definirne il comportamento. Nell'opera di Venet, tutto è razionale, soprattutto nelle scelte rappresentative e nelle trasformazioni.

LO PSICONAUTA COSMICO

DIALOGO SULL'ARTE DI VITO BUCCIARELLI

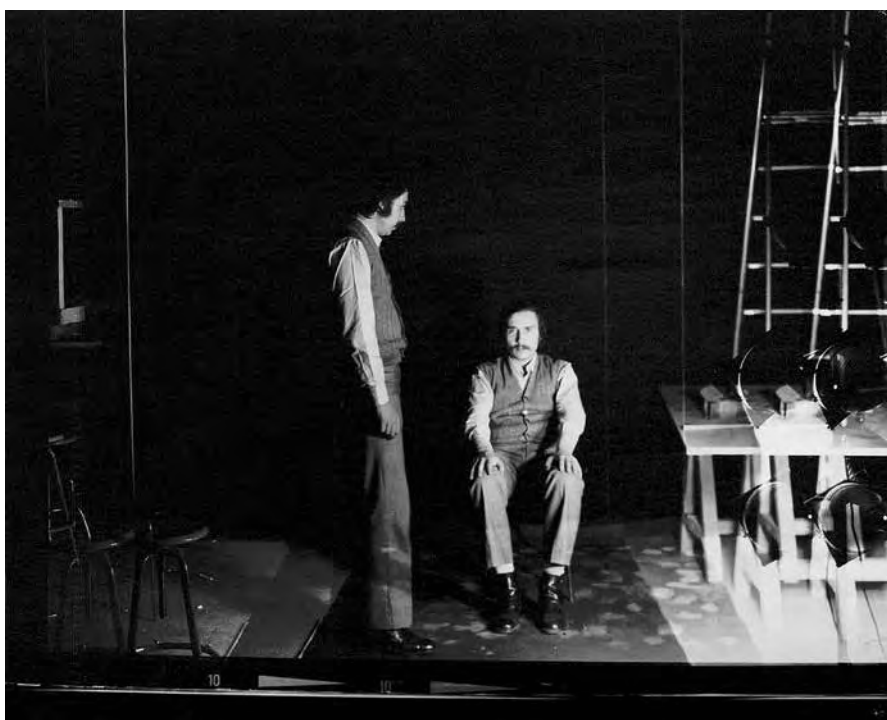
Romano Gasparotti: Se non sbaglio, la tua prima mostra ebbe luogo a Bologna, presso la Galleria Duemila, nel 1972. Sono gli anni nei quali la lezione europea del materismo informale si è ormai sedimentata anche nel nostro Paese e nei quali l'opera di Burri – ormai incontestabilmente riconosciuto come un maestro – stempera progressivamente la sua carica provocatoria. A Torino era da poco nata l'Arte Povera (1967), che si era successivamente arricchita del contributo della Scuola romana di Piazza del Popolo (Kounellis, Ceroli, Pascali) e ovunque si fa un gran parlare di nuovi materiali e nuove tecniche. Sono anche gli anni in cui la pratica artistica, in generale, sembra presa tra due fuochi, tra due "opposti estremismi" (per usare il linguaggio politico del tempo), i quali sembrano metterne a rischio lo stesso futuro in ordine al problema dell'opera. Nel 1967 Guy Debord aveva pubblicato La società dello spettacolo e due anni più tardi Joseph Kosuth aveva risposto con L'arte dopo la filosofia. Da una parte l'Internazionale Situazionista predicava la necessità del trapasso di ogni pratica artistica sul piano della critica permanente al sistema capitalistico avanzato e riteneva che la "situazione costruita" (ossia il far coincidere totalmente l'opera con l'evento di un happening in progress da viverli collettivamente e tale, una volta celebratosi, da non lasciare traccia) fosse l'unica salvezza rispetto al pericolo, sempre in agguato, della alienante reificazione del prodotto artistico. Dall'altra parte, emergeva la convinzione, secondo la quale Art as idea as idea implicasse la necessità che ogni

"investigazione artistica" si realizzasse come ricerca teorica e riflessione "sulriguardo" l'arte stessa. Insomma, per gli uni l'arte avrebbe dovuto risolversi nella teoria critica della "società dello spettacolo" e nella prassi infinita della dissoluzione dell'immagine mercificata, mentre per gli altri l'opera avrebbe dovuto coincidere con l'espressione dell'intenzione pura dell'artista quale pensatore...

Vito Bucciarelli: Cominciava a maturare, nell'incandescenza di quegli anni, un pensiero forte, che ispirava le poetiche e le pratiche in direzione di un approccio multitecnico. Quest'ultimo fattore aveva segnato una profonda e netta cesura rispetto alle proposte artistiche degli anni '50-'60, le quali conservavano una valenza fortemente identitaria, nel senso che, a partire dal secondo dopoguerra, ogni artista e ogni tendenza si rendevano riconoscibili in quanto legati all'impiego di una determinata tecnica o per il fatto di privilegiare un certo materiale.

RG: Anche in ciò, l'arte anticipa quanto sarà al centro della più avanzata interrogazione filosofica di fine secolo. Negli anni '70, anche l'arte italiana inizia a mettere radicalmente in questione la persuasione (che non esiterei a definire metafisica, nell'accezione più deteriore del termine), secondo la quale l'identità dell'autore e dell'opera possa affermarsi come tale solo nella misura in cui si leghi unilateralmente e saldamente ad un proprium tale da escludere e respingere da sé tutto ciò che è altro da esso. Un pregiudizio questo che – come sarà messo in luce da certi esiti della riflessione filosofica nazionale dei decenni successivi, penso in particolare agli studi di Roberto Esposito¹ – rischia di imprigionare l'artista all'interno di una dimensione immunitaristica, ossia tesa a custodire e proteggere al massimo una certa poetica, un certo stile, un certo operare rispetto ad ogni alterità considerata intrusiva o confusiva e quindi tale da indebolire o offuscare l'identità da esibire, tutelare e confermare. Mettere in questione un tale modo di pensare – assai poco aperto alle possibilità della creazione (se radicalmente intesa) e potenzialmente anche molto pericoloso sul piano etico ed etopoietico – significava incamminarsi sulla strada della continua contaminazione e autocontaminazione. Non già allo scopo di sottrarsi, bensì a partire da un radicale ripensamento della stessa questione dell'identità, a partire dalla presa d'atto che l'identità, ogni identità, non può che essere costruita e costituita da tutto ciò con cui i soggetti e le loro produzioni, di volta in volta, si trovano in relazione. In modo che l'opera è quell'aperto, in cui si riflette, in modo emblematico ed esemplare, tutto ciò che attualmente esiste e agisce in un certo contesto e momento. Un'opera,

*Rivel-azione, 1972.
tela emulsionata part.*



Romano Gasparotti

quindi, costitutivamente porosa, in quanto sempre disponibile a lasciarsi attraversare da tutto ciò che essa incontra, senza ostacoli, senza barriere e senza vincoli iperidentitari. Tutto ciò non può che tradursi in una radicale modificazione di ogni concezione e pratica della forma – come dimostra tutta la tua opera – la quale diventa un configurarsi aprente e aprentesi, un po' come sostiene il pensiero orientale e come, invece, la filosofia occidentale ha finito per dimenticare. "La forma è vacuità e proprio la vacuità è forma", recita il Sūtra del Cuore...

VB: Agli inizi della mia ricerca, era inevitabile confrontarsi con due proposte contrapposte. Da una parte era assai intrigante seguire i tentativi, operati dall'Arte Povera, di sottrarre la materia al giogo della forma chiusa e vincolante, esaltando la materialità dei materiali: una grande conquista questa. Dall'altra parte, vi era sempre la tentazione rappresentata dall'analitico radicalismo del linguaggio concettuale, con la sua smaterializzazione della fisicità stessa dell'opera sino alla scomparsa dell'oggetto. Tutto ciò finiva per produrre un cortocircuito formidabile, il quale apriva, per noi giovani artisti, delle straordinarie possibilità di ricerca. E così, tra la fine degli anni '60 e i primi anni '70, ha inizio, per noi, un percorso che ci avrebbe portato verso quella frontiera, che tu hai chiamato della "contaminazione". In particolare, la nostra ricerca passava innanzitutto attraverso la sperimentazione della sinergia tra tecnologie diverse, di tipo analogico – il digitale non era ancora disponibile – che non erano necessariamente nuove tecnologie. Lo strumento foto-

grafico risaliva addirittura al secolo precedente e lo stesso video tape non costituiva affatto una novità.

RG: Mi viene alla mente, a questo proposito, Shimamoto, il quale sosteneva che l'arte d'avanguardia – e, per lui, tutta la vera arte non può che essere d'avanguardia – non è quella totalmente dedicata al nuovo e all'originale ad ogni livello e ad ogni costo. Perché se "l'arte è stupire", la meraviglia non nasce automaticamente né dall'uso dello strumento più innovativo, né dal mostrare ciò che non si è mai visto. A meno che non si voglia misurare il tasso di stupore sulla base degli idoli delle mitologie tecnicistiche e produttivistiche/consumistiche legate al culto del progresso. L'opera d'arte, per Shimamoto, implica sì, ovviamente, l'impiego di una certa tecnica o l'incrocio di più tecniche, nonché l'utilizzo degli strumenti ritenuti più opportuni ed efficaci allo scopo, ma la sua artisticità e la sua capacità di stupire non dipendono affatto dalla *téchne* stessa, così come non si identificano totalmente ed esclusivamente con il significato degli oggetti che il fare artistico eventualmente produce...

VB: Infatti, noi, all'epoca, utilizzavamo il corpo, ma continuavamo a riutilizzare le tecniche tradizionali, sia pittoriche che scultoree, benché non solo quelle. Eravamo particolarmente attratti dalla centralità che il corpo aveva ormai assunto nell'arte contemporanea con le performances del Wiener Aktionismus: Günther Brus, Hermann Nitsch, Rudolf Schwarzkogler, Otto Mühl. Interessante era anche la presenza "distante" di Arnulf Rainer, ma anche il "comportamentismo" di Vito Acconci.



installazione, 2007.

RG: Per restare a quegli anni, così straordinariamente fecondi, come hai sottolineato avendoli vissuti sino in fondo, se riprendiamo il titolo di una delle prime mostre di Arte Povera, quella di Pino Pascali intitolata "Fuoco immagine acqua terra", ciò che pare assente è proprio qualsiasi tipo di lavoro sull'immagine pura. Pozzanghere di vera acqua – il "mare" di Pascali – o mucchi di terriccio, oppure il fuoco di Kounellis o i dodici cavalli di quest'ultimo presso la Galleria di Sargentini... Ciò che, in tal modo, si vuole oltrepassare è il ruolo che la distanza gioca in qualsiasi imitazione. Si vorrebbe scavalcare ogni mimesis in quanto tale. Come se, eliminata radicalmente ogni forma di mimesis, potesse nascere un'arte più autentica e vera. Ma la soppressione di ogni forma di distanza finisce per soffocare la vita dell'immagine. Eppure, a prescindere dall'immagine, nessuna cosa potrebbe veramente esistere, come fanno bene i poeti – basti pensare al nostro Giacomo Leopardi – e gli artisti come te. A partire dalla sua origine etimologica da *existere* (letteralmente "provenire-da" e "uscire-da"), ogni autentico esistere consiste in uno sporgersi e in un proiettarsi oltre l'involucro di quella inerte e immota obiettività e fatticità, che rendono ogni cosa un ca-

davere o un mero *excrementum*. Solo l'estrazione e l'astrazione dell'immagine imprigionata e occultata in ogni oggetto, può, quindi, liberare l'esistenza. E l'immagine ha bisogno di distanza. Si nutre di distanza, respira nella distanza...

VB: È proprio questo il punto. La nostra ricerca era tutta concentrata sui modi di ricollocarci nell'evento, per rifondare l'attualità dell'evento artistico. E proprio la tecnica fotografica rispondeva in quel momento alla necessità della mente – ma anche del corpo – e mi permetteva di stare a distanza, di prendere le distanze da tutto ciò che era semplicemente dato. L'ottica dell'obiettivo fotografico mi consentiva di penetrare la superficie dei corpi e di indagarne analiticamente la struttura sino ai più riposti interstizi. Questo era certamente un ottimo modo per "investigare" e una straordinaria occasione di riflessione sul reale. Un modo per essere nell'intimità delle cose, addirittura eroticamente, nella consapevolezza che, come diceva Platone, l'amore per la verità si può realizzare solo nella distanza. Inoltre, la fotografia mi permetteva di sottrarre volume e corpo agli oggetti e di ottenere il risultato prefigurato, in modo istantaneo, eliminando completamente la tecnica dell'armatura e della modellazione tipiche della scultura tradizionale. Il mio interesse restava, comunque, strettamente legato alla scelta e all'utilizzo dei supporti meno usuali per la stampa fotografica, come tele emulsionate, marmo, fotoceramica.

RG: Se l'opera di ogni artista celebra ogni volta l'incontro con l'immagine e se, quindi, l'immagine, come già diceva Picasso, è ciò che viene trovato più che cercato, allora solo la distanza, solo una distanza davvero incolmabile, irriducibile, può consentire questo incontro. Mi è piaciuto molto il tuo riferimento platonico all'eros, un tema a me particolarmente congeniale². L'immagine in quanto tale possiede una natura ninfale e le ninfe – che gli antichi miti presentano come quell'oscuro quanto irresistibile oggetto del desiderio tanto umano quanto divino – sfuggono perennemente, lasciando tra sé e i loro furiosi amanti una distanza, che non può mai essere completamente annullata. Credo provenga proprio da questo carattere, che potrei definire erotico-ninfale, lo "stupire", ci cui parlava Shimamoto e la meraviglia continua del trovare l'immagine – l'immagine esistente – che promana da tutte le tue opere degli anni '70/'80...

VB: Certo. L'uso delle tecniche fotografiche, per me, significava prendere le distanze dal corpo a corpo e avere la possibilità concreta di penetrare dentro la cosa, di essere nel cuore della cosa, guardandola dall'esterno e quindi tenendola a distanza, consa-



sssss, 1983.
Terracotta dipinta a freddo,
ulivo, ferro, ottone.

pevole del fatto che solo guardandola e tenendola a distanza, io potevo starci dentro e potevo coglierne ed elaborarne lo schéma.

RG: Tra l'altro, per quanto riguarda il rapporto con l'immagine, la tua opera continuerà a mettere in luce ed enfatizzare il carattere paradossalmente iconoclastico e autonegativo dell'immagine stessa quale immagine senza immagine di nulla", per usare la felice espressione del filosofo Andrea Emo³, che ritengo si addica perfettamente alla tua opera. Ebbi modo di sperimentare questo, per così dire partecipativamente, nell'occasione di una tua memorabile serata agravitazionale in Abruzzo, quando, avvalendoti dello strumento fotografico, cercavi di cogliere in presa diretta, senza, però, fissare o possedere, l'esistenza(nell'accezione indicata poc'anzi) di ciò che nei poemi omerici è chiamato psyché, ossia l'immagine della vita stessa della persona, che appare indistinguibile rispetto alla persona viva, ma che, ad un certo punto, improvvisamente dilegua, lasciando di sé solo un alone, che è tutto ciò che resta della sua esistenza e su cui tu costruisci l'opera. In ciò emerge anche l'attenzione privilegiata per i corpi, che hai sempre avuto. Ma non tanto per il corpo meramente esteriore e oggettivabile, bensì per una sorta di corpo interno, quasi ultrasensibile. Da dove deriva tale attenzione, che parte, in primo luogo, dal tuo corpo, per estendersi al corpo dell'altro?

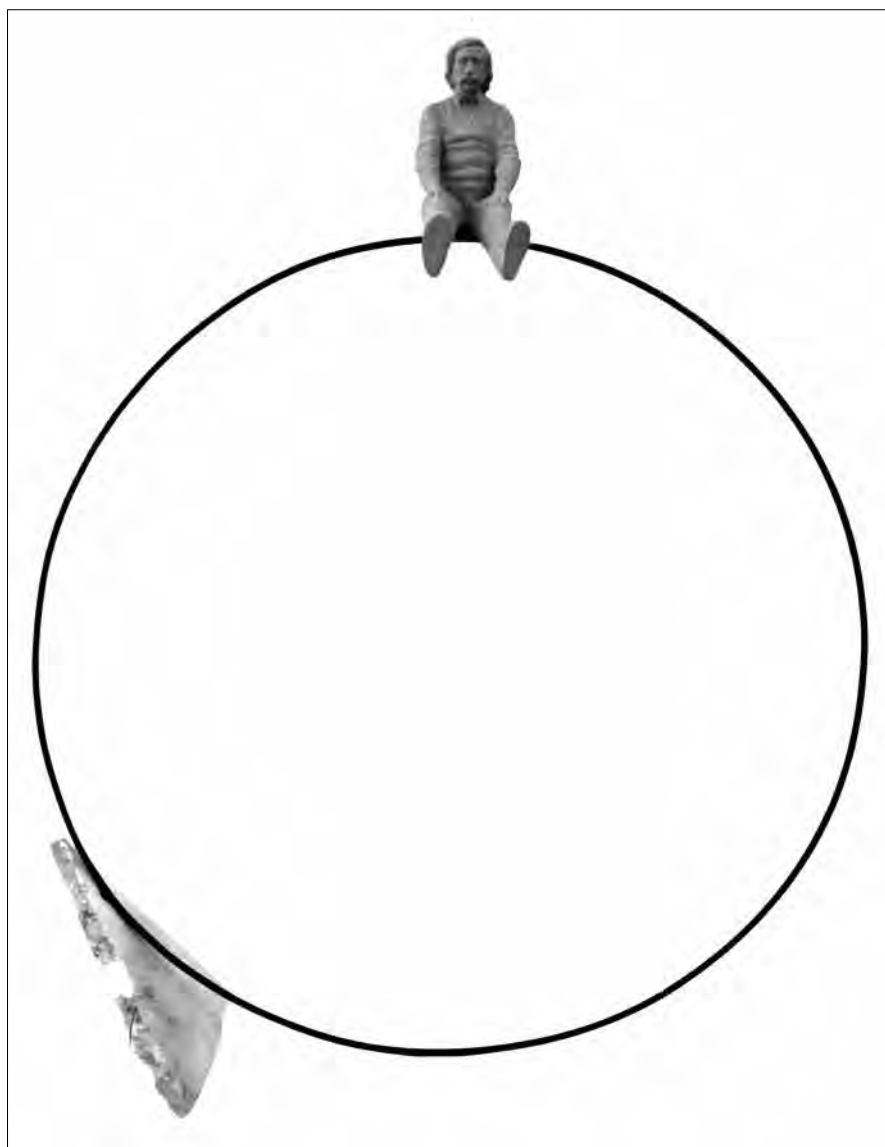
VB: - Vedi, la mia formazione - all'Accademia di Venezia come allievo diretto di Alberto Viani - è stata di tipo classico. È stata un'esperienza - per me molto piena e gratificante - tutta incentrata sullo sforzo di dare una forma, sul restituire una materia perfettamente formata. Il rischio, però, era quello di rimanere prigionieri di una tridimensionalità statica, astrattamente statuaria, che io avvertivo sempre di più essere avulsa dalla pulsante vita reale, quasi indifferente ad essa. Del resto il contesto politico-culturale di quegli anni, la contestazione studentesca e lo sciopero generale in Francia - eravamo appena usciti dal '68 - e il 20 luglio del 1969, con il primo allunaggio umano non facevano che rafforzare la consapevolezza di un mondo, che si riscopre come un'unica realtà, con gli stessi bisogni e di un corpo, che tutti abitiamo nello stesso modo e che, come hai rilevato, non è di noi solo ciò che si vede di esso. Al tempo stesso, l'indimenticabile lezione di Viani da un lato e l'influenza dell'arte concettuale dall'altro, mi inducevano a ritenere che, all'origine di ogni opera, non vi potesse che essere un'idea.

RG: Un'idea intesa come? Una pura immagine ideale, sovrasensibile, immateriale e quindi tale da non poter essere direttamente toccata, manipolata, ma

solo concepita a distanza e in virtù della distanza? VB: Il senso era questo. Nasce proprio da qui, da questa esigenza, il ricorso alla macchina fotografica, anche in relazione al corpo. Mettevo il corpo in posa e il clic annunciava l'epifania dell'immagine come immagine, che poi io stampavo sulla tela, sul marmo o ricostruivo tridimensionalmente. In tutto ciò, mi preoccupavo di evitare ogni aspetto di carattere espressionistico. Rifiutavo anche il gesto dadaista, perché cercavo solo di catturare l'istantaneo lampo dell'esistere di qualcosa nella sua mobilità e mutevolezza.

RG: Un esercizio che sembra molto vicino alla pratica filosofica dell'epoché husserliana, la cui lezione Enzo Paci andava riprendendo, in Italia, proprio tra gli anni '50 e '60, il periodo della tua formazione. Nella lingua greca, il termine epoché significa 'sospensione' e indica una sorta di 'mettere tra paren-

*Strumento dello psiconauta, 1985.
Terracotta, ferro, marmo.*



Oooh!, part. installazione
Biennale Internazionale
d'Arte di Venezia 1982.
Terracotta, ceramica.



tesi'. Per Husserl, l'*epoché* consiste nella sospensione dell'atteggiamento "naturale" basato sulla credenza nell'oggettiva realtà delle cose, al fine di conquistare il libero orizzonte dei fenomeni 'trascendentalmente' purificati. Anche per Paul Klee, l'arte aveva il compito precipuo di far *epoché*, nel

senso di sospendere, mettere tra parentesi, tutto ciò che, nel mondo visibile, è mobile, mutevole e quindi contingente e fortuito. Sino a lasciar emergere la figura, ossia, nel linguaggio kleeiano, la Gestalt, l'essenziale della figura vivente. Solo che, mentre Klee si affidava alla pittura, la tua ricerca si

poneva, invece, in netta alternativa al quadro.

VB: Vedi, per i giovani artisti della mia generazione, non solo la pittura, ma anche la scultura erano considerate un retaggio del passato, poco adatte, quindi, alle esigenze e alle istanze della creatività di quegli anni. Ciò che, piuttosto, mi affascinava, usando la macchina fotografica quale semplice strumento, era la possibilità di costruire una relazione forte con il corpo. Con il corpo in relazione al luogo, ma non nel senso di un corpo/oggetto, che sta in un luogo come in un contenitore, in una sorta di scatola. Ma nel senso del corpo che *fa luogo*, che apre e dona il suo luogo. Mi trovavo, perciò, nella mia ricerca, in piena sintonia con quanto sperimentavano, negli stessi anni, sia Günther Brus, sia gli sviluppi del lavoro di Gina Pane e Marina Abramovich. In particolare, a me interessava l'aspetto comportamentale e teatrale della messa in scena del corpo nello spazio. In questo, visto che prima abbiamo parlato di Acconci, voglio ricordare quando Luigi Ontani ci veniva a trovare a Urbino, nei primi anni '70, in sembianza del giovane Raffaello. Ma vorrei menzionare anche, le operazioni di artisti come Gilbert & George e il lavoro tra fotografia, scultura, installazione e film di Christian Boltanski e ancora le installazioni di Vettor Pisani, di Gino de Dominicis e di Alessandro Jasci.

RG: Dato che hai accennato al comportamentismo e alla dimensione teatrale della tua ricerca artistica, è giunto il momento di parlare dell'omino viaggiatore nello spazio - realizzato a tua immagine e somiglianza - che accompagna la tua opera sin dagli anni '70.

VB: Il personaggio, che chiamai "strumento dello psiconauta", è il risultato di una modellazione avvenuta all'inizio degli anni '70. Il referente di tale modellazione è stato un'immagine del mio corpo in posa stampata sulla tela. Ne è scaturito un oggetto, sul quale, nel corso degli anni, ho trasferito tutte le esperienze del mio pensiero e del mio approccio fenomenologico al reale. Tutto ebbe origine da un episodio accaduto, verso la fine degli anni '60, nell'occasione di una visita a Firenze, per scrivere la mia tesi di storia dell'arte. All'interno del Duomo, davanti al monumento equestre a Giovanni Acuto, di Paolo Uccello, provai l'esperienza indicibile di una sorta di disarcionamento spaziale. Mi ritrovai in fondo, davanti al portale d'ingresso, intento ad osservarmi piccolissimo. Come per un incantesimo, il rapporto del mio corpo, nello spazio architettonico del Duomo, era radicalmente mutato. Ebbi la rivelazione che quello spazio era stato costruito per un corpo pensato diversamente. Un'esperienza analoga mi era accaduta di fronte alla *Conversione*



Gestione e offerta dell'immagine, performance 1976.

di Matteo dipinta dal Caravaggio. Qualche anno più tardi, nel 1972 - nella mostra a Bologna, presso la Galleria Duemila, che hai ricordato in apertura - insieme a una serie di opere fotografiche su tela emulsionata e su marmo, esposi anche l'opera, che era risultata da quell'esperienza, col nome di

Monumento in omaggio a Paolo Uccello. In un secondo tempo questo "monumento" lo ribattezzai "strumento dello psiconauta", in omaggio a Ernst Jünger e Alberto Boatto.

RG: Gli echi di quella esperienza continuano a farsi sentire negli sviluppi della tua arte. Mi viene alla mente l'installazione che realizzasti nel maggio 2007 – e che ho quasi visto nascere – all'interno dell'ex-monastero di S.Spirito a Lanciano, dove ogni presenza esposta, ogni "zona sensibile" potremmo dire, sembra essere stata sospinta, in virtù di una misteriosa deflagrazione cosmica e di un disarcionamento spaziale, ai margini dello spazio espositivo e come ricacciata negli angoli o ai limiti della sua estrema periferia. Tanto che ciò che troneggia vicino al centro, ma non al centro, è un manufatto non artistico – l'armatura bruta del ponteggio – il quale, però, non è affatto un ready made, perché ha avuto, all'inizio della messa all'opera e continua a rammentare come una sorta di monu-

*Paesaggio, 1974.
Marmo dipinto, terracotta e ferro.*



mento, la sua utilità e la sua indispensabile funzionalità pienamente conforme al suo esser mezzo. Perché la vera protagonista dell'installazione è proprio la distanza, una distanza incolmabile e sempre rigenerantesi, la quale si fa periferia, nel senso letterale del termine (dal verbo greco peri-phero, 'porto intorno', 'porto in giro'), ossia si irradia senza fine, secondo un moto centrifugo, che finisce per rimbalzare e farsi centripeto e viceversa. Il cui precipitato lascia emergere immagini e figure, che, in quell'installazione, vengono ad essere riassunte in una grande umana hypotyposis.

*VB: Importante è stato per me l'incontro con l'opera di Jünger, un autore che, all'inizio degli anni '70, in Italia era quasi del tutto sconosciuto, anche perché rimosso dalla cultura del secondo dopoguerra, perché a torto ritenuto compromesso con il regime nazista, che invece egli aveva avversato, contrariamente ad altri celebri intellettuali tedeschi del tempo. Alberto Boatto è stato tra i primi studiosi e critici, in Italia, ad occuparsi di questo grande filosofo e scrittore e l'amicizia con Boatto mi ha certamente avvantaggiato, nel conoscere l'opera di Jünger. Tra l'altro, nel 1980, con la consulenza di Boatto, potei anche pubblicare, sul numero unico di *Traccia* – una rivista nata a Bologna con tanti buoni propositi, ma, ahimé, troppo costosa per l'editore – tre brani tratti dall'inquietante libro di Jünger *"Cuore avventuroso"*, per la prima volta tradotti dal tedesco.*

RG: La riflessione di Jünger sulla natura e il destino dell'età della Tecnica presenta forse aspetti ancora più radicali di quella di Heidegger, con la quale peraltro è strettamente intrecciata. La Tecnica, per Jünger, è il segno dell'epoca della mobilitazione totale dell'Essere, la quale, nel suo moto incessante, travolge e stravolge ogni fondamento, ogni vecchio ordine, ogni antico mestiere e, nel contempo, rende impossibile il costituirsi di qualsiasi soggetto capace di governare tale mobilitazione stessa e quindi lo stesso mondo tecnicamente globalizzato. Nonostante la tua evidente lontananza dall'aura "titanica" degli scritti di Jünger – giustamente Toni Toniato ha parlato di protagonismo "discreto" del tuo psiconauta – la celebre tesi di Jünger, secondo la quale la Tecnica, nella sua mobilitazione totale, ha coperto e continua a ricoprire l'intera superficie della terra di macerie di "immagini spezzate", mi richiama alla mente la tua opera presentata alla Biennale di Venezia del 1982 e intitolata Ooooh! In quell'opera, il viaggio dello psiconauta – in bicicletta! – avviene di fronte a quattro file di meravigliatissimi spettatori, che sono doppi del ciclista stesso, sia pure in formato ridotto. Ma nel suo pedalare, il ciclista lascia sui pedali i suoi piedi – staccati dal resto del corpo – assieme alla parte inferiore delle gambe...

VB: Si tratta della semplicissima immagine di un corpo sezionato. Non c'è nessuna forma di surrealismo in quest'opera. E nessun gesto dadaista. E nessun interesse per una visione cinetico-dinamica futuristica o post-futurista. E, infine, vi è il rifiuto di qualsiasi consequenzialità. Resta solo l'immagine ferma e analitica di un tagliare e un riattaccare, che mostra, in figura, un mondo popolato, proprio come hai detto a partire da Jünger, di immagini spezzate. La messa in posa del corpo risponde solo alla ricerca di cogliere quanto permane dell'esistenza di ciò che, nel divenire del mondo, si presenta mobile, mutevole e contingente. Proprio nel senso della pratica dell'*epoché*, che hai richiamato. In più mi interessava esplorare sino in fondo le possibilità insite nella tridimensionalità. E il materiale che ritenevo più idoneo e fecondo in questa prospettiva, era la terracotta. L'argilla mi permetteva, per le sue qualità duttili e plastiche, di ottenere – come il *clic* dello scatto fotografico, nell'immediata istantaneità – il risultato pensato, assieme alla velocità della modellazione dell'oggetto.

RG: Tra la fine degli anni '40 e gli anni '50, in Italia, la declinazione del materismo in una direzione che andava verso la compenetrazione dello spazio e la sintesi tra le arti, in particolare pittura, scultura e architettura, aveva privilegiato il materiale della ceramica. Penso per esempio ai bassorilievi da parete e da arredamento di quegli anni e ai caminetti in ceramica realizzati da Lucio Fontana, Leoncillo, Fausto Melotti. Tu, tra la fine degli anni '70 e gli anni '80, utilizzavi, invece, come hai ricordato, la terracotta. Perché proprio questo materiale?

VB: Devo dire che molti non si accorgevano nemmeno che si trattasse di terra, anche perché di norma usavo il caolino bianco, che mi consentiva di mettere pienamente in gioco l'aspetto per così dire irradiante della costruzione tridimensionale. Il bianco, poi, mi serviva per togliere ogni peso alla materia fisica. Il tutto sempre in vista del cogliimento degli attimi di un equilibrio instabile, attraverso la sospensione. Avvertivo la necessità di sperimentare sui materiali la possibilità di riunire, nel loro interfacciarsi, l'idea pura alla terra intesa come sostegno e come corpo. Quasi assillato da questa esigenza così impellente, ho modellato l'oggetto attraverso il filtro della memoria fotografica, direttamente dalla foto. Una scelta questa, che mi permetteva di restare fuori – ricco la distanza – e mantenere la modellazione più lontana possibile rispetto a qualsiasi forma di coinvolgimento emotivo e sensoriale. Una volta ottenuto il modello in creta, traducevo il medesimo in gesso.

RG: Come si spiega questa necessità di passare al gesso?

VB: La straordinaria bellezza del materiale gessoso l'avevo scoperta attraverso le lezioni di Viani. Proprio a partire dalla immateriale luce bianchissima irradiata dal gesso, prese forma quel modello, che ha dato origine a tutti gli oggetti in terracotta, che ancora oggi utilizzo nelle mie opere. La scelta dello stampo naturalmente è stata accuratamente progettata, come accade per lo stesso fotogramma. È in primo luogo ad essi che affido la materia, affinché essa prenda corpo. E così, il pensiero progettuale, la terra, lo stampo, il fotogramma diventano, nello stesso tempo, un unico atto dinamico, che si concretizza in un modellato, che assume su di sé tutti gli aspetti caratterizzanti la scultura classica e che, nella sua sospensione, dischiude visioni agravitazionali di puri equilibri cosmici.

RG: Nell'approfondimento della dimensione agravitazionale è come se le idee, gli scopi e le intenzioni, che già stavano alla base delle tue opere del primo periodo, fossero portati, per così dire, alla potenza della potenza...

VB: In un certo senso sì. Nelle mie opere la doppia distanza, la sottrazione continua, vengono ad assumere una centralità sempre più radicale.

RG: Come è stato ampiamente segnalato da quasi tutti i critici, che si sono occupati della tua opera – Alberto Boatto, Filiberto Menna, Achille Bonito Oliva, Tommaso Trini, Giacinto di Pietrantonio, Toni Toniato, per citarne solo alcuni – in essa si celebrano i misteri dello sdoppiamento e si gioca ironicamente con l'immagine allo specchio.

VB: Certo, ho lavorato molto sullo sdoppiarsi e moltiplicarsi della mia immagine riflessa nello specchio fotografico e poi ricostruita secondo la tridimensionalità. Alla radice di tutto sta l'esperienza del disarcionamento provata a Firenze, la quale ha dato origine alla mia "doppia visione", che col tempo ha preso forma attraverso la tecnica della fotografia e lo stampo di terra...Una forma che non può che riprodurre all'infinito il suo stupore.

Milano-Venezia, marzo 2007 e gennaio 2015.

Note

¹ Cfr. R.Esposito, *Immunitas. Protezione e negazione della vita*, Einaudi, Torino 2002, Id. *Terza persona. Politica della vita e filosofia dell'impersonale*, Einaudi, Torino 2007, Id. *Due. La macchina della teologia politica e il posto del pensiero*, Einaudi, Torino 2013, Id. *Le persone e le cose*, Einaudi, Torino 2014.

² Cfr. R.Gasparotti, *Filosofia dell'eros. L'uomo, l'animale erotico*, Bollati Boringhieri, Torino 2007.

³ Cfr. A.Emo, *Il dio negativo. Scritti teoretici 1925-1981*, a cura di M.Donà e R.Gasparotti, Marsilio, Venezia 1989, Id. *Le voci delle muse. Scritti sulla religione e sull'arte 1918/1981*, a cura di M.Donà e R.Gasparotti, Marsilio, Venezia 1992, Id. *Quaderni di metafisica 1927/1981*, a cura di M.Donà e R.Gasparotti, Bompiani, Milano 2006.



monumento, omaggio a Paolo Uccello, terracotta, 1972.

SVILUPPI DELL'INDUSTRIAL DESIGN

CONVERSAZIONE CON GILLO DORFLES

Giorgio Casati: Lo sviluppo e l'evoluzione del design è legato a fattori estrinseci di carattere culturale e sociologico, ed intrinseci come qualità dei materiali, della tecnologia e della raffinatezza esecutiva.

Indubbiamente il design ha radici profonde nell'arte e nel periodo di prima industrializzazione del novecento. Non a caso l'industria tessile è stata la prima a produrre industrialmente tessuti, in particolare modo in Inghilterra.

Friederich Engels ne fa una bellissima illustrazione nell'introduzione de "La situazione della classe operaia in Inghilterra" e William Morris, dal 1840, produce le sue stoffe con mirabili disegni e colori. È però solo con il liberty tedesco (jugendstil) e la secessione viennese (sezessionstil) ed ancora con la Bauhaus di Weimar (1919-32) che il design si sviluppa ed estende – se pur con tirature artigianali – a molti prodotti: posate, mobili, lampade,...

Così anche Thonet, lui sì in quantità industriali, dal 1850 produce sedie, poltroncine, tavoli, ... in faggio curvato.

Gillo Dorfles: Naturalmente, questo in un secondo tempo, ma non c'era ancora una produzione industriale di serie. Non alla fine dell'800, ma, salvo poche eccezioni: Borletti, Bianchi, Beretta, e poche altre industrie, solo alla fine degli anni '30 comincia ad esserci un vero design di serie; prima c'era il design ma non la serie. Il vero design deve essere una vera produzione di serie. Questo comincia solo negli anni '30.

Il merito culturale di questa svolta lo si deve alla perspicacia del Gruppo di Zurigo: Max Bill, poi Max Huber, trasmettono a Gianni Monnet del MAC e allo Studio Boggeri di Milano i concetti teorici base dell'evoluzione del design in ambito industriale.

CG: In Italia il design si è sviluppato nel dopoguerra soprattutto a Milano, a Torino e, successivamente, in Brianza.

Pensiamo a grandi industriali quali Pirelli, Borletti, Necchi, Olivetti, Alessi, nei più disparati campi; nel

Dorfles a Giussano con Agliati, nel laboratorio Tessile Officina, visiona una prova di un tappeto, 2013.



settore automobilistico Alfa Romeo, Lancia, Ferrari, Maserati, con la collaborazione anche di carrozzieri come Bertone e Zagato, e nell'arredo B&B, Cassina, Flos, Artemide, Kartel, Zanotta, Vittorio Bonacina e tanti altri...

GD: Abbastanza recentemente ... Le macchine da cucire sono uno dei primi esempi su scala industriale, infatti i primi esempi importanti sono proprio quelli della Singer che, negli Stati Uniti, a partire dal 1870 produrrà già oltre 200.000 esemplari l'anno, per raggiungere nel 1915 - nel mondo - i tre milioni di macchine e, negli anni '30, impianterà una sede anche a Monza. La Borletti, per citare una ditta italiana, tra il 1880 e il 1895 si mise a produrre industrialmente dapprima orologi da tasca, poi con sveglia, e successivamente macchine da cucire.

GC: La qualità del design a Milano, Torino e, per auto e moto, in Emilia è diventato uno dei fattori propulsivi della produzione, estendendo gli effetti estetici in altre nazioni, in particolare Germania e Giappone.

GD: Sì, Torino e Milano sono contemporanee. Su scala internazionale il design italiano arriva tardi, c'è prima quello scandinavo e tedesco, il primo design connesso all'arredo che ha avuto uno sviluppo internazionale è quello svedese con Ilmari Tapiovaara, Eero Saarinen e altri, quello italiano viene dopo.

GC: Quali sono, nell'ambito del design, le influenze italiane su altre realtà?

GD: Tutto il settore connesso all'alimentare, dalle stoviglie alle posate; ad esempio la famosa pesciera di Roberto Sambonet e il vassoio "Tiffany" di Silvio Coppola. Direi che questo tipo di design è tipicamente italiano. In particolare la Alessi, fondata nel '21, ha avuto il merito di ricercare nuove tipologie formali - a partire dal '55 - grazie a designer quali Mazzeni, Massoni e Vitale; poi con Ettore Sottsass, Achille Castiglioni, Aldo Rossi; successivamente dal '70, sempre alla ricerca di nuove soluzioni, collabora coi grafici-designer Coppola, Confalonieri, Grignani, Munari e Tovaglia.

In questo settore l'Italia è stata, dopo il periodo jüngerstil, all'avanguardia.

GC: Anche le mostre di design ebbero il merito di stimolare una miglior qualità dei prodotti. Ricordo solo le prime esposizioni di Monza a Villa Reale (1923), la Triennale di Milano, e quelle di Cantù (Selettiva del mobile) e Mariano Comense (Biennale dello standard dell'arredamento).

Queste ultime, meno conosciute ma altrettanto efficaci, affiancavano a industrie nascenti grandi



designer italiani ed europei.

GD: Sì, la mostra "Arti decorative" di Monza, promossa dall'allora presidente dell'Umanitaria Guido Marangoni, si aprì al mondo dell'arredo invitando, anche, una ditta russa "Baranvski" che presentava prodotti artigianali in una saletta decorata con un murale di Vsevolade Nicouline.

Il primato passò poi alla Triennale di Milano. Anche in tutta Europa si organizzarono mostre, in particolare dedicate all'arredo: in Olanda ad Utrecht, in Belgio a Bruxelles, in Germania a Colonia, in Svizzera a Ginevra; queste manifestazioni hanno avuto molta importanza nel far conoscere il più innovativo design italiano.

GC: Vi furono poi artisti e designer italiani ed europei che influirono sulla qualità del design come Bru-

Dorfles ad Albisola nel laboratorio
Ernan Design, 2012.

no Munari, Carlo De Carli, Gio Ponti, e alcuni grandi industriali quali Adriano Olivetti, Castelli (Kartell), Gismondi (Artemide), e successivamente industrie della Brianza come Molteni, Lema, Poliform, che indirizzarono e sostennero manifestazioni che hanno avuto effetti benefici sulla qualità produttiva fino al Salone del Mobile, alla Milanomadeindesign e alla futura esposizione permanente degli oggetti premiati con il Compasso d'Oro, che verrà allestita in via Bramante a Milano a cura di dell'Associazione per il Disegno Industriale (ADI).

GD: Non solo in Italia, ma anche dalla vicina Svizzera ci giunsero contributi fondamentali allo sviluppo del design, in particolare dal solito Max Bill, il Gruppo di Zurigo: Richard Paul Lohse, Camille Graeser e altri. Lo studio Boggeri di Milano è una derivazione della Svizzera. Gli svizzeri, come Max Huber, hanno portato allo studio Boggeri certe qualità, certe regole che poi sono diventate italiane, ma erano già svizzere. Questo in Italia arriva solo con Bruno Munari, Andries Van Onck, i fratelli Castiglioni, Marco Zanuso, ma in un secondo tempo.

A quell'epoca Gio Ponti non è ancora un designer, disegna ceramiche con i fiorellini, si tratta sostanzialmente di un artigianato elevato, ma non di un vero design. La produzione industriale riqualificherà sempre di più la qualità degli oggetti.

GC: Oggi il valore e la valenza del design sono legati, anzi dettati dal grado culturale e dal gusto di chi acquista quell'oggetto...

GD: Una volta non c'era il design e quindi non c'era nemmeno la coscienza del fatto in serie.

Le aste, oggi, battono alcuni pezzi storici d'arredo a prezzi di alto livello. Il pezzo di design viene considerato un oggetto d'arte.

Anche la coscienza dell'artisticità del design è abbastanza recente e va ad accrescere il valore del design stesso.

GC: In casi rari il design definisce, specialmente con l'utilizzo di nuovi materiali e particolari tipologie costruttive o di uso, oggetti che si possono comparare a vere e proprie invenzioni funzionali ... Pensiamo a quelle seggiole in resina o in compensato curvo dove si poggiano ginocchia e glutei imponendo una posizione eretta e naturale al corpo. Alle protesi ortopediche,...

GD: Tutto lo sviluppo della plastica, del metacrilato, del poliuretano espanso ha fatto fare un balzo in avanti al design. La sedia sovrapponibile di Magistretti per Artemide; quelle impilabili di Philippe Starck e Joe Colombo e quella di Zanuso e Sapper per le scuole d'infanzia, tutte prodotte dalla Kartell.

Una seggiola come questa è discutibile come design anche per il suo peso (indicando le sedie, sulle quali sediamo, Comback disegnata da Urquinola) ma, indiscutibilmente, è un materiale che non è legno ma plastica che permette di produrle in grande serie.

GC: Che prospettiva attribuisce al design?

GD: Le prospettive sono sempre pericolose, comunque credo che in un certo senso si avrà sempre di più una scissione tra artigianato e design. Il che porta con sé delle conseguenze notevoli. Perché l'artigianato è stato una delle prime espressioni dell'uomo da Adamo ed Eva in poi. Oggi finisce per essere sempre più condannato all'estinzione, quindi nel prossimo futuro ci dovrà essere una lotta per conservare l'artigianato. È probabile che l'artigianato diventerà sempre più elitario e speriamo continui a sussistere solo per il suo quoziente artistico. Ceramiche d'autore, ad esempio quelle prodotte ad Albisola, sono conosciute e apprezzate in tutto il mondo. Cesare Agliati, di Giussano, produce tappeti e tessuti estremamente raffinati.

GC: Come è cambiato il gusto nella società?

GD: Tutta la questione del gusto è cambiata, la diffusione di un gusto buono oggi è possibile, ieri non era possibile. C'era magari la bellissima poltrona ma unica. Una volta il gusto raffinato era solo per gli oggetti artigianali ed era riservato alla classe elevata economicamente.

Rappresenta proprio la cultura della classe media, non più popolo ma nemmeno alta borghesia, che fino a ieri non sapeva cosa fosse il buon gusto nel senso buono della parola.

E in modo analogo nasce anche il kitsch. Quindi per arrivare alla lotta contro il kitsch c'è voluto lo sviluppo della serie.

Dorffles ad Albisola con Giuseppe Conte e Giorgio Casati, 2013.



GC: Nel 2012 hai riaffrontato il tema del kitsch dopo la tua analisi pubblicata nel '68. Questa nuova riflessione amplia la tua prima analisi evidenziando quanto il cattivo gusto è mutato grazie all'internazionalizzarsi di questa forma di degrado culturale?

GD: Alcune considerazioni che facevo sulla società mi hanno convinto della necessità di aggiornare l'analisi e suscitare un nuovo dibattito sul kitsch; in particolare nel design, ma che si estende a tutta la produzione materiale e intellettuale. Quando pensai di dedicare una nuova ricerca e una mostra, in Triennale, all'indagine su questo fenomeno, constatai che il kitsch, era, prima di tutto, un fatto culturale e sociale. Il kitsch è sempre più diffuso perché, oggi, è prodotto dalla grande e piccola industria. Costumi degradati, vistosi gioielli su corpi maschili e femminili, una pubblicità frequentemente machista!

GC: È vero che oggi il kitsch, invece di ridursi, investe - con fini incentrati sull'accrescimento delle vendite - settori sempre più ampi: dal sacro al profano, dalla pelle umana al vestire, dall'espressione verbale allo stare a tavola?

GD: Oggi, in tutto l'occidente, il termine kitsch è diventato di uso comune, ed è sempre più difficile rendersi conto di cosa significhi per due ragioni: la prima è che assistiamo ad una presa di coscienza del concetto di cattivo gusto, senza pregiudizio o esaltazione estetica; la seconda è che l'arte ufficiale, musei, case d'aste, hanno acquisito, nel loro profondo, elementi di "cattivo gusto" accorpandoli all'interno del proprio orizzonte estetico.

Pare che la società contemporanea abbia sdoganato non solo i corrotti e i violenti, ma anche la produzione simbolica, trasferendola nel dizionario delle arti. Per questo ci troviamo, da un lato, di fronte ad oggetti e comportamenti di cattivo gusto; dall'altro ad opere d'arte che utilizzano consapevolmente il kitsch nella loro produzione, perché accettato come novità - quasi sempre macabra o che si rifà alla violenza - rispetto all'arte ufficiale e istituzionale.

GC: Per concludere, mentre è evidente l'ironia dei grandi artisti da Duchamp a Savinio che rasentano il kitsch, risulta insostenibile la superficialità politica e artistica di tanti spettacoli, opere d'arte che vengono proposte, oggi, da mass-media e gallerie come modelli estetici di riferimento.

GD: I più accorti sanno distinguere la raffinata sapienza ironica di un Bosch, di Savinio e di Duchamp, o anche di artisti a noi più vicini come Usellini, Bay, Dal Pezzo o di Ugo La Pietra, che hanno saputo ironizzare sul "potere", sulle credenze, sui miti del passato e di oggi.

Il kitsch odierno fortemente degradato o, peggio,

voluto, segna la nostra epoca. Alcuni regimi fascisti hanno consciamente o inconsciamente potenziato il kitsch per condizionare scelte e carpire consenso. Le dittature del secolo breve sono state ben rappresentate con oggetti prodotti in quell'epoca. In Triennale, nella manifestazione che accompagnò il libro sul kitsch, è stato documentato tutto ciò.

Sono l'intenzione e la consapevolezza che trasformano un comportamento e un oggetto, pur utile, in kitsch; è necessario segnalarlo e conoscerlo perché il cattivo gusto è sempre in agguato!

Alcuni libri di riferimento:

- Gillo Dorfles, "Movimento Arte Concreta (1948-1958)", m.a.x. museo Chiasso, Ed. Mazzotta, 2010;
- Gillo Dorfles, "Design: Percorsi e Trascorsi", Ed. Lupetti, 2010.
- Gillo Dorfles, "KITSCH, Oggi il kitsch", Ed. Compositori, 2012.

Gillo Dorfles nel laboratorio ERNAN con Ernesto Canepa, 2015.



IL DESIGN OLTRE L'OGGETTO

PER UNA RESPONSABILITÀ SOCIALE DELLA COMUNICAZIONE



Jorge Frascara

Inizia con questo numero la pubblicazione di saggi e interviste sulla funzione del design nella società odierna e sulle modalità di insegnamento del design.

Jorge Frascara è stato uno tra i primi studiosi a focalizzare e descrivere i nuovi aspetti del design dell'informazione e dei servizi, inteso come studio e pianificazione dei sistemi complessi di relazione, come quelli che si possono individuare dentro comunità di pratica del tipo socio sanitario. Un design che non riguarda più solo l'oggetto e la sua funzionalità ma la comunicazione tra individui e il miglioramento della sua efficacia e efficienza, sulla quale il designer può intervenire.

A queste considerazioni sulla natura del design si accompagna la necessità di cambiamenti sulla sua "trasmissibilità": la formazione in contesto universitario e anche nella scuola secondaria dove il design in sé può diventare uno straordinario strumento di formazione. (Giovanni Federle)

In questa fase di transizione ci si trova di fronte alla necessità di ridefinire gli obiettivi del design e dei suoi metodi di lavoro. Non è un caso che io usi il plurale nel fare riferimento a entrambi, obiettivi e metodi. Non siamo più in cerca di una verità universale, ma della comprensione della pluralità e della complessità delle questioni che dobbiamo affrontare. Sono qui esposte alcune idee fondamentali che definiscono oggi il pensiero del design, indagando un concetto di design contemporaneo.

Il design non è interessato agli oggetti ma all'impatto che questi oggetti hanno sulle persone

Dobbiamo smettere di pensare al design come alla costruzione di grafici, di prodotti, di servizi, di sistemi e ambienti, e pensare invece a questi come mezzi per le persone per agire, per realizzare i loro desideri e soddisfare i loro bisogni. Dobbiamo venire incontro alle necessità e alla volontà della gente: gli oggetti di design devono essere visti solo come mezzi. Ciò richiede una migliore comprensione delle persone, della società e dell'ecosistema.

Questo atteggiamento richiede di estendere la zona di competenza del designer, dalla conoscenza della forma, della tecnica e dei processi di fabbricazione, alla comprensione del sociale, della psicologia, della cultura, dei fattori economici ed ecologici che influiscono sulla vita della società, e indica la necessità di attuare un approccio interdisciplinare per la formazione, la ricerca e la pratica nel design della comunicazione visiva.

L'impatto operativo e l'impatto culturale

Ogni progetto di design ha un obiettivo operativo: si suppone che possa incidere sulla conoscenza, le attitudini o il comportamento delle persone in un

modo determinato. Ma qualsiasi oggetto dispiegato nello spazio pubblico, sia esso fisico o di comunicazione, ha un impatto culturale o un effetto collaterale. Questo impatto culturale riguarda il modo in cui le persone operano con altre persone, come pure con le cose, e crea consenso culturale. C'è da lavorare di più per capire questo impatto culturale in modo che i designer possano operare con più responsabilità nella società.

Non trasmittente-ricevente, ma produttore-interprete

Dobbiamo riconoscere che le persone non sono dispositivi elettronici, e che la terminologia di Shannon, che proviene dalla scienza dell'informazione, non riconosce gli stili cognitivi, le differenze culturali, le aspettative, i sentimenti, le intenzioni, i sistemi di valori e i livelli di intelligenza. Dobbiamo comprendere che i messaggi trasmessi non sono solo ricevuti, ma interpretati dalla gente.

Il partenariato

Se il design della comunicazione visiva riguarda le persone, allora dovrebbe farlo in un modo etico, cercando una collaborazione nel processo di cambiamento, invece di rilasciare i messaggi in un modo autoritario. La comunicazione autoritaria trasforma il ricevente in un oggetto, invece di rispettarlo come un soggetto, con una conseguente comunicazione non etica.

In una comunicazione etica l'emittente del messaggio si connette con il ricevente in un dialogo interattivo. Piuttosto che comunicare alla gente le cose, i designer dovrebbero comunicare con la gente sulle cose, in un contesto collaborativo.

La negoziazione

Il processo di comunicazione dovrebbe essere visto come un processo di negoziazione tra la posizione di chi è all'origine delle informazioni e quella dell'interprete che entra in contatto alla ricerca di un terreno comune. La comunicazione unidirezionale è immorale e inefficace e promuove una passività che, a lunga scadenza, indebolisce la nostra cultura.

L'agitazione

Il disturbo nella comunicazione crea agitazione. Una buona comunicazione è, in qualche modo, un invito ad agire, o di riconsiderare la percezione o il sentire. Pur senza perseguire l'agitazione politica, la guerra o il conflitto di lavoro, ogni comunicazione, quando è cognitivamente interessante o emotivamente forte, produce un fermento. Se non si verifica alcuna agitazione, probabilmente non vi è comunicazione.

La responsabilità

Vi è la necessità di sviluppare una più responsabile pratica del design in cui il giudizio di qualità

Jorge Frascara

non debba dipendere dalla coincidenza di diverse soggettività, ma possa essere basato su effettivi benefici misurabili, umani, finanziari o di altra natura, che potrebbero essere espressi come il ritorno dell'investimento nel design. I progetti di design devono essere sviluppati in modo tale che, almeno in alcune dimensioni, il loro effetto possa essere misurato. Senza tentare di ridurre tutte le attività di design solo alle dimensioni misurabili, è il momento di prendere sul serio l'investimento sul design in modo che non sia visto come una spesa inutile.

Il design come investimento

L'Istituto di ricerca sulla comunicazione australiano (Institute for Communication Research of Australia) ha scoperto che ogni errore commesso nel riempire un modulo di assicurazione costa 10 dollari spesi per riparare all'errore (ndr modulo analogo alla nostra Constatazione amichevole di incidente). Una migliore progettazione del modulo ha ottenuto l'effetto di ridurre drasticamente il numero di errori commessi dagli utenti, con conseguente forte risparmio per la compagnia di assicurazione.

Il Dipartimento dei Trasporti di Victoria, in Australia, che ha investito 6 milioni di dollari in una campagna di sicurezza del traffico, ne ha risparmiati 118 di risarcimenti durante il primo anno della campagna. È necessario continuare a studiare i benefici economici del design per dimostrare i vantaggi finanziari che può portare.

La rilevanza

Il design deve essere importante in modo da passare sopra ai capricci e alle mode e penetrare in tutte le dimensioni della vita, al fine di migliorarla. C'è il design che rende la vita possibile, il design che rende la vita più facile e il design che rende la vita migliore. Un design frivolo, di superficie, è di peso alla professione e all'ambiente. Se stiamo cercando di rafforzare la posizione del design tra le altre attività umane, dovremo riesaminare l'importanza dei progetti di design e promuovere il lavoro in quei settori in cui potrebbe effettivamente fare la differenza in meglio.

Il bene pubblico

Molto è stato detto sul fare lavoro volontario per il servizio pubblico. Non è questo il punto. Il bene pubblico deve essere l'obiettivo più importante dell'attività del design e dovrebbe essere cercato con le migliori risorse, intendendolo come un investimento con ritorni elevati che riguardano le dimensioni nascoste dell'economia.

Possiamo pensare, ad esempio, al modulo delle tasse che è compilato da 20 milioni di persone in Canada e ai problemi causati dagli errori dei com-

pilatori e al loro costo.

Possiamo pensare al costo di 300.000 dollari per le lesioni del midollo spinale nel primo anno di cure mediche, e circa 200.000 i canadesi che sono vittime di incidenti stradali ogni anno.

Ci sono 51 milioni di giorni di lavoro persi per infortuni in Canada ogni anno. Molto può essere fatto per questo nelle comunicazioni, con il miglioramento delle informazioni, la pubblica istruzione e i programmi comunitari.

La sostenibilità

Dato lo stato di cose di oggi, nei termini sia ambientali che culturali, non è possibile progettare qualsiasi cosa, senza inquadrarla nel concetto di sostenibilità. L'escalation dei rifiuti e, in generale, l'atteggiamento irresponsabile dell'industria e dei governi circa l'uso di sostanze tossiche, dei prodotti e dei processi dannosi è pessimo per l'ambiente fisico come la promozione della violenza e dell'egoismo da parte dello spettacolo è dell'ambiente culturale. La sostenibilità culturale e fisica deve diventare parte integrante di ogni progetto di design e le scuole avranno un ruolo importante da svolgere per l'educazione delle nuove generazioni di designer.

Efficienza e democrazia

Questi sono i due poli tra i quali prendere decisioni collettive. Dove trovare un equilibrio, è una questione di giudizio. Se le decisioni del design, e altre decisioni che riguardano tutti noi, sono collettive, ancor più ci dovrebbe essere dibattito sulla loro natura e sui criteri per un opportuno equilibrio tra la discussione aperta e il processo decisionale. I designer che sono in prima linea nella professione intendono il design come interazione tra persone e oggetti; ora dobbiamo sviluppare una migliore comprensione delle interazioni tra persone e persone.

Pianificazione e auto organizzazione

Ogni problema di design coinvolge la pianificazione e l'auto-organizzazione: non è possibile continuare a credere che la pianificazione possa risolvere tutto, o che l'auto-organizzazione sia in grado di risolvere ogni cosa. Comprendere la capacità dei fatti e delle persone di organizzarsi quando sono poste in una data situazione mette la pianificazione in una prospettiva interessante. Il modello "squadra sportiva" o "divisione di carri armati" non è sufficiente, e il modello "Calcutta" non è auspicabile, o sostenibile. Nel design si deve guardare più al modo in cui i comportamenti interagiscono gli uni con gli altri, e alla dinamica dei grandi sistemi complessi, come ad esempio le città, gli ambienti ecologici o il mercato azionario, alla ricerca di migliori modelli concettuali da sostituire

alle vecchie strategie di pianificazione lineare.

Il complesso e il complicato

Una rete di computer è complicata, si compone di un gran numero di elementi, ma è possibile tenere tutto sotto controllo. Invece le relazioni sociali sono complesse: alcuni aspetti interagiscono con altri e sono in costante cambiamento, impedendoci di sviluppare una perfetta descrizione, una definizione o una spiegazione. Le nostre relazioni con il complesso sono in uno stato fluido. Per un designer, è importante distinguere i problemi complicati dai problemi complessi; mentre il primo

tipo può essere affrontato un pezzo alla volta, il secondo richiede un intervento globale.

Lavorando a un problema complesso potrebbe essere pericoloso trattare con una sua sola parte: le conseguenze potrebbero generare inattesi risultati negativi. Un progetto di segnaletica è complicato: si incentra in larga misura sulla percezione e sulla cognizione. Una campagna di sicurezza del traffico è complessa: è basata sulle emozioni e su sistemi di valori.

Il design è una attività di pianificazione orientata ad uno scopo

Non c'è connessione chiara tra riquadri di spunta e testo.

Il titolo MAIUSCOLO non facilita la lettura.

Indicazioni per la compilazione poste alla fine dello spazio dedicato alla compilazione stessa.

Parole non necessarie come "Si ricorda l'obbligo di..."

"È richiesto un campione...": non si capisce a chi sia posta la richiesta.

I dati del paziente frequentemente sono già in archivio ma il personale non lo sa.

"Trattamento di secondo livello". L'espressione non risulta comprensibile fuori del reparto.

Le note fuori testo sovraccaricano la memoria di lavoro.

Non si indica se si vuole il nome o la firma o entrambi.

Non si indica l'ora della richiesta.

Visivamente la parte che corrisponde all'ufficio SIT non è evidenziata.

Azienda ULSS 12 VENEZIANA Servizio di Immunematologia e Trasfusionale
 Tel. 041 2607891 (- 7887) fax 041 2607172 sede di Mestre
 Tel. 041 5294576 (-4677) fax 041 5294575 sede di Venezia

Presidio Ospedaliero di Mestre
 Presidio Ospedaliero di Venezia
 Ospedale al Mare

☐ Ospedale Conv. Villa Salus
☐ Ospedale Conv. Policlinico S. Marco
☐ Altro: _____ (specificare)

RICHIESTA di TRASFUSIONE di EMOCOMPONENTI
da conservare al S.I.T.

Unità operativa _____ telefono per contatto urgente _____
 Sig./ra _____ Paziente _____ data di nascita _____
 utilizzare etichetta di accettazione per identificazione appropriata; in assenza: codice di ricovero o codice sanitario _____ riportare in alternativa indirizzo completo sul retro del foglio.

Diagnosi principale di ricovero _____
 Intervento chirurgico _____ data _____ ora _____

- Si ricorda l'obbligo di verificare l'attuazione di procedura autotrasfusionale (predeposito, emodiluzione o recupero) nei pazienti candidati a interventi di chirurgia elettiva.
- Si ricorda che per la trasfusione è indispensabile raccogliere e documentare il consenso informato del paziente.
- È richiesto un campione di sangue anticoagulato del paziente con firma di chi ha la responsabilità del prelievo.
- Se il paziente non è già inserito nell'archivio, verrà richiesto dal S.I.T. un nuovo campione di sangue anticoagulato all'atto del ritiro della prima unità da trasfondere.

Emocomponenti richiesti	Numero di unità trasfusionali	Indicazione trasfusione	Trattamento di secondo livello (4)	Richieste per il giorno e ora
Concentrato di eriazie leucodepleto (1) (40-45 g Hb)	N° _____	Hb _____ g/dL	Filtrazione <input type="checkbox"/> Irradiazione <input type="checkbox"/>	
Plasma da aferesi (2) (500-600 mL)	mL _____	INR % _____ Fibrinogeno g/dL _____		
Concentrato piastrinico leucodepleto (3) (3*10 ¹¹ PLT)	N° _____	PLT/μL _____	Irradiazione <input type="checkbox"/>	

Motivazione della richiesta di emocomponenti di 2° livello
 (1) : un concentrato aumenta Hb di 1,5 - 1,8 g/dL in una volemia di 4,0 - 4,5 L.
 (2) : 7 mL pro Kg di peso corporeo correggono il deficit della coagulazione per 6 ore.
 (3) : in assenza di disponibilità di PLT da aferesi, si assegnano PLT da pool.
 (4) : la filtrazione, se non disponibile dal SIT, viene assicurata con filtro bed side; l'irradiazione degli emocomponenti deve essere concordato preventivamente.

☐ La richiesta è inviata in condizioni di **urgenza ed emergenza** (verrà evasa con procedura d'urgenza)
☐ La storia clinica del paziente denuncia **reazioni avverse** a costituenti del sangue

Il Medico richiedente che attesta la rispondenza della richiesta e la sua approvazione clinica. _____

Osservazioni sulla richiesta _____

Il medico del SIT

orario d'arrivo

sigla del tecnico

Mod. 357 - 757D - c. 20/930x3 - 02/08 - TPL - TVM

Ospedale civile di Mestre, Venezia.
 Studio (a sinistra) e redesign di modulo ospedaliero (a destra).
 Il progetto propone un metodo per valutare gli strumenti esistenti e per sviluppare soluzioni più efficienti e centrate sull'utilizzatore, in un campo in cui l'efficienza e la precisione sono cruciali per la salute e, addirittura, per la vita di molte persone.
 Jorge Frascara e Guillermina Noel, 2009. Comparso in Federle - Stefani, Gli occhi del grafico, Clitti, Roma 2014.

A differenza dell'arte, che accetta l'improvvisazione e la generazione di prodotti a seguito di espressione personale, il design richiede uno scopo iniziale. Una volta che l'obiettivo è dichiarato, il buon design richiede pianificazione, che è l'invenzione di un processo che facilita l'efficace raggiungimento degli obiettivi.

Il design è una attività interdisciplinare orientata verso un problema

Vi è la necessità di individuare i problemi essenziali e sviluppare strategie interdisciplinari per affrontarli. Per gli interventi di design non è possibile continuare a reagire solo alle sollecitazioni dei committenti. È necessario prendere in considerazione la scoperta e la definizione dei problemi materiali e culturali come parte essenziale del design. La natura di ogni problema potrebbe suggerire lo spettro di discipline necessarie per comprenderle. Questo lavoro multidisciplinare dovrebbe diventare interdisciplinare e in qualche modo dissolvere i confini tra le discipline. Tuttavia dovrebbe essere chiaro che il lavoro interdisciplinare richiede competenza disciplinare.

Risolvere i problemi oppure ridurre i problemi?

Siamo abituati a sentire che i designer sono "solutori di problemi". Per dirlo con precisione, non necessariamente risolvono problemi, li riducono. Se una sedia è scomoda, ne progettiamo una che è più comoda. Se ci sono troppi incidenti nel traffico, progettiamo campagne di comunicazione rivolte a ridurre il numero dei feriti. I tipi di problemi che dobbiamo affrontare normalmente non possono essere risolti, possono solo essere ridotti. Alcuni professionisti non mancheranno di continuare a definirsi "solutori di problemi", ma è importante essere chiari circa la vera ambizione delle nostre azioni.

Ridurre i problemi vs identificare i problemi

Il problema più importante nel design è quello di decidere quale è il problema. Se i designer basano esclusivamente le loro attività sulle richieste dei clienti, essi si limitano ai parametri dei clienti. Ciò porta normalmente a escludere aree potenzialmente interessanti per l'azione del design. Al di sopra e al di là della preparazione degli studenti a reagire alle richieste dei clienti, la formazione al design ha bisogno di sviluppare le loro capacità di individuare i problemi che potrebbero essere affrontati dall'azione del design. Gli studenti dovrebbero essere assistiti nello sviluppo della capacità di osservare e analizzare la realtà curiosamente.

Dovrebbero essere in grado di scoprire le opportunità di intervento del design che offrano spazio per contributi positivi per la società.

Forma, materiali e auto espressione vs contenuto e contesto

Le principali preoccupazioni dell'educazione del design, basata sulle avanguardie artistiche del 1920, sono stati la forma, i materiali e l'autonomia di espressione. Alla formazione del design è stata aggiunta l'esplorazione dei materiali finalizzata all'autoespressione e alla esplorazione della forma, approccio tipico delle avanguardie artistiche. Ottanta anni più tardi ci rendiamo conto che la formazione al design grafico è spesso frequentemente interessata ai medesimi problemi, a scapito

dida dida dida dida

Servizio di Immunematologia e Trasfusionale (SIT) • Azienda ULSS 12 Veneziana
Sede di Mestre: Tel. 041 260 7861 (-7867) Fax 041 260 7172 • Sede di Venezia: Tel. 041 529 4576 (-4677) Fax 041 529 4675

☐ Mestre - Presidio Ospedaliero ☐ Villa Salus - Ospedale Convenz. ☐ Policlinico S. Marco - Presidio Capedaliere
☐ Venezia - Presidio Ospedaliero ☐ Altro (specificare)

Richiesta di trasfusione di emocomponenti

1 ☐ Urgentissimo ☐ Urgente (procedura d'urgenza) ☐ Non urgente

2 Compilare il modulo usando stampatello.

Unità operativa _____ Telefono per contatto urgente _____

3 Affiggere etichetta di accettazione o, in assenza, dati del paziente:
Sig./ra _____ Sesso ☐ M ☐ F Data di nascita _____ / ____ / ____
Codice di ricovero _____ In assenza, scrivere indirizzo completo sul retro del foglio

Prima richiesta per questo paziente ☐ sì ☐ no

4 Diagnosi principale di ricovero _____

Intervento chirurgico _____ Data _____ / ____ / ____
Giorno Mese Anno

☐ a) Il paziente è candidato a interventi di chirurgia urgente.
☐ b) Il paziente è candidato a chirurgia elettiva (Si ricorda l'obbligatoria richiesta della procedura autotrasfusionale: predeposito, emodiluizione o recupero).
☐ c) Patologia non chirurgica
☐ d) L'obbligatorio consenso informato del paziente per la trasfusione è stato raccolto e documentato.
☐ e) Si associa il campione di sangue anticoagulato, firmato da chi ha eseguito il prelievo.
☐ f) Reazioni avverse a costituenti del sangue sono state denunciate nella storia clinica del paziente.

Emocomponenti richiesti	Numero di unità trasfusionali	Indicazione trasfusionale	Emocomponenti lavati, filtrati o irradiati	Richiesta per il giorno e ora
Concentrato di emazie leucodepleto (40-45 g Hb) (un concentrato aumenta Hb di 1,5 - 1,8 g/dL in una volume di 4,0 - 4,5 L)	N° _____	Hb _____ g/dL	<input type="checkbox"/> Filtrazione <input type="checkbox"/> Irradiazione	____ / ____ / ____ Giorno Mese Anno Ora _____
Plasma da aferesi (500-800 mL) (7 mL pro Kg di peso corporeo correggono il deficit della coagulazione per 6 ore).	mL _____	INR % _____ Fibrinogeno g/dL _____		____ / ____ / ____ Giorno Mese Anno Ora _____
Concentrato piastrinico leucodepleto (3*10 ⁹ PLT) (in assenza di disponibilità di PLT da aferesi, si assegnano PLT da pool).	N° _____	PLT / µL _____	<input type="checkbox"/> Irradiazione	____ / ____ / ____ Giorno Mese Anno Ora _____

5 _____ Data _____ / ____ / ____
Giorno Mese Anno

Nome e firma del medico richiedente _____

Osservazioni sulla richiesta _____

Firma medico del SIT _____ Ora d'arrivo _____ Firma del tecnico _____

Mod. 007 - 7891 - c. 2002003 - 03/01 - Tip. TUM Nuova Design 2011/2020 Jorge Francisco Gallardo Neri - Francisco Gallardo Neri

di una istruzione formalizzata sui contenuti e sul contesto e sul modo in cui questi devono condizionare l'azione del design.

Ora abbiamo una sufficiente esperienza collettiva sulla forma e sui materiali; per quanto riguarda il linguaggio visivo, abbiamo bisogno di trasformare l'espressione di sé in intraprendenza inventiva al fine di essere in grado di parlare la lingua del pubblico. Come abbiamo bisogno di concentrarci sulla formalizzazione e la codifica dei problemi di contenuto e di contesto, di apprendere e insegnare come trasformarli in elementi consapevoli del processo di design.

Oggetti di pensiero e scala di valori

Le opinioni della gente sono formate sulla base di queste due dimensioni, che è utile distinguere quando si lavora sulla comunicazione persuasiva.

Gli oggetti del pensiero possono essere concreti, come la Torre Eiffel o mia madre, o possono essere astratti, come la nozione di piacere o una equazione matematica. Le scale di valore di norma si riferiscono alla polarità, come bene-male, bello-brutto, utile-inutile, attraente-repellente, ecc.

La posizione di un oggetto di pensiero su una scala di valore crea la base per gli atteggiamenti delle persone e definisce il terreno e lo scopo delle comunicazioni persuasive. La comunicazione persuasiva si basa sulla produzione di cambiamenti nella posizione che alcuni oggetti del pensiero hanno in una determinata scala di valori.

Design come prodotto vs design come processo (design iterativo)

Come indicato in precedenza, le soluzioni del design sono soluzioni parziali. Ogni soluzione del design può essere superata da altre quando il problema affrontato è conosciuto meglio o il progettista incaricato è più intelligente. Per il design di moduli amministrativi si è soliti parlare di "design iterativo", cioè un design che è stato sviluppato, prodotto, usato, valutato e corretto - tante volte quanto necessario - fino al punto in cui si è deciso che altri test e correzioni non migliorano significativamente le prestazioni dello strumento in modo da giustificare lo sforzo.

Mercati, consumatori e persone

È importante evitare terminologie che nascondano la complessità dei problemi, come ad esempio, utilizzando il termine "consumatori", con riferimento alle "persone". In un'economia di mercato si usa comunemente il termine "consumatore", ma si deve ricordare che le persone sorpassano questa definizione, e che la parola "consumatore" è eticamente e strategicamente inadeguata a rappresentare le "persone" nel contesto del concepimento delle campagne di comunicazione. Per lo stesso

motivo non vi è "il mercato", ma i "mercati", e anche un segmento di mercato è costituito da una varietà di profili, e non da un unico tipo.

Le dimensioni nascoste dell'economia

Al di là della abituali attività nel campo del design del prodotto e della comunicazione supportata, è importante esplorare le possibilità di utilizzare le nostre conoscenze e l'esperienza per ridurre i problemi che incidono sulla nostra economia in modo quasi invisibile.

Gli incidenti stradali sono un chiaro caso del genere. In Nord America, l'intervento medico per le lesioni da incidente di traffico costa circa 150 miliardi di dollari l'anno per il sistema di assistenza sanitaria (ndr dati precedenti al 2001).

Considerando i due milioni di persone che subiscono lesioni da incidente stradale ogni anno e cinquecento milioni di giornate lavorative perse a causa di infortuni in generale, si può avere un'idea dell'impatto finanziario della cura dei feriti. Lasciando da parte le tragedie, già ho prima accennato che anche nell'innocente campo del design dei moduli possono essere risparmiati dei soldi in quantità interessanti.

Capacità politica

Alan Fletcher una volta ha detto: "Non è difficile avere buone idee, è difficile essere in grado di realizzarle".

Il paradigma del designer come identificatore di problemi richiede lo sviluppo di una capacità politica che potrebbe consentire al designer di convincere quelli che detengono il potere di finanziarne i progetti. La tradizionale formazione nel design non comprende lo sviluppo di questa capacità, che è stato finora il territorio della gestione aziendale. Se si intende estendere il compito del designer, da quella di un professionista che reagisce alle richieste dei clienti a quella di un professionista che avvia progetti, sarà necessario estendere la serie di problemi considerati nelle scuole di design. Questa estensione dovrebbe includere lo sviluppo della capacità di articolare e difendere le idee, e di farle valere in favore di azioni su fronti diversi da quelli avviati dalle richieste dei clienti.

Dibattito versus conversazione

Dibattito e conversazione sono due modi di comunicazione. Il primo è caratterizzato dall'opposizione e dal nascondere le differenze all'interno di ogni posizione. È centrato sulla vincita o sulla perdita.

Il secondo è centrato sulla comprensione, che ammette la pluralità di opinioni e finisce senza vincitori né vinti.

In tutti i processi di lavoro di squadra, è molto più efficace utilizzare il modello di conversazione per

organizzare il processo di lavoro cooperativo.

Vivere la storia

Queste preoccupazioni sono il risultato di conversazioni con i colleghi, riflessioni personali e informazioni raccolte da letture.

Questa serie di domande ci fanno riflettere circa le possibili preoccupazioni che William Morris, Müller-Brockmann o Peter Behrens, hanno potuto avere ai loro tempi. Pensando così, questi personaggi storici smettono di rivestire la semplicistica immagine che abbiamo di loro, a causa della riduzione a cui sono stati sottoposti attraverso scritti storici, ma diventano più reali e intriganti.

Nello studio della storia è importante una volta ogni tanto dare un'occhiata al presente. In parte per notare quanto sia difficile capire il passato, e in parte per vedere come la sua conoscenza ci può aiutare a vedere il nostro tempo.

Dal design di oggetti al design di situazioni e attività: la dematerializzazione del design

I designer si sono mossi da una attenzione agli oggetti a una attenzione alla gente. Il design di un oggetto è solo un mezzo per soddisfare un bisogno che hanno le persone.

Dobbiamo capire i bisogni e i desideri della gente, e creare gli oggetti che rispondono loro, pur ritenendo che ogni oggetto messo in uno spazio pubblico ha un impatto operativo e culturale che il designer deve valutare.

Nel settore dell'istruzione abbiamo cambiato da design del materiale didattico al design delle situazioni di insegnamento. Il successo di una esperienza di apprendimento non può essere determinato dal design del materiale didattico di supporto. L'intera attività deve essere pianificata in modo che il materiale di supporto contribuisca al meglio all'esperienza didattica.

Molti dettagli entrano in gioco in questo campo, ma certamente le azioni dell'insegnante, le azioni dello studente e l'ambiente in cui si verifica l'intervento, sono tutti fattori che contribuiscono all'apprendimento e devono essere visti come parte del problema di design.

Tale contributo non è solo intellettuale, ma anche emotivo. Sappiamo che le persone imparano meglio quando vogliono imparare. Dobbiamo pensare non solo in termini cognitivi durante il design del materiale didattico, ma anche in termini motivazionali. Il materiale deve motivare sia l'insegnante ad insegnare che gli studenti ad apprendere.

Qualcosa di simile si può dire circa l'ambiente di lavoro. Siamo passati dalla progettazione di stazioni di lavoro alla progettazione delle attività.

Nonostante tutti sappiano oggi di ergonomia, non vi è alcuna possibilità di inventare e progettare la

sedia perfetta su cui una persona potrebbe stare seduta per otto ore al giorno, cinque giorni a settimana, senza essere fisicamente affaticata in un modo o nell'altro.

Sarebbe più saggio il design di un modello di lavoro che, compresa la progettazione di mobili e strumenti, fosse centrata sul design delle attività da svolgere: per esempio una attività mista che per la quale non vi sia la necessità di star seduti tutto il tempo.

Tutto questo, naturalmente, definisce i problemi di design come problemi interdisciplinari.

Conclusioni

Le implicazioni di quanto detto sono molteplici. Il campo del graphic design è stato esteso in parte a causa di cambiamenti nelle specifiche del settore che risultano dalle nuove tecnologie, e in parte a causa dei cambiamenti nella nostra comprensione della natura interdisciplinare della disciplina.

Il riconoscimento del carattere interdisciplinare del design ci porta a concepire programmi educativi con più opzioni.

In aggiunta al tradizionale programma di disciplina nel design, presso l'Università di Alberta gli studenti possono scegliere diversi percorsi, che comprendono tra il 40 e il 45% del loro contenuto in altri campi. Questi sono Scienza computazionale, Business & Marketing, e Scienze Sociali (gli studenti di disegno industriale possono anche introdurre ingegneria nel loro programma).

Nel Corso di laurea specialistica (master di durata da due a quattro anni), la natura delle tesi degli studenti di design definisce la squadra dei supervisori.

Il XX secolo, che ha iniziato mostrando il designer in qualità di regista delle arti applicate, si è concluso mostrando che la professione copre un campo che comprende l'arte e la scienza, così come la tecnologia, l'amministrazione e le scienze umane. Non possiamo aspettarci di meno da parte di persone che costantemente concepiscono e costruiscono le informazioni, gli oggetti e gli spazi che ci circondano, contribuendo così fortemente alla qualità della nostra vita.

Jorge Frascara © 2001

Per gentile concessione dell'Autore.

Traduzione di Giovanni Federle 2015

Jorge Frascara è professore emerito dell'Università di Alberta, Canada dove è stato docente di Design della comunicazione visiva. È stato presidente di Icograda (1985/87) e Membro del Board of Directors of the American Association for Graphic Design Education. È autore di innumerevoli saggi sul Graphic Design e sull'Information Design.

RIFLESSIONI SULL'ESSERE PITTORE

INCONTRO CON GIORGIO GRIFFA



Giorgio Griffa.

Francesca Arzani: Per professione intendiamo un possesso di conoscenze specifiche che sia ordinato teoricamente e che sia traducibile in un'operazione pratica; che eserciti un'autorità verso un pubblico, che disponga di un proprio codice etico, e soprattutto che sia riconosciuto dalla comunità. Per lei che è anche avvocato, qual è l'accezione della professione d'artista rispetto a un'altra professione? Può dirsi quello dell'artista propriamente un lavoro?

Giorgio Griffa: Il mio essere pittore ha convissuto a lungo con la mia professione di avvocato; le interferenze fra le due attività erano molto limitate, e anzi, il fatto di fare due mestieri differenti fra di loro mi è stato utile, ci sono stati degli effetti positivi, perché la pittura mi ha insegnato a fare l'avvocato con un po' più di fantasia e l'avvocatura mi ha insegnato a seguire e a porre dei codici nella prassi del mio lavoro pittorico. È difficile parlare della professionalità al giorno d'oggi... Ai tempi in cui io ero giovane nessuno di noi faceva soltanto il pittore, come minimo si faceva l'insegnante o il grafico, cioè c'era un altro mestiere per sopravvivere. In Italia la professionalità di pittore nell'ambito del mondo accademico giunge fino ai nostri giorni, il fatto è che è stata poco per volta spostata ai margini. Di fatto la professionalità c'è, il problema è che il tipo di lavoro che si fa è un lavoro in cui una buona professione accademica serve semmai a se stessi, per approfondire i propri problemi, ma non serve più per fare quei quadri di genere sui quali sopravviveva la maggior parte dei pittori fino alla metà degli anni '50 del secolo scorso. Saper stendere bene il colore, fare un bel cielo, o saper fare un ritratto sono cose che hanno perso la

loro necessità; la professionalità oggi è basata su un margine di rischio, che è un rischio totale, dal momento che si è persa la rilevanza del mestiere, tutta quella serie di dati tecnici che sorreggeva il lavoro. Oggi si può scolpire utilizzando le conoscenze tradizionali (e grazie al cielo che c'è ancora chi le utilizza altrimenti andrebbero perdute) ma si può ugualmente essere scultori prendendo dei pezzi di pietra e mettendoli l'uno vicino all'altro come fa Richard Long. I confini fra professionalità e non professionalità sono diventati labili...

FA: ...soprattutto quando se ne parla in termini di ricerca...

GG: Addirittura la ricerca è in conflitto con la professionalità. Mentre nella ricerca scientifica la professionalità di base ci vuole perché bisogna avere una serie di conoscenze anche molto sofisticate, nella ricerca artistica effettivamente saper disegnare in un certo modo per qualcuno che lavori sulla musica o sul suono non serve a niente, serve per se stessi e per il proprio arricchimento.

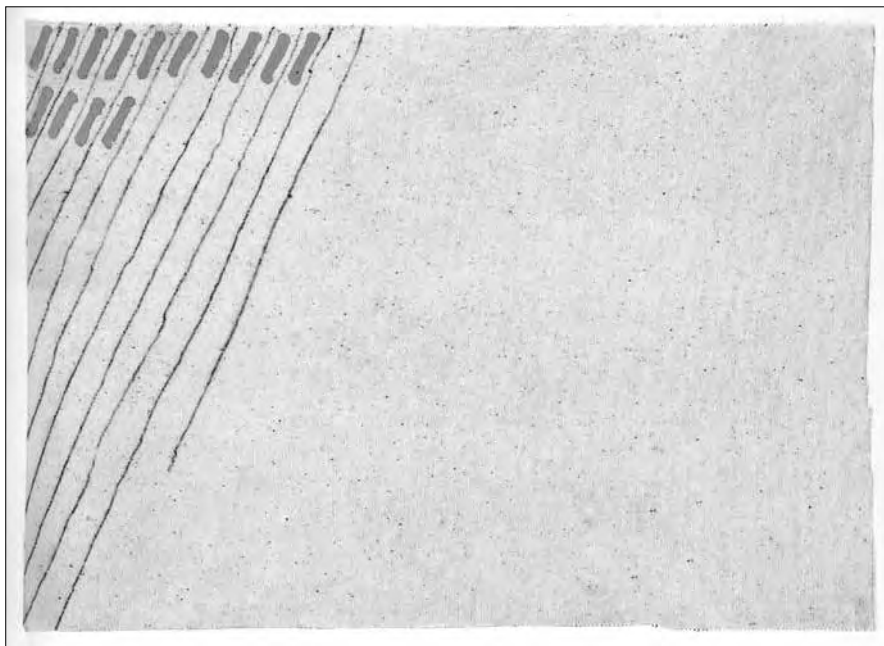
FA: Come avviene oggi la legittimazione del ruolo d'artista nella società?

GG: Il problema drammatico è che oggi la legittimazione te la dà una certa rispondenza di pubblico, quasi secondo una modalità televisiva; questa è una cosa che a mio parere è molto pericolosa perché si è portati sempre più a cercare lo spettacolo (c'è sempre una quantità di spettacolo nell'arte) che la conoscenza, più la provocazione che la poesia.

FA: Oggi la capacità di attrazione del pubblico sembra determinata da grandi operazioni di visibilità, in modo che il fruitore possa riconoscere il già noto, dissolvendo così il confine fra autentico gradimento e delegazione del proprio gusto a terzi. Con questo sistema spesso si tende a dare in pasto al pubblico cibo scadente. Le chiedo: è possibile porre un livello alto e renderlo comunicabile? O non è preoccupazione dell'artista occuparsi dell'educazione "estetica e sentimentale" del pubblico?

GG: Io sono convinto che il livello alto è sempre di per sé comunicabile, non ha bisogno di essere edulcorato per essere adattato alle esigenze del pubblico, al contrario è il pubblico che deve adattarsi alle esigenze dell'opera. Magari possono occorrere 40 anni, come è capitato a me, perché il pubblico incominci a capire che c'è un certo lavoro. Se mi fossi preoccupato di rendere visibile e accettabile il lavoro che facevo alla fine degli anni '60, '70 e poi ancora più avanti, non avrei più lavorato; è chiaro che il pubblico comincia a interessarsi del mio lavoro adesso, e non so neppure

Obliquo azzurro, 1976.



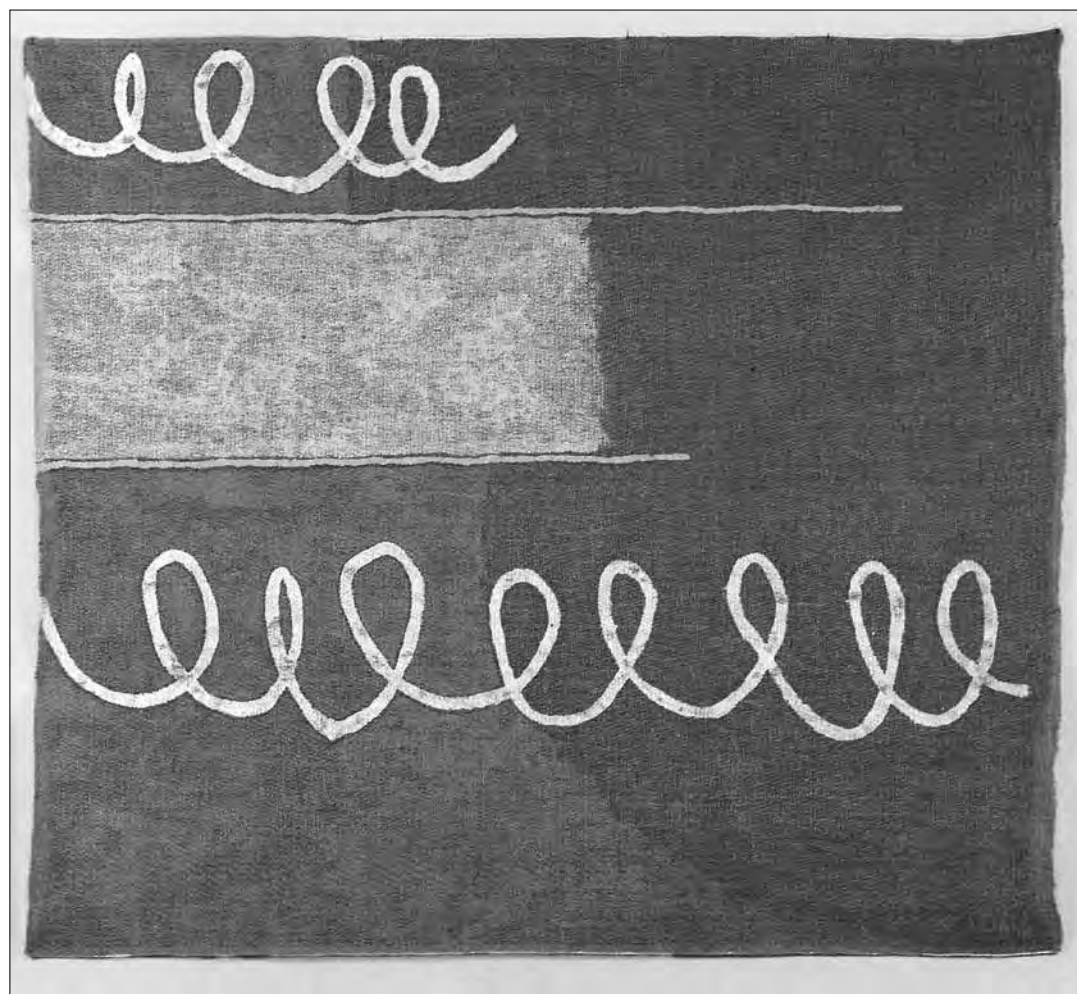
se se ne occupa perché è realmente interessato al mio lavoro o perché c'è qualcuno che spera di mettere da parte una cosa che poi varrà più soldi, che sia solo un aspetto speculativo.

FA: Come si pone professionalmente nel mercato, quanta importanza ha avuto l'apparato di gestione dell'opera? Nota dei cambiamenti dagli anni '70 rispetto al mercato contemporaneo? Ed è possibile fare un'arte senza condizioni?

GG: Diciamo in linea di massima che la pittura ha sempre avuto bisogno del mercato perché senza di esso la pittura non esiste. La pittura ha bisogno del pubblico, ha bisogno di vivere, ha bisogno di essere contagiata. Il mercato al tempo degli egizi erano i grandi sacerdoti, il mercato erano gli umanisti nel Rinascimento che suggerivano alla famiglia degli Scrovegni un certo Giotto per fare una cappella, anzi allora era ancora Medio Evo. Il mercato c'è sempre stato, ma è avvenuto un grosso cambiamento dagli anni '70 ad oggi, ed è una differenza non tanto del mercato dell'arte quanto in generale dei mercati. Negli anni '70 non sarebbe stato neanche

concepibile che ci fosse una banca che imbrogliasse i risparmiatori vendendo loro titoli di crediti non esigibili, che si sapeva già che non sarebbero mai stati incassati, come è avvenuto con alcune grandi banche americane nel 2008 e via a seguire nel resto del mondo. Il mercato, e in generale il tipo di capitalismo di allora, era ancora ordinato da certe regole della società puritana che in qualche modo lo contenevano; poi queste regole saltarono e cominciò la speculazione pura. Nell'ambito dell'arte si verificò così un'onda d'urto terrificante, il mercato dell'arte purtroppo non uscì indenne da fenomeni di questo genere. Oggi ci sono aste che arrivano a prezzi stratosferici e mi chiedo se sia per il valore effettivo del lavoro o se invece certe quotazioni sono spinte da qualcosa o qualcuno in un modo così indebito... Anche il mercato come metro valoriale è diventato affidabile fino a un certo punto.

FA: Crede nelle istituzioni (musei, gallerie) come necessari e appropriati luoghi di destinazione del suo lavoro? Crede che la loro validità durerà nel futuro o sente che sarà necessario trovare delle



Senza titolo, 1984.



Dionisio (1980), allestimento
XXXIX Biennale di Venezia, 1980.

forme altre di destinazione e comunione dell'arte?

GG: Io credo nelle istituzioni come luoghi per allargare la conoscenza dell'arte. Uno dei compiti fondamentali delle istituzioni è quello di dare tutto quello che è possibile, e qualche cosa di più ancora, per i cittadini; uno dei compiti fondamentali dello stato non è solo assicurare il pane ma è anche cercare di assicurare un livello etico nella vita dei cittadini, e un livello etico significa anche aumentare le conoscenze e gli incontri con la poesia. Io credo molto nelle istituzioni, ne ho avuto beneficio; se non ci fosse stato il Museo Egizio a Torino io forse non sarei arrivato a fare la pittura che faccio, però non credo alla gestione pubblica dell'arte. La gestione pubblica dell'arte, salvo casi rarissimi, ha sempre portato solo dei disastri perché consente all'artista ruffiano di mettere da parte l'artista meno ruffiano e magari più bravo di lui.

FA: *Quale sarebbe la risposta se anche nel pubblico oggi non ci sono possibilità di merito e pari opportunità?*

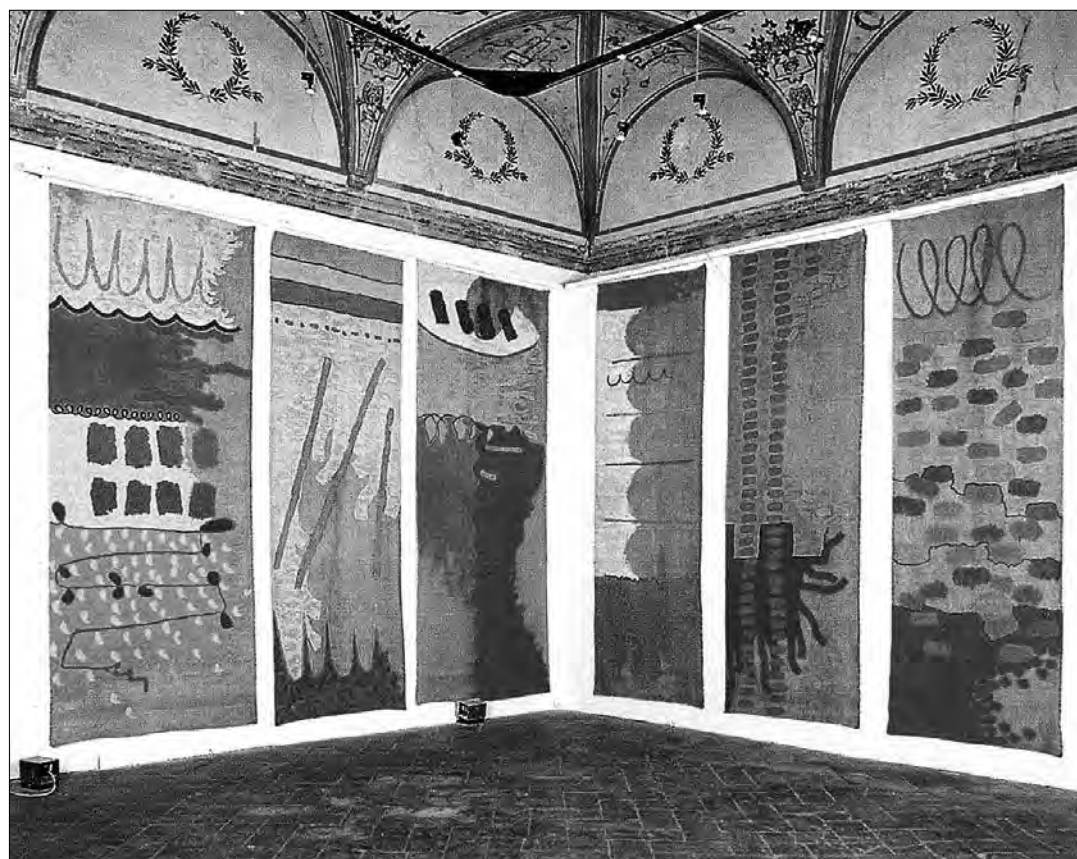
GG: La risposta è che la dinamica della società ha una sua ricchezza e bisogna lasciare che possa vivere. La risposta non è incorniciare e inquadrare tutto, ma lasciare degli spazi di libertà e d'invenzione.

E anche degli spazi di possibilità economica. Uno stato che gestisce tutto soffoca tutto. L'esempio dello stalinismo dice tutto.

FA: *In Arte come professione di Prandstraller lei disse: «Le idee non incidono mai in maniera immediata sul mondo, ciò che è importante è di portare avanti il grado di conoscenza e di possibilità liberatorie che ci sono». Le chiedo: nel suo lavoro di ricerca pone la sua fede esclusivamente nel tempo o riserva comunque delle speranze nello sguardo contemporaneo del fruitore?*

GG: Dipende, perché in linea di principio è chiaro che c'è una differenza forte fra chi fa un quadro e chi fa un comizio in piazza; chi fa un quadro può trovarsi nella condizione in cui il suo lavoro venga assorbito in un tempo breve, o in cui venga assorbito in un tempo lungo, o addirittura dopo che è morto. Una volta ho letto un volumone di storia dell'arte pubblicato nell'800 e non c'era Piero della Francesca, a quell'epoca era dimenticato, e questo mi sembra significativo di come il tempo gestisca le sue "sopravvivenze".

FA: *Lei cita spesso il Principio di Indeterminazione di Heisenberg, riguardo al ruolo dell'osservatore che si fa attivo e in grado di modificare la materia non più inerte e assolutamente determinata dell'o-*



Sei palii (1989), sei tele cm 300x105 e 300x85, allestimento Palazzo Racani-Arroni, Spoleto 1995.

pera. In che rapporto pone la sua ricerca con la fruizione, con lo sguardo Altro?

GG: Credo che sia difficile mettere una regola, ci sono quelli molto attenti alle necessità di comunicazione e riescono a fare un lavoro su quello, ci sono quelli che si concentrano di più sulle necessità interne del lavoro e pensano che poi le necessità di comunicazione se le risolve il lavoro da solo; io sono più su questa linea, anche perché penso che nel mio caso (non posso farlo diventare una regola generale) devo proprio concentrarmi su quanto accade nel lavoro per far sì che poi quanto avviene sia un oggetto vivo e non un reperto archeologico, seppur di un'archeologica recente. Questo è anche uno dei motivi per cui c'è quella differenza sostanziale rispetto a chi fa il comizio. I tempi di assorbimento sono imprevedibili perché in fondo fabbricando il lavoro si fabbricano anche i codici della sua lettura. Nell'arte contemporanea c'è un atteggiamento molto vasto, che comincia fin dalle prime Avanguardie, per il quale si pongono le basi perché sia il lettore ad elaborare i propri codici di lettura. C'è stato un progressivo riconoscimento della posizione del lettore come una posizione creativa e non soltanto di assunzione di certi contenuti dati. Questo è uno dei passaggi chiave messi in evidenza dall'arte contemporanea, ma resta pur vero

che, pensando all'arte antica o ai quadri di Raffaello, si presentano sì dei codici esegetici che sono immutati da secoli, ma la loro lettura continua sempre ad essere una cosa che ciascuno si inventa. Sotto questo aspetto non ci sono delle grandi rivoluzioni, c'è una grande continuità; io sono portato sempre a guardare più le continuità che le discontinuità.

FA: Ritiene che quella dell'artista e del ricercatore sia una condizione esistenziale di solitudine?

GG: Nel mio caso sì. Io ho bisogno di solitudine. Però il mio lavoro non è nato come fosse un fiore nel deserto, è nato soltanto perché in gioventù ho avuto tanti rapporti con altri artisti e con studiosi di altre discipline che mi hanno arricchito enormemente. Direi che la condizione di solitudine è una condizione intima nel momento in cui lavori, ma è una condizione che può nascere soltanto se tu ti senti immerso in una comunità in modo tale che le tue antenne possano percepire ciò che sta capitando attorno.

FA: Nel suo ciclo Alter Ego, intrattiene un dialogo nel tempo con una sua personale comunità aristocratica di eletti, un dialogo di affinità elettive. Oggi si parla molto di democraticità dell'arte, e sempre più in termini di industria culturale (di fat-

to un vero e proprio business) di affluenza e di linguaggi sempre più accessibili e praticabili (anche grazie alle nuove tecnologie). Crede in questa democrazia o per lei l'Arte è un linguaggio elitario, un riconoscimento fra pochi?

GG: Una volta Giulio Paolini ha detto che l'arte è per tutti ma non è da tutti. Credo che sia la risposta più esatta. Cioè, l'arte è per sua natura democratica perché è rivolta a tutti, ma poi nelle contingenze del vivere quotidiano diventa aristocratica, perché la maggior parte della gente preferisce vedere lo show-man del momento che un'opera d'arte.

FA: *Cos'è per lei l'onestà?*

GG: L'onestà nell'ambito nella pittura è una condizione intellettuale fondamentale. Non è consentito fare i furbi, non è consentito giocare sull'intrallazzo, sull'inganno, sulla piccola furbi-

zia. Qui torniamo al discorso iniziale dei segni e dell'adeguamento eventuale per renderli accettabili al pubblico: la mia condizione personale di uno che ha fatto molta pittura tradizionale sarebbe quella di arricchire il segno con delle velature, con una luce che gli dia un certo garbo e così via, ecco: questo per me sarebbe disonesto.

FA: *Lei ha organizzato il suo lavoro in cicli, tutti contemporaneamente vivi e in continua espansione, e ha sempre resistito nel tempo a qualsivoglia idea di progresso. Come colloca oggi il suo gesto in questo mondo definito post-moderno, globale, spettacolare, in cui alcune delle parole d'ordine sono novità, aggiornamento e evento?*

GG: Io ho l'impressione che il problema dell'aggiornamento sia un problema che appartiene a una società industriale che ormai sta cessando il suo corso.



Arabesco con figura femminile, 1988.

Il fatto che bisognava inventare un bottone diverso da quello fatto prima per vendere altri bottoni, o automobili o altro, è un discorso che veniva pensato anche con riferimento alla pittura: cioè se avevi fatto le righe poi bisognava fare le righe un po' più storte oppure inventare i quadrati e così di seguito. Questa logica del nuovo fine a se stesso è una logica che a mio parere è molto legata al mondo industriale della produzione che sta cedendo il passo, sta collassando. In qualche modo si stanno ponendo nel mondo delle diverse condizioni che non sappiamo quali saranno. Dal passaggio dell'industria alle nanotecnologie, alle conseguenze delle conoscenze della meccanica quantistica, c'è un rovesciamento e un rivolgimento generale in cui questo piccolo discorso del bottone diverso dal bottone precedente può darsi sì che vada avanti e non c'è problema, ma la questione ormai è che si sta ricondizionando tutto l'insieme dell'organizzazione dell'uomo nel mondo e non sappiamo prevedere quale sarà. Io preferisco a questo punto non fare delle scommesse su quello che in concreto avviene, ma scommettere sulla quantità di conoscenze che possiamo trarre in questo momento da quello che sappiamo in questo momento. Questo è uno dei luoghi della poesia, e penso sia importante in proposito che ognuno rifletta con i suoi ritmi, uno dei miei ritmi è stato appunto quello dei cicli di lavoro, perché cosa ne sarà poi nell'organizzazione pratica del mondo non si sa, ma si può lasciare qualcosa di questa condizione di conoscenza provvisoria. È una condizione, devo dire, felicissima, perché lascia una libertà enorme.

FA: È stato attivo negli anni delle grandi contestazioni e degli scontri fra ideologie ma, a differenza di molti altri suoi contemporanei, non ha mai caricato le sue opere di significati utopici o di una sua narrazione del mondo. È il suo modo di collocarsi gioiosamente "sulla linea" del nichilismo o di affermare che l'unica possibilità politica dell'arte risiede nella sua totale indipendenza?

GG: Direi in generale che l'arte ha una posizione molto vicina alla posizione di Eraclito che richiamava l'uomo ai suoi valori fondamentali di fronte alla degenerazione che stava avendo la dialettica per cui il più furbo sopravanzava sul meno furbo e via di seguito. L'arte ha questa funzione di fondo di richiamare l'uomo ai suoi valori fondamentali, e questa è una funzione politica.

FA: Lei spesso parla della figura dell'artista come di un mezzo fra gli altri per il farsi della pittura, sottolineando la sua condizione di passività nell'accadere del fenomeno sulla tela. Questo suo essere strumento, questo "essere agito" della

pittura non sembra appartenere all'ordine dell'ispirazione; il suo fare, la sua ricerca da dove scaturiscono? Che rapporto ha con la trascendenza e l'ignoto, l'indicibile?

GG: L'arte è rapporto con l'ignoto sin dal momento in cui Orfeo scende nell'Ade, e lì è scritto in modo definitivo: voi entrate nell'ignoto, e lui entra fisicamente nell'ignoto. Non solo, ma se poi quando siete nell'ignoto pretendete di gestire il tutto con la sola razionalità e vi girate a far verifica di quel che accade, Euridice svanisce. Nel regno dell'ignoto si verifica una condizione molto complessa, si ha bisogno della ragione ma anche di tutto quello che la affianca. La poesia nasce da lì. Per quel che riguarda la condizione dell'artista è importante considerare che fino all'arrivo della meccanica quantistica l'umanità era convinta che esistesse la materia bruta. Oggi che siamo andati fin dentro al bosone di Higgs non possiamo più sostenerlo. La materia è tutta intelligente, fino alla sua minima forma conosciuta. Un tempo l'artista aveva in mano la materia bruta e con il gesto del creatore le dava vita, ma se ora la materia non è più bruta bisogna trattarla in un altro modo, bisogna mettersi in rapporto con la sua intelligenza. Lo stesso è avvenuto in pittura (nell'arte povera questo è molto chiaro, ad esempio nel lavoro di Penone), si è passati da una condizione di dominazione della materia bruta a una condizione di interazione con l'intelligenza della materia. Il fare pittura oggi presuppone questo tipo di interrogazione con la materia; se non si è in grado di dare una risposta allora si tratta la pittura come una vecchia signora pur continuando a cercare di farla vivere mettendole un po' di ossigeno nei polmoni. Questa è la scommessa: la pittura è stata viva quando serviva per le funzioni religiose, è stata viva quando serviva per i signori del Rinascimento, oggi c'è una condizione umana diversa ma la continuità è quella, dalle grotte di Chauvet e quelle di Altamira ad oggi, tutto sommato, le condizioni corrispondenti alle diverse conoscenze dell'uomo delle varie epoche hanno portato sempre sulla stessa linea, che è la linea di Orfeo che ritorna dagli Inferi.

FA: Nelle sua ricerca fa spesso riferimento a concetti scientifici, come il Principio di Indeterminazione di Heisenberg e il numero aureo. Considera arte e scienza alla pari come metodi di ricerca della conoscenza?

GG: Su arte e scienza hanno scritto miliardi di pagine, hanno detto miliardi di parole e per me sono tutte insopportabili. Io non mi sento in grado di avere rapporti con la scienza perché sono troppo ignorante. Leggo nella conoscenza dell'uomo comune del mio tempo (ovviamente dell'uomo comu-

ne che si è un po' informato), se parlo della meccanica quantistica so che c'è, so che la diffusione della luce deriva dal fatto che arriva un fotone e poi l'elettrone lo assorbe ecc., ma la sola differenza fra luce e materia resta un'indagine complessissima. Mi interessano queste conoscenze scientifiche sul piano del sapere comune, per capire qual è la base di conoscenza con cui si può fare pittura al giorno d'oggi. Non mi interessa avere un rapporto particolare di concorrenza con la scienza. Né di concorrenza né di apprendimento, altrimenti il pittore dovrebbe prendere una laurea specialistica nelle più svariate discipline, ma non è questo il senso di ciò che mi interessa.

FA: L'opera intrattiene un rapporto con la verità in quanto fenomenologia del materiale pittorico? In che senso parla dell'opera come di oggetto di conoscenza?

GG: La verità è una parola grossa. Io parlo del profumo del tutto. Perché il tutto non lo possiamo definire, nel momento stesso della sua definizione non sarebbe più tutto. Esiste un profumo, un sapore di questa totalità. Tutte le arti hanno questo profumo. Io sostituisco questa parola più modesta (o forse più immodesta) alla parola verità.

FA: Cos'è per lei l'immagine? Il fare e il visitare immagini è per lei una pratica che ha più a che fare con la comunicazione o con la seduzione?

GG: Devo dire che la seduzione è uno dei punti fondamentali, nelle arti la conoscenza avanza anche grazie ad essa. Inoltre la seduzione c'è anche nel mondo animale, è una potenza straordinaria, e forse in un futuro scopriranno che la seduzione risiede anche in questi microscopici elementi che costituiscono il nostro vivere, ma certamente è un dato che noi riconosciamo in noi stessi ed è una delle porte principali affinché un elemento di conoscenza avvenga. In pittura, come in musica e in poesia, qualche volta in maniera più sottile altre volte in maniera più evidente, la seduzione c'è sempre.

FA: Nel fare immagine, cosa si gioca nello spazio bidimensionale della tela? Che valori attribuisce all'oggetto – quadro?

GG: Si gioca il profumo del tutto. Si gioca l'evento che accade. Io vengo dalla pittura figurativa tradizionale e mi sono reso conto, nell'evolversi del mio lavoro, che un fenomeno che ritorna sempre dalla preistoria all'arte di oggi, è la pittura come accadimento. La pittura certamente fabbrica qualcosa di nuovo nel mondo, qualcosa che continua a vivere dopo il suo tempo perché porta con

sé poesia, cultura e vita; apre la mente e gli occhi degli uomini che le succedono perché è talmente complicata, polivalente e ambigua che continua a vivere. Ha una sua anima interna che continua a vivere al di là dei tempi, ma nella sostanza si realizza sempre con l'evento. Io non posso più rappresentare il Dio Osiride o il banchetto degli dei, e non mi sento neanche in grado di rappresentare dei cerchi e delle linee: ho un pennello che fa dei segni, e i segni vanno rappresentando uno dopo l'altro l'evento del loro divenire, questo mi basta.

FA: La sua scelta di dipingere ed esporre tele non intelaiate si pone come una volontà di negare l'oggetto-quadro?

GG: Non è che sia una scelta di negarlo, è un semplice disinteresse, per cui non mi disturba che poi uno prenda una mia tela e la incornici, quello sarà il suo modo di viverla, è come un ragazzo che esce di casa, è diventato grande.

FA: Che componente ha il caso nella sua prassi artistica?

GG: Nelle *Lezioni Americane* Calvino dice che la poesia ha bisogno della ragione e che la ragione si mette al servizio della poesia sapendo che sarà sempre sconfitta dal caso. Mi sembra che sia un pensiero di fronte al quale non ci sia nulla da aggiungere.

FA: Quando conta l'occhio estetico nel suo lavoro? Crede nella Bellezza?

GG: Ha un'importanza fondamentale. Dobbiamo credere nella bellezza, però non chiedermi di descriverla...

FA: Cos'è per lei la decorazione? Spesso in ambito artistico è un termine che viene usato con accezioni dispregiative, di disimpegno, di edonismo e leziosità...

GG: Lì è avvenuta una frattura il secolo scorso. Ci fu Adolf Loos che disse che la decorazione è un delitto: lui era un architetto, e ai tempi c'era un vivo conflitto fra la condizione del razionalismo e il decorativismo dell'*art-neoveau*. Da ragazzino fui molto facilitato dalla lettura dei pensieri di Matisse, che ha affrontato questo problema con una serenità straordinaria; lui aveva la forza della mano e non aveva nessuna paura dello spazio. Trovo che nell'architettura *liberty* (e non nei suoi rifacimenti), l'eccesso di decorazione non dia alcun fastidio, al contrario lì trova un suo senso. D'altro canto è difficile stabilire se quando l'uomo ha cominciato a di-



3 linee con arabesco,
1991-1995 - Palazzo Racani Arroni,
Spoleto 1995.

pingere il compito consapevole fosse solo quello di abbellire la grotta, o fosse anche quello di dare delle informazioni, di conoscere un po' di più il mondo, o fosse soltanto un esorcismo nei confronti dei pericoli ignoti che trovava. C'è una vasta quantità di elementi che la storia della pittura porta con sé, e fra questi c'è anche la decorazione: non le darei un privilegio né positivo né negativo, l'errore a mio parere del secolo scorso è stato quello di fabbricare un bivio all'interno della questione in cui le due vie non potessero più incontrarsi. In realtà le strade sono molte di più.

FA: Che rapporto ha con le nuove tecnologie?

GG: Capitò che qualcuno mi chiese alla fine degli anni '60 perché continuassi a dipingere, cosa che allora era assai poco di tendenza... Io riesco a fare il mio lavoro con gli strumenti che uso; non disprezzo gli altri strumenti, semplicemente non mi avvicinano ad essi perché non ne ho bisogno, non ho bisogno di gestire un televisore, o un video o un altro strumento.

FA: Pensa in ogni caso che le nuove tecnologie porteranno dei cambiamenti, delle mutazioni all'interno del nostro modo di percepire e di esprimerci?

GG: Certamente. Pensa soltanto l'innovazione che ha portato la pittura a olio. Chiaramente le mutazioni avvengono, poi cosa rimane e cosa no lo vedranno i posteri. Le mutazioni ci sono

certamente e possono dare risultati molto belli, pensa ai video di Bill Viola, sono di una bellezza straordinaria.

FA: Quali sono state le sue figure artistiche di riferimento? Ci sono stati pensatori che l'hanno influenzata, o anche contaminazioni con campi affini all'arte, come il cinema, le poesie, ecc.?

GG: Calvino te l'ho già citato, e anche Matisse. In poesia direi Ezra Pound, anche se c'è questa cosa volgare e terrificante di Casa Pound che è un uso indegno del nome: l'ultima frase de *I Cantos* dice "uomini non siate distruttori", perciò è esattamente il contrario... Una poesia che mi ha lasciato una traccia molto profonda e che continuo a leggere è il *Kaddish* di Ginsberg. Leggo molto, e poi, appunto, c'è il profumo del tutto.

FA: Astraendosi dal contingente, e quindi anche da tutto il contesto istituzionale e museale, quale sarebbe per lei il luogo ideale in cui esporre il suo lavoro? Quale sarebbe il luogo ideale per collocarlo e lasciarlo vivere?

GG: Io penso già che le mie tele sono dei frammenti di spazio concreti. Non sono capace di concepire uno spazio ipotetico ideale. I miei lavori possono vivere, anzi in genere quando non sono in grado di programmare una mia mostra la programmo in base a quegli spazi specifici, quindi non ho uno spazio ideale.

IL VALORE DELLA RICERCA

UGO LA PIETRA, TRA IMPEGNO E PROFESSIONE



U. La Pietra.
Nato nel 1938 a Bussi sul Tirino (Pescara).
Vive e lavora a Milano.

In seguito alla mostra antologica tenutasi durante l'inverno (Novembre 2014 – Febbraio 2015) presso la Triennale di Milano, incontro Ugo La Pietra. Mi accoglie nel suo storico studio in via Guercino, nel cuore del quartiere Paolo Sarpi. Maestro, intellettuale, sognatore... Questo dialogo tenta l'indagine di un *impegno* che trascende le rassicuranti categorie di genere e le qualificanti cariche professionali.

Francesca Arzani: Per professione intendiamo un possesso di conoscenze specifiche che sia ordinato teoricamente e che sia traducibile in un'operazione pratica; che eserciti un'autorità verso un pubblico, che disponga di un proprio codice etico, e soprattutto che sia riconosciuto dalla comunità. Lei che è un eclettico e non si è mai identificato pienamente in un ambito preciso, che prezzo ha dovuto pagare per la sua indipendenza? Che considerazione ha del concetto di professionalità?

Ugo La Pietra: Il prezzo potrebbe sembrare altissimo, nel senso che non si dispone dei benefici di una professione, non si ha un riconoscimento né di tipo economico né di collocazione sociale. Di solito, uno a 60 anni diventa direttore o presidente, trova una collocazione; è chiaro che io non ho potuto approfittare di queste cose, però ho supplito a queste carenze facendo molte cose e riempiendomi la vita di esperienze e di ricerche. Non ho sentito il peso della marginalità, nel senso che non ho vissuto in una condizione di attesa, come può accadere ad un attore che, se è fuori dal giro, aspetterà una telefonata per tutta la vita e vivrà in questa condizione di attesa e depressione. Io sono sempre stato molto attivo, quindi la depressione non mi è mai arrivata, nemmeno in tarda età. Il fatto di aver avuto sempre quest'attitudine da ricercatore e aver coltivato molti interessi, mi ha fatto trovare una porta aperta là dove se ne chiudeva un'altra, mi sono sempre mosso in gran libertà. La marginalità è stata la mia condizione, e l'ho vissuta a pieno. Oggi qualcuno pensa che con la recente mostra in Triennale io abbia finalmente ricevuto il mio riconoscimento, ma si sbaglia, perché dopo la mostra non seguirà niente, il mio lavoro non aumenterà di prestigio né di valore economico. Io rimango sempre, per il "sistema", una persona che non gli appartiene, quindi non posso godere dei privilegi e dei benefici di chi si è inserito e ha trovato una propria determinazione al suo interno.

Per potersi mantenere indipendenti è necessario fare dell'altro, mantenersi in una situazione molto più ampia. Tutti sanno che anche gli artisti professionisti hanno sempre fatto per buona parte del percorso della loro vita un'altra attività per mantenersi; l'insegnamento per esempio raramente lo

si sceglie per vocazione... Uno fa l'artista ma deve anche pensare a come ottenere una pensione o uno stipendio di base che gli garantisca una certa sopravvivenza. Anche io ho insegnato tanto, ma l'ho fatto sempre con uno spirito diverso: sono stato negli Istituti d'arte, nelle Università, sempre solo per pochi anni, mi è capitato anche di lasciare un posto di ruolo in maniera repentina e violenta, come è successo a Brera non molti anni fa.

FA: Questo suo stare ai margini, e il non essersi mai inserito all'interno di un sistema mercantile di produzione dei suoi oggetti, di quotazione della sua arte e di realizzazione delle sue architetture, è una scelta politica di contestazione? Questa radicale posizione etica è viva ancora oggi? Come è stato possibile svincolarsi dalla logica: "se non sei nel mercato, non esisti"?

ULP: Sono stato condizionato, come tanti nella mia generazione, dai movimenti politici degli anni '60. All'inizio di quegli anni io facevo il pittore con altri artisti conosciuti come Dadamaino e Castellani, però dopo pochissimo tempo, già nel '64, cominciai con la pittura *randomica*, una pittura di rottura: Dorfles in proposito scrisse di un'arte programmata dove l'elemento programmato veniva interrotto dal segno libero e anomalo. Anticipo con quel tipo di pittura i movimenti e le condizioni di disagio e la voglia di cambiare. Questo è un fatto che è successo ad alcuni della mia generazione, mentre altri non l'hanno vissuto, mantenendo un lavoro molto lineare attraverso tutti i movimenti e i concetti. Castellani, ad esempio, è stato coerente nel suo linguaggio, ma molti altri hanno avuto dei condizionamenti guardandosi intorno e vedendo che la società cambiava... Altri hanno avuto momenti di crisi, penso a Paolo Scheggi, un artista oggettuale che amava la geometria: andò in crisi e creò delle "processioni funeree alla geometria", andò in crisi la sua stessa fede. Io ero suggestionato dall'Internazionale Situazionista, un condizionamento che è cresciuto in quegli anni ma che, per quanto mi riguarda, non si è mai spento: è questa la differenza che c'è tra me e molti altri artisti.

Ho portato avanti negli anni un atteggiamento di rifiuto verso quello che di sbagliato mi circondava, dedicandomi di volta in volta a un'urgenza specifica che mi chiamava. Quando mi accorsi che il mondo del disegno industriale aveva distrutto in pochi decenni tutta la cultura materiale del fare artigianale (in un equivoco terribile, perché in Italia non abbiamo mai avuto l'industria, anche se ce ne riempivamo la bocca), in quanto persona di cultura, mi sentii in dovere di intervenire. Allo stesso modo negli anni '80 mi sentii in dovere di fare le veci dello storico e scrivere il primo grande libro su Giò Ponti,

Immersioni, "Uomouovosfera", 1968.



un grande ma disprezzato; lui era architetto, designer, arredatore, decoratore, pittore, animatore, era un editore stupendo con la rivista Domus. Tutte cose che la società non ha mai accettato, anche se lui nelle varie discipline era riuscito a dare segni di grandezza. Questa apertura è sempre stata condannata dalla nostra società, si pensi a Munari: era un grafico per la Bompiani e riconosciuto in quel senso, ma tutta la sua ricerca artistica e le sue invenzioni nel mondo del design e dell'artigianato lo condannavano rispetto alla nostra società.

FA: Ogni periodo storico ha ovviamente le sue complicazioni, ma complessivamente, qual è secondo lei la paura del nostro sistema ad aprirsi ad aspetti che non siano sempre incasellabili e codificabili?

ULP: Il nostro sistema ha bisogno di essere organizzato per categorie, per lobbies, ne ha bisogno per proteggersi. Si pensi alla sofferenza di quelle persone che ormai da decenni si chiamano designer e che non hanno un "ordine", persone che praticamente non sono nessuno nonostante cerchino in tutti i modi di farsi riconoscere. Tutt'ora non si capisce se quella del designer è una professione e se sì, quali limiti avrebbe. Il non saperlo genera un disagio mostruoso nelle persone "normali".

FA: È un disagio derivato dall'ordine di un mondo che ha bisogno di identificare e definire tutto e tutti...

ULP: Sì, la gente ha bisogno di sapere tu chi sei e che cosa fai. In America le persone si riconoscono per i soldi che hanno in tasca, a loro non interessano i titoli, noi invece siamo ancora una società in cui la collocazione sociale è fondamentale. In Italia non c'è nulla che avvenga in un percorso che non preveda la collocazione di una persona nel tal punto, nella tale situazione e via dicendo. La nostra società, più di tante altre è fatta così. La collocazione e la definizione davanti a un nome diventano necessarie e fondamentali... Non a caso, una delle mie opere degli anni '70 era un quadro dove c'erano tutte le buste di lettere che mi arrivavano dove nell'intestazione si leggeva: egregio professore, egregio scultore, egregio architetto, ecc., per sottolineare che la gente ha bisogno di collocarsi e di collocare. Questa è stata la mia condanna, o il mio privilegio, perché naturalmente loro hanno tentato sempre di inquadrarmi, avviene ancora oggi, e suona sempre come una beffa. Di fatto, io sono un ricercatore difficilmente inquadrabile nella professione.

FA: Quello del ricercatore oggi è un ruolo legittimato dalla società? O si tratta di un momento esistenziale necessariamente solitario?

ULP: Oggi la ricerca non si fa da nessuna parte. Non

si fa nelle scuole e nelle professioni artistiche non viene riconosciuta come ambito specifico, poiché significa lavorare senza finalità ben precise. Nelle scienze c'è la parte applicata e poi c'è la parte laboratoriale che compie delle ricerche che non si sa dove porteranno, usando ovviamente strumenti assolutamente impropri, poiché non si possono usare mezzi codificati per fare delle ricerche. Ci sono ambiti di ricerca dove ci sono collettivi riconosciuti e ci sono grandi finanziamenti, in certi ambiti la ricerca è riconosciuta e sovvenzionata, in altri settori molto di meno, addirittura non viene neppure riconosciuta...

FA: ...certo, è riconosciuta la ricerca nell'ambito delle tecno-scienze, quel tipo di ricerche legate in un certo senso allo "sviluppo dell'impero", ma esistono anche ricerche non immediatamente monetizzabili nel campo delle conoscenze e del sociale...

ULP: Certo, una ricerca come può essere quella che io ho portato avanti con il concetto di "Abitare la città" è una ricerca che comprende conoscenze di antropologia, sociologia, architettura, pittura, scultura... Parlare di come uno abita la propria casa significa dotarsi di tutte queste scienze: dall'impiantistica ai rituali più sofisticati domestici fatti di comportamento e antropologia; abitare è questo: come possiamo affrontarlo dimenticando che deve esistere un ambito di ricerca in grado di contenere tutte queste discipline? C'è stato un momento



Immersione, "La nuova prospettiva", 1968. Ambiente derivante dalla camera oscura del XVIII secolo, riproposta senza il filtro (specchio e lente) per poter osservare "direttamente" (eliminando lo strumento) la realtà esterna.

Sistema disequilibrante. Il Commutatore, 1970.

Supporto con piano inclinato regolabile.



Cinema d'artista, 1972.
Foto di scena del film "La grande occasione", Triennale di Milano.



in cui si parlava di interdisciplinarietà, io stesso mi sono laureato con una tesi sulla sinestesia tra le arti, pensando che si potessero fare questi passaggi sinestetici, ma niente di tutto ciò alla fine è avvenuto, le discipline sono sempre più separate tra di loro. Un architetto oggi è sempre più isolato nella sua esaltazione di ricerca estetica, il designer è sempre più ossessionato dal mondo del consumo e dall'ampliamento delle categorie di oggetti d'uso, e il mondo dell'arte è tutto ossessionato dal fatto di entrare nel sistema del mercato. Tutte queste discipline creative non partecipano a una ricerca per il benessere comune della società: c'è stato solo un momento spontaneo negli anni '70 in cui si è creduto nell'arte per il sociale, ma ciò era legato a un momento storico e al senso generale

di una società che, in qualche modo, dai brigatisti all'ultima delle massaie, sperava di cambiare le cose. Lavorare per il sociale sembra possibile soltanto all'interno di una sfera di ricerca, ma se questa sfera non c'è? Non è ancora nato in un'università un ambito di ricerca legato al sociale e al suo ambiente; c'è chi come me si dà da fare nel proprio piccolo, ma certamente non ci stiamo ancora avvicinando a quello che è il tema vero della questione: le discipline continuano imperterrite a isolarsi tra loro.

FA: Se c'è una cosa che per alcuni della mia generazione non è possibile perdonare a molti della

vostra e di quella successiva, è l'essersi dimenticati che un tempo (prendendo in conto ovviamente il momento di disillusione che segue necessariamente ogni grande sogno) credevano in qualcosa, in una concezione della vita differente, mentre si è verificato un rientro ligio e ordinato nel proprio rango. Il boom economico aveva reso tutti felici, e tanti hanno fatto abiura, diventando funzionari dello stesso sistema che li aveva traditi... Parlo semplificando, non posso immaginare l'entità delle tensioni degli anni '70, ma so che molti ventenni di oggi guardano a quegli anni e a quelli che seguirono con un misto di nostalgia, fascinazione e rabbia...

ULP: Con la mostra in Triennale ho notato dei commenti da parte dei giovani riguardo alla possibilità di una vita che sia aperta alla trasgressione di certe determinazioni e a diverse possibilità di collegamento, dunque che non sia fatta soltanto di esperienze ultra-specializzate. Forse questo per me è stato il riscontro più positivo dell'esposizione. Gli esperti, gli architetti, i designer non vengono a vedere una mostra del genere, non rientra nei loro interessi; e per gli artisti è lo stesso, ne conosco moltissimi e ho fatto tantissime mostre con loro dall'epoca di Piero Manzoni a oggi. Pochissimi sono venuti a vedere la mostra, loro non mi riconoscono malgrado tutto quello che ho fatto. Non è una questione di qualità, semplicemente non mi riconoscono nella loro sfera di interessi e di conoscenze. I miei amici pittori che ho frequentato per tutta una vita mi chiamavano architetto, per farmi notare la differenza profonda che c'era tra loro e me. Allo stesso modo per gli architetti ero un'artista e così via. Questa forse è la parte più sofferta della mia attività: il sentire sempre, fra le persone che io stimavo, un senso di rifiuto, perché questa mia presenza li contaminava... Alcune persone addirittura hanno sentito il bisogno di eliminare dal proprio curriculum alcune esperienze di una certa militanza passata, perché erano esperienze che, rispetto a un curriculum classico di pittore, erano sicuramente fuorvianti. Questi sono stati dei comportamenti che mi hanno fatto veramente molto male.

Certo io posso credere che ci sia chi abbia sentito il bisogno di cambiare vita: San Paolo era un persecutore di cristiani e poi ha avuto la folgorazione, e va bene, però San Paolo e anche San Francesco ricordano il loro passato, non lo rimuovono come una macchia da cancellare con vergogna...

FA: Crede nelle istituzioni (musei, gallerie) come necessari e appropriati luoghi di destinazione, conoscenza e comunione dell'arte? Crede che la loro validità durerà nel futuro o sente che sarà necessario trovare delle forme altre di partecipazione e condivisione?

ULP: Un ruolo lo continuano ad avere e conservare perché sono determinanti, non solo per creare un consenso, ma per dare ad una realtà una forma (magari anche distorta) di visibilità e di conoscenza. Il dramma delle arti applicate e dell'artigianato in Italia non è soltanto quello di essere stati occultati dal design e dal disegno industriale, ma è quello di non essere protetti da nessun tipo di istituzione. Non esiste nessuna galleria di arte applicata, una galleria che si occupi di vetro o di ceramica contemporanea non c'è o è rarissima, mentre all'estero abbiamo tutto questo. Le istituzioni hanno una funzione, come le scuole: noi avevamo l'ultima scuola dotata di laboratori che era l'Istituto d'arte, che è stato eliminato con l'ultima legge, e ora non c'è più un luogo in Italia dove si faccia del laboratorio. Questo fa capire che le istituzioni, dal museo alla galleria, che rappresentano il tessuto su cui poter fondare il lavoro e la conoscenza sono necessari, ma dovrebbero essere regolati da politiche completamente diverse. Credo nelle istituzioni, ma devono avere un ruolo diverso da quello che hanno sviluppato in questi anni, a cominciare dalla loro direzione che non dovrebbe ammettere una carica a vita ma, al contrario, garantire nuovi e diversi contatti col mondo.

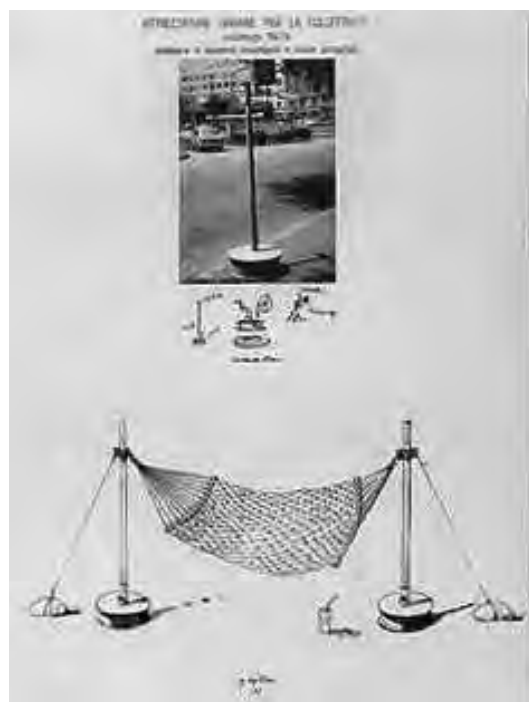
Tante piccole realtà artigianali che ho vissuto da vicino potevano essere salvate con convenzioni fatte con le scuole e con i musei; è quello che ho fatto con il dipartimento di "Progettazione artistica per l'impresa" a Brera, i professori a contratto che ho preso erano degli artigiani, che avevano un loro

laboratorio dove portare gli studenti. Con questa convenzione lo scambio funzionava, gli studenti avevano l'opportunità di vedere come si fanno le cose e, allo stesso tempo questi laboratori avevano la possibilità di sopravvivere, poiché da soli non avevano la capacità di diventare impresa. Troppe volte queste convenzioni sono mancate costringendo gli artigiani a chiudere. E troppe volte il potenziale creativo presente sul nostro territorio non è stato minimamente utilizzato.

Basti pensare alla possibilità arrivata nel '90 con la legge Ronchey, che permetteva ai musei di fare merchandising, dell'oggettistica: questa è in tutte le parti del mondo la strumentazione più evoluta e diffusa per il mantenimento del museo, mentre noi non sappiamo farlo, non possiamo o non vogliamo. Basta valicare le Api e certi problemi non esistono più, è questo che fa più arrabbiare... Allora ecco il rifiuto, ed ecco il ruolo dell'intellettuale, quale io mi considero, che diventa fondamentale: è il ruolo di chi provoca ma anche di chi spiega e sa dare.

FA: Oggi la figura dell'intellettuale sembra essere mutata in quella dell'opinionista di rispetto, un ruolo riconosciuto in ambito comunicativo ma che non ha più alcuna capacità di incisione sul reale. È chiaro che difficilmente le idee (e intendo quando un'idea è veramente tale, con il suo apporto di innovazione nella concezione dell'esistenza e del sapere) incidono in maniera immediata sul mondo ma, per quanto riguarda il suo impegno da intellettuale per il sociale, che speranze ripone nello sguardo dell'Altro, che modalità di comunicazione e comprensione vuole attuare?

ULP: Penso a un Flaiano e un Pasolini che già alla fine degli anni '50 avevano spiegato e fatto capire quali erano i mali della nostra società. L'intellettuale deve sviluppare un proprio ruolo, e io mi sento in questa posizione: di fronte a cose orride non si può rimanere in attesa e scaricare il problema sul futuro, sono problemi nostri. Una cosa che spiego sempre ai miei studenti di architettura riguarda l'origine del degrado e dell'abbruttimento del nostro territorio. Che l'Italia era bellissima ed è stata distrutta ormai lo sanno tutti, però nessuno sa di chi è la colpa: c'è chi dice che sono i politici che non danno i permessi, c'è chi dice che sono i palazzinari speculatori, io dico che è così: il politico è un uomo ricattabile, cerca i voti e per ottenerli è disposto a molto, e il palazzinaro è troppo invischiato dal suo interesse per l'affare. La persona ad avere più responsabilità è quella persona che non ha nessun ricatto, né di carattere politico né di carattere economico. I maggiori responsabili sono dunque quelle centinaia e migliaia di professori che, dal dopoguerra ad oggi,



Attrezzature urbane per la collettività, 1979. Abitare è essere ovunque a casa propria.

hanno riempito tutte le nostre facoltà di architettura e che non hanno alzato mai un dito su quello che stava accadendo sotto casa. I professori di ruolo sono lì inamovibili, la scuola è pagata dallo stato e quindi non c'è ricatto economico: loro non hanno mai fatto niente, anzi, sono stati complici di tutto questo. E non stiamo parlando di 10 professori, né di un ristretto gruppo di potere, stiamo parlando di tutti gli intellettuali che si sono avvicendati nelle facoltà di architettura. Ricordo che in facoltà a Milano nel '63, quando io ero ancora studente, c'è stata l'unica occupazione non politica, per fare una mostra sugli orrori dei nostri professori, abbiamo fatto vedere cosa facevano loro in giro per Milano. Questo fa capire molte cose sul potere e sulle lobbies, ma anche e, soprattutto, sulle grandi responsabilità dell'intellettuale.

Dall'inizio degli anni '80 si è verificato un momento di forte restaurazione. Ad esempio, c'era tutta una cultura ufficiale che credeva ancora negli stili, in architettura si era inventato il postmoderno, una commistione di ordini e colonne che riprendeva le forme classiche. Nel design c'erano Memphis e Studio Alchimia, in arte c'era la transavanguardia: tutti movimenti artistici stilistici. In quegli stessi anni, io dichiaravo in modo evidente che era finito il tempo degli stili e si entrava in quello che ho chiamato neo-eclettismo. Tutto quello che era stato fatto dagli egiziani a oggi era disponibile e poteva essere usato in modo indifferente, perché la telematica e l'informatica avevano praticamente appiattito tutti i modelli ed era finito il tempo degli stili, è stata la rivoluzione più importante della storia dell'umanità. Se si pensa alla storia dell'umanità da quando è nata fino al 1980, ha sempre vissuto per codici, per norme, limiti, e regole all'interno di ciascun ambito artistico, è stato sempre così per migliaia di anni. Ad un certo punto è avvenuta la più grande rivoluzione dell'umanità che nessuno è ancora riuscito a storicizzare, e che ci ha proiettati in un periodo di straordinaria novità. Non abbiamo mai vissuto così, dall'architettura all'arredamento passando per l'abbigliamento, possiamo accostare ogni sorta di oggetti di ogni epoca, di stile o di icona: questa fu la rivoluzione, mentre gli intellettuali agli inizi degli anni '80 si riempivano la bocca di cose e valori che non esistevano già più.

FA: Questa apertura, questa mutazione complessiva, l'ha vissuta come una grande opportunità, o con un senso di "oltre la fine"? Come se tutto fosse realizzato e ora fossimo rimasti con la domanda: che fare?

U.LP: La vivo tutt'ora come un'esperienza creativa molto entusiasmante, perché l'artista ha la

possibilità di attingere al più grande patrimonio dell'intera storia dell'umanità, non deve più adeguarsi a un codice ma ha a disposizione tutto. Questa, ovviamente, è una cosa che si rivela essere un'arma a doppio taglio, poiché dà la sensazione di poter accedere a un mondo infinito di possibilità ed esperienze. È la grande liberazione, la possibilità di fare veramente di tutto: il punto sta nel farlo in modo consapevole o inconsapevole. Il progettista e l'artista dovrebbero accedere a tutti questi segni infiniti con una consapevolezza che spesso non hanno, le persone oggi sono eclettiche senza saperlo, non si rendono conto di stare attingendo a un grande patrimonio del passato né del piacere di ritrovarlo o ritrovarsi. Questa è una grande novità che bisogna saper usare, un po' come la libertà o la democrazia. Ci vuole consapevolezza, altrimenti si ricade in forme ridicole e insensate, in architettura come nell'arredamento o nell'abbigliamento. La consapevolezza è una maturità, saper scegliere le cose armoniosamente rispetto alla propria fisicità e al proprio spazio, trovare un proprio linguaggio, questa è la maturità a cui aspiravamo. Quando, ad esempio, dicevamo che si poteva fare della musica senza passare da 10 anni di conservatorio, abbiamo dato via a un modo diverso di accesso alle cose senza tutti quei tabù che la società ci aveva imposto.

FA: Oggi si parla molto di democraticità dell'arte, ma sempre più in termini di industria culturale (di fatto un vero e proprio business), di affluenza e di linguaggi sempre più accessibili e praticabili. Crede in questa democraticità? Oppure, alla fine, questa consapevolezza nella realtà si qualifica come un linguaggio elitario, un riconoscimento fra pochi?

U.LP: L'accessibilità a tutti gli strumenti e a tutti i mezzi secondo me è un bene, perché è proprio la limitazione delle scelte che abbiamo sempre sentito come una costrizione. Fino alla generazione di mio padre tutti gli italiani sapevano suonare e cantare, tutti i paesi avevano una banda, una situazione diffusa che era un'espressione di tutti, ed era positivo, e lo potrebbe ancora essere. Il fatto di accedere facilmente a qualcosa mi pare che sia un fatto molto positivo, poi all'interno di queste possibilità emergono le eccellenze; tanti dei nostri emigranti del meridione sono finiti nelle orchestre jazz degli Stati Uniti insieme agli afroamericani. Il fatto di diffondere al massimo l'espressione di qualcosa è un fatto democratico utilissimo che dà la possibilità a persone imprevedibili di eccellere grazie a questa facilità di accesso. Ciò che forse è mancato nella stagione degli anni '80, in quella libertà creativa, è stato un esercizio quotidiano di consapevolezza.

Interno-Esterno, 1975.
Intervento urbano, "La casa nella strada", Fotomontaggio 50x70 cm.



La libertà deve avere un grado di consapevolezza, non si può fare ciò che si vuole, e affinché questa libertà acquisisca una sua profondità è necessario tornare al vecchio tema della scuola. Un tempo c'erano i professori che dicevano cosa fare, erano i maestri e ti correggevano secondo il loro linguaggio, oggi invece si lascia lo studente libero nella propria creatività perché il professore non ha più una linea da impartire. Ovviamente, anche in questo caso, c'è sempre qualcuno in grado di emergere e riscattare tutta la povertà creativa... Però, questa non è una scuola, non è più niente. Spiegare e insegnare una consapevolezza alle persone non è facile.

FA: Nei suoi video, e in tanti suoi progetti, emerge un modo di vivere la città e gli spazi strettamente legato alla concezione esperienziale, crea addirittura delle vere e proprie mappe psico-geografiche dei luoghi pubblici. A proposito delle grandi rivoluzioni degli anni '80 le chiedo: secondo lei le nuove tecnologie hanno cambiato il nostro modo di percepire lo spazio e la comunicazione reale fra gli individui? Come è cambiato il concetto di vivere la città? Ad esempio, Milano è una città aperta che secondo lei può offrire possibilità di fermento anche a ciò che non è legato a grossi flussi di visibilità e di mercato?

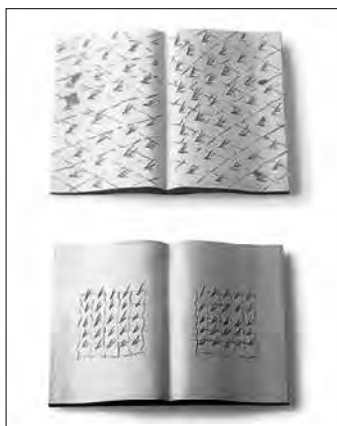
ULP: No, Milano ha avuto delle difficoltà enormi in questi ultimi anni. Ha avuto tre grandi crolli: il primo è stato quello della Milano degli anni '80. Fino al decennio precedente i milanesi riuscivano ad autoregolare la loro vita, vivevano separati da tutto il resto dell'Italia, ognuno faceva per sé, poca vita pubblica e molto lavoro, con la grande ambizione e presunzione di poter fare tutto senza il bisogno di nessun appoggio politico-istituzionale, un fatto molto raro in Italia. Quando poi, agli inizi degli anni '80, Craxi crea un ponte tra Milano e Roma, Milano perde questo primato e comincia a vivere dipendendo dai partiti, dalla centralità della politica romana: finisce la Milano degli anni '70 e inizia una lenta decadenza, all'interno, ovviamente, di una decadenza generale dell'Italia e della sua politica. A questa decadenza si aggiunge un elemento nuovo che stravolge tutti i rapporti individuo - ambiente della città, che sono le presenze negli ultimi 20 anni degli immigrati, delle altre comunità che non riescono a inserirsi o che, addirittura, si inseriscono in modo esagerato creando delle conflittualità enormi. Come la comunità dei cinesi che decide di prendere un pezzo di città e farne un porto come quello di Amburgo, praticamente una vendita all'ingrosso nel centro di Milano dove tutti i negozianti d'Italia vengono a rifornirsi. Queste sono cose che sconvolgono Milano profondamente, perché è vero che la città ha subito tante trasformazioni, però esse

avevano sempre avuto il tempo per essere metabolizzate. Facemmo tante battaglie, per esempio affinché il quartiere Garibaldi rimanesse con quel carattere latino - artistico - culturale, e poi le abbiamo perse, però ci sono voluti 30 anni; mentre il quartiere cinese si è installato nel giro di 5 anni, stravolgendo tutto in un'altra realtà. Queste sono profonde ferite al cuore della città che si accusano molto. Poi c'è stata una terza cosa che ha modificato il rapporto con la città, che è la quantità sempre maggiore di persone singole, che non vivono in un nucleo familiare e che non riescono più a vivere con serenità all'interno di uno spazio domestico; sono persone che hanno bisogno di vivere nella collettività, nello spazio urbano collettivo, che di fatto non c'è. Allora, avvengono quei fenomeni di incontro notturno assiduo e costante nei locali, senza un'apparente scopo; è una questione chiave che fa capire molto: parla di una necessità di stare insieme, senza secondi motivi. Queste tre cose hanno modificato profondamente la città, e su queste un antropologo dovrebbe fare delle riflessioni importanti, invece nessuno se ne occupa.

FA: Parla di "nuclei con alto quoziente di randomicità e azzardo": è un concetto che dalla superficie

La mia territorialità, *Souvenir*, 2003.
Acrilico su tela, cm 100x100.





La mia territorialità, *Libri aperti*, 2005.
Ceramiche.

segnica può trasporre anche in aperture nel reale? Si possono considerare come delle potenzialità in agguato negli oggetti e nei luoghi? Come avviene l'incontro con l'idea, si tratta di un'apparizione delle condizioni potenzialmente scatenanti, quindi dal reale al progettuale, o avviene tutto a livello cerebrale? Che componente ha il caso?

ULP: No, l'idea parte soprattutto da ciò che accade. Anche per questo ho fatto questa vita così tormentata, perché capitavano dei cosiddetti incidenti, scoprivo delle cose in modo fortunoso che sollecitavano delle reazioni. Mentre con l'occhio destro facevo la Casa Telematica nell'81, e quindi lavoravo con le strumentazioni informatiche e telematiche, il cambio di visuali, la memoria ecc., mi accorgo con l'occhio sinistro della realtà sommersa delle arti applicate abbandonate da decenni, quindi mi sposto improvvisamente, convinto di avere le spalle coperte andando a lavorare con gli artigiani e arrivando da un'operazione con le nuove tecnologie. Pensai che per questo non potessero tacciarmi come nostalgico, invece non fu così.

FA: Che cos'è per lei l'immagine? Il fare e il visitare immagini è per lei una pratica che ha più a che fare con la comunicazione o con la seduzione?

ULP: Ho sempre un po' trascurato l'aspetto seduttivo del mio lavoro. I miei disegni sono sottili e leggeri, sono stati spesso criticati per avere un segno troppo debole, incapace di comunicare effettivamente, perché per comunicare bisogna anche saper urlare qualche volta, alzare la voce rispetto al brusio. Il risultato è che talvolta, specie a livello percettivo, il mio lavoro viene qualificato come sommerso, perché non ha una violenza di segno. In parte mi piacerebbe avere un segno più incisivo e violento, ma è anche vero che ci sono stati grandi artisti che hanno saputo fare cose stupende con un segno molto delicato, anche se è raro. È più facile poter comunicare facendosi sentire con la voce alta...

FA: ...specie oggi dove la capacità di attrazione del pubblico sembra sempre più determinata da grandi operazioni di visibilità, in modo che il fruitore possa riconoscere il già noto e quindi legittimare esclusivamente chi si fa sentire di più...

ULP: Penso a Cattelan che vive di questi gesti sempre più alti e sempre più forti e quindi sempre più riconoscibili, ha bisogno di alzare sempre più il livello della voce.

FA: Quanto conta una componente ludica e ironica nelle forme e negli oggetti destinati a circondarci e far parte del nostro vissuto quotidiano? Crede nella

Bellezza? Da architetto e designer come gestisce il rapporto forma-funzionalità?

ULP: La componente ludica entra quasi inconsapevolmente nel mio lavoro, non stabilisco io che deve esserci. C'è sempre perché nel mio lavoro, per quanto suoni come una frase fatta che fa un po' sorridere, è rimasto il bambino di una volta: purtroppo o per fortuna io sono così. Io ho sempre inventato piccoli giochi, e probabilmente sono rimasto così, una componente di divertimento nel lavoro è rimasta. Poi ci sono oggetti che in realtà hanno un forte contenuto drammatico, come quelli che ho realizzato con gli artigiani: sono belli, e mi diverto a farli, però dietro a questi oggetti io spiego sempre che c'è il massimo della drammaticità. Vedo artigiani che non ci sono più e che hanno dovuto soffrire l'ira di Dio perché sono stati emarginati, e non hanno mai potuto avere un minimo di riconoscimento. Dietro a questi oggetti che appaiono belli, c'è quindi il dramma di una difficile condizione reale. Mi rendo conto che per la gente le mie opere sono piacevoli, la maggior parte delle volte si ferma a questo livello.

FA: ...ma non si tratta di frivoli estetismi, c'è un senso alto di leggerezza e ironia nelle sue opere...

ULP: È vero, ma questo mi penalizza un po' perché poi spesso tutto si riduce al livello più superficiale, di percezione. Siccome c'è una componente ludica e di bellezza, la gente preferisce vedere il mio lavoro in quella direzione, lo legge così e non va oltre. La sala in Triennale dedicata ai lavori artigianali che appare come la più preziosa e spettacolare rappresenta in realtà la parte più drammatica della mia vita. Dietro quegli oggetti c'è un mondo. Forse ho il difetto di non essere un artista che comunica bene il proprio lavoro: se effettivamente dietro un mio oggetto c'è il dramma degli artigiani, perché non si legge in questi oggetti? Vuol dire che non sono riuscito a comunicarlo. D'altro canto, durante la realizzazione non pensavo di fare delle cose per comunicare disagio, facevo delle cose per realizzare me e l'artigiano insieme, qualcosa che ci piaceva e ci portava avanti. Non c'era alcun interesse a inserire in oggetti di quel tipo un messaggio grave e drammatico.

FA: Le chiedo: è possibile porre un livello alto e renderlo comunicabile? O non è preoccupazione dell'artista occuparsi dell'educazione "estetica e sentimentale" del pubblico?

ULP: È difficile, e l'ho sperimentato. Quando installai le mie opere a Cattolica sulla "Cultura balneare", mi resi subito conto che il pubblico faticava ad accettarle poiché non erano né mo-

numenti a un personaggio (da osservare con riverenza e rispetto), né erano opere d'arte pubblica come le sculture nelle piazze. Erano altre cose, e la gente per la prima volta poteva farle sue, poteva dialogare con queste opere, scherzarci, anche disprezzarle o schernirle. All'inizio l'impatto è sempre chocante, ma di fatto queste installazioni suscitavano delle reazioni vere, questa è stata sicuramente la cosa più positiva. Queste mie opere non avevano nulla di sacrale, erano fatte per il pubblico, e infatti la gente cominciava a reagire. Ho messo nella loro vita qualche cosa che in quel momento era loro estraneo, e doveva piano piano venire integrato, diventare loro. Non si tratta di una volontà di imporre un oggetto che debba essere visto reverenzialmente, ma di un oggetto che, con il tempo, tutti possano possedere anche sul piano affettivo, si tratta di un procedimento lento. Nel momento in cui queste opere innestano una reazione nel pubblico, si innesca il processo di appropriazione di queste installazioni da parte della gente. Bisogna certamente agire con consapevolezza, prevedendo il rischio del rifiuto iniziale e tentando di coinvolgere il pubblico, anche con qualche trucco, durante la realizzazione stessa del progetto. È ciò che mi successe anni fa con il negozio di Mila Schön, caratterizzato da forme decostruttiviste tutte a piani inclinati. Quando lei entrò per la prima volta nel cantiere si lamentò delle forme troppo soffocanti e la situazione si fece drammatica. Allora pensai di andare durante la notte ad aggiungere ancora altre cose, altri piani, e poi chiamai la signora e le diedi ragione. Le dissi che avremmo potuto togliere dei piani (insomma tutto quello che avevo messo in più) e si convenne che nella sua forma originaria risultava perfetto, molto meglio! Bisogna saper coinvolgere le persone, perché le cose imposte da un giorno all'altro rappresentano una violenza, mentre ogni cosa ha bisogno di essere percepita e assorbita.

FA: Astraendosi dal contingente, e quindi anche da tutto il contesto istituzionale e mercantile, come prenderebbe forma lo spazio a lei circostante? Come estenderebbe il suo gesto poetico nel mondo? Quali cambiamenti apporterebbe immediatamente per esempio nel nostro assetto urbano?

ULP: Di idee per dare alla città delle occasioni per esprimersi ed esprimere meglio la propria società ne ho tante. Per ogni progetto è fondamentale partire dalle risorse del territorio, sempre, solo così si può intervenire esteticamente apportando dei miglioramenti. La città di Milano ha due qualità fondamentali su cui lavorare: è una città

orizzontale, perché è nella pianura padana, ed è ricca di acqua, è la città che aveva più canali dopo Venezia. Se dovessi cominciare dalle due risorse che mi raccontano Milano, anche dal punto di vista storico e sociale, ad esempio, non farei mai un grattacielo e porterei fuori tutta l'acqua che abbiamo. Questi sono i due principi cardine. Poi ci sono tante altre cose chiaramente che fanno parte di Milano, ma bisogna sempre partire dalle risorse del territorio, che sono ambientali, materiali, ma anche legate ai comportamenti, a forme rituali di socialità e quindi alla storia. Si tratta di un'enorme stratificazione: ascoltandola ci troveremo pieni di suggestioni e convinzioni che ci porteranno sempre a fare un lavoro serio, al di là della qualità che si raggiungerà.

FA: Nel mondo di oggi sempre più globalizzato e tecnicamente specializzato, che significato e importanza hanno le pratiche artigianali e la riscoperta dei saperi locali legati al territorio?

ULP: La globalizzazione è stata una svolta storica recente. Di fronte a ciò, cosa che hanno capito quasi tutti, è che l'unico modo per uscirne, con il nostro passato e la nostra storia, era affrontarla mettendo in maggiore evidenza le nostre diversità e la nostra territorialità: il parmigiano non è *made in Italy* ma è reggiano, il capperone non è *made in Italy* ma è di Lipari. I nostri valori sono quelli delle diversità, che sono quelle che abbiamo sempre coltivato per generazioni. Sono diversità legate al territorio e a un certo modo di vivere e di lavorare. Da buon antropologo trovai sulla costa romagnola una comunità con una fortissima identità culturale: sono arrivato a Cattolica e ho visto che c'era una mentalità completamente diversa da quella contadina, da quella urbana, diversa da quella delle periferie, era una cultura con caratteristiche assolutamente proprie. Questo riguarda tutta la costa del Mediterraneo (un valore immenso!), una delle più strepitose del mondo, lunga chilometri e chilometri su cui si fa della cultura balneare e su cui nessuno ha mai fatto una riflessione progettuale, o di pensiero; niente. Provai a fondare a Pesaro una fiera che si chiamava Abitare la costa... Ne ho fatte di battaglie...

Adesso mi sto divertendo a fotografare tutti i lampioni di Milano perché sono divertentissimi, scopri una giungla! Milano non ha un sistema di illuminazione come le città normali, ogni giorno qualcuno ha aggiunto un pezzo, e ogni volta si scoprono delle cose allucinanti. L'esploratore è uno che gode di queste scoperte, per me è una passione. C'è un aspetto propriamente divertente nella dimensione drammatica.



La mia territorialità,
Casa e giardino, 2005.
Ceramica.

ARTE COME GIOCO, GIOCO COME ARTE

INTERROGANDO LAMBERTO PIGNOTTI, ARTISTA SINESTETICO

Sette questioni pensando all'arte totale di Lamberto Pignotti

Claudio Cerritelli: So che ti piace la definizione "artista del gioco", in quanto allontana dall'orizzonte del tuo sentire sinestetico quell'aria di paludata serietà del lavoro intellettuale e creativo, come sussiego e responsabilità rispetto alle cose che si fanno. Già nel 1979 curavi una mostra intitolata "stai al gioco?" ma suppongo che da sempre ami giocare sul filo dei sensi, magari uscendo dalla letteratura. Preferisci dunque divertirti attraverso la mescolanza dei linguaggi, ami giocare seriamente con gli aspetti più banali del comunicare, capovolgi il rapporto tra parole e immagini fino a perdere di vista la direzione da seguire. Insomma giochi e rigiochi senza salvaguardare alcuna regola fissa del gioco stesso. Che ne è oggi del tuo gioco in arte, inteso sia come piacere soggettivo sia come metafora del coinvolgimento collettivo?

Lamberto Pignotti: Quando mi domandano che attività faccio me la prendo alla larga. Me ne guardo bene dal dire che sono un artista o un poeta o qualcos'altro. Mi trovo a disagio a essere sistemato, o a sistemarmi, in una casella. In fondo a me piace uscire dalla quotidianità, mi piace svagarmi, mi piace giocare e giocare più giochi: praticare più giochi, praticare "poli-games", essere poligamo in quel vasto territorio che comprende le più svariate forme culturali e artistiche.

È vero, come asserisci, che amo giocare sul filo dei sensi, magari uscendo dalla letteratura. Magari sconfinando anche dalle arti visive. Ma è così che mi sono ritrovato a prendere consapevolezza delle sinestesie, della pluri-sensorialità che oggi artisti e scrittori sembrano aver scoperto. Tenendo presente la simultaneità dei sensi mi sono sempre più accorto che non si entra e non si esce da una particolare casella intellettuale o creativa, se si gioca a perseguire una linea di ricerca del nuovo. Potrei dire con Roland Barthes che io il linguaggio lo vedo. E le immagini le leggo, aggiungerei.

Fino dalle elementari si dovrebbe insegnare a guardare Dante e a leggere Giotto, si dovrebbe insegnare a entrare in una poesia o in un quadro, non solo come lettori o spettatori, ma in tutti i sensi, da protagonisti, si dovrebbe insegnare a giocare con l'arte intesa, come dici, quale piacere soggettivo. È in tale contesto che da tempo si muove il mio più o meno riuscito, "gioco".

CC: Solitamente ti muovi contro i dogmi e sei avverso a ogni precettistica, in tal modo la tua ricerca logo-iconica e verbo-visiva ha sempre adottato un'ambiguità allusiva a molteplici possibilità d'interpretazione, la cosiddetta natura polisemica del linguaggio. Che cosa è rimasto oggi di questo viaggio tra visibile e invisibile, dell'impulso a destrutturare e ricomporre i frammenti del sistema comuni-



Proposte per bloccare le "h", collage, cm 32x24,8. 1965.



cativo, dell'atto di riflettere sul perduto senso delle parole e sullo svuotamento delle immagini?

LP: A prescindere dagli orari ferroviari e dagli elenchi telefonici la natura del linguaggio è polisemica. L'ambiguità del poeta e del pittore e financo obbligatoria. Tuttavia io sono per la comunicazione, ufficialmente almeno fino dai tempi del gruppo 70, il cui primo convegno del 1963 era intitolato "Arte e comunicazione". Purtroppo la comunicazione in arte è stata fatta intendere come comunicazione di un'arte facile, omologata, quel genere di arte che piace tanto ai mass media, per intendersi.

L'arte che non vuole essere portavoce e propaganda dell'ordine ben costituito deve cercare di far vedere, di rendere visibile, ciò che esso tende a nascondere, e deve cercare di abradere e rendere invisibile ciò che esso ostenta.

È un percorso tutt'altro che agevole, è un sentiero di guerra, ma a percorrerlo mi sono potuto accorgere gradatamente che il perduto senso delle parole e lo svuotamento delle immagini rientravano in uno stratagemma ben orchestrato, in una sorta di principio d'autorità, e che essi come la "Lettera rubata" di Poe stavano ancora sotto i miei occhi. I migliori artisti non creano, ma trovano, si va pacatamente dicendo da qualche parte. Già, la nebbia a Londra non l'aveva vista nessuno, prima che Whistler la dipingesse...

CC: In un tuo agguerrito saggio sull'ideologia del linguaggio pubblicitario (*Il supernulla* 1974) dicevi

in forma di augurio: "Forse si può giocare il sistema che ci sta giocando". Non credi che quell'analisi sia ancora valida e che l'immenso vuoto, il vuoto spinto, cioè senza contenuto, sia ancora la metafora più lucida per leggere le regole dominanti delle odierne strategie che vertono sulla pubblicizzazione sia del consumismo sia dell'austerità?

LP: Purtroppo ma senza presunzione quell'analisi non solo è ancora valida, però nel frattempo il sistema trainato dal supernulla pubblicitario e dal vuoto spinto consumistico si è dilatato a dismisura e articolato capillarmente, rendendo sempre più ardua la sua interpretazione globale.

Fatte sparire le ideologie che bene o male potevano offrire delle coordinate, dei punti di riferimento, il sistema si presenta ancor più come un grande labirinto senza fili di Arianna, come un grande enigma privo persino di responsi oracolari, come un grande rebus senza chiave. È a tale visione enigmistica del mondo che sibillinamente si contrappongono tra gioco, suspense e thrilling certi miei "Iper-rebus" privi di codice.

Escludendo ogni globale interpretazione delle regole dominanti, e ponendosi nella prospettiva artistica, anche se essa può apparire settoriale, velleitaria, utopistica, certamente si può ancora oggi giocare il sistema che ci sta giocando. Sta però all'artista saper cambiare continuamente non solo il gioco ma anche le regole del gioco.

Peraltro se è vero che le odierne strategie del sistema spingono sia al consumismo, sia all'austerità,

Visibile e invisibile, 1982.

Intervento su pagina di rivista, cm 28x20.



Da dove cominciare?, 1998.

Intervento su pagina di rivista, cm 27x20.



Balla - Ricostruzione dell'universo futurista, collage su cartone, cm 50x70, 2012.

è anche vero che mentre la botte è più vuota, la moglie non è neppure brilla...

CC: L'immagine della donna mercificata e della donna sublimata ha abitato e ancora abita molti tuoi interventi su pagine di riviste, si tratta di discorsi amorosi con colori da rotocalco, scritture vaganti nel territorio della seduzione, figure immerse in un clima di dissacrante e ben guarnito, appetitoso erotismo. Come vivi quest'inguaribile gioco porno-iconico condotto a piacere tra i fantasmi dell'inconscio senza fondo?

LP: La donna mercificata, la donna sublimata... È innegabile l'inguaribile gioco erotico che tu rilevi nei miei lavori visivi e verbali, ma è un gioco particolare alimentato anche criticamente, come testimonia un mio libro "MaRchio & femmina, la donna inventata dalla pubblicità", del 1978, dall'avversione che ho dell'immagine femminile costruita dai media del consumismo. In alcune mie poesie visive, in particolare nelle serie di "De-composizione" e di "Visibile-invisibile", cerco con specifici interventi e abrasioni, di de-costruire quella deturpata costruzione, quella sfigurata figura.

Mi sono accorto via via che cancellando dei particolari, occultando dei dettagli, un volto o un corpo di donna poteva acquisire un maggiore fascino, un accresciuto erotismo, una più intrigante bellezza, quella bellezza di cui è dotata qualche Afrodite greca a cui il tempo ha tolto un tratto anatomico. È la mancanza di un braccio o addirittura di un volto che può invogliare l'immaginazione dell'osservatore a completare e ri-creare una sua ideale fotomodella, una sua fantastica Venere.

CC: Come mai la Poesia Visiva (di cui sei riconosciuto maestro d'invenzione) non è entrata stabilmente nella coscienza storiografica degli ultimi 50 anni? Nel gioco delle tendenze, questa forma d'arte non sembra entrata durevolmente nei musei, entra ed esce dalla sfera dei riconoscimenti storici a seconda delle circostanze critiche e degli interessi dei curatori. In tal senso, sembra pagare le premesse irriverenti nei confronti della cultura di massa oppure è solo la mancanza di una critica manageriale a determinare la provvisorietà marginale che ancor oggi patisce?

LP: Siccome sono un edonista e poco amante della povertà che ho sperimentato da figlio d'arte, di quando l'arte era veramente povera, posso rispondere che oggi mi sarebbe piaciuto entrare durevolmente nei grandi musei e godere di vasti e lucrosi riconoscimenti. Ciò comporta dei prezzi onerosi da pagare al sistema qui evocato, che io, e la poesia visiva in generale, non abbiamo voluto accettare. Sulla sporadica presenza e sulla cronica mancanza di una critica manageriale è il caso di sorvolare per carità di patria. Forse sarebbe andata meglio una richiesta d'asilo artistico in qualche altro paese del mondo.

D'altronde la marginalità che tu evochi non è il peggiore degli svantaggi per la poesia visiva, visto che le etichette artistiche a essa coeve negli anni 60 e 70, sono tutte scadute, e la corrente verbosivista è ancora in corsa nelle sue varie accezioni, varianti e riscoperte, per via del suo potenziale intermediale e sinestetico.



Marinetti - Zang, toub, zang, toub. Collage su cartone, cm 70x50, 2012.



CC: *Poesia sperimentale, poesia pubblica, poesia-performance, poesia da mangiare, poesia-spettacolo, poesia totale, poesia a più dimensioni, queste sono alcune varianti alle definizioni convenzionali di poesia visiva, concreta, tecnologica, scrittura visuale, eccetera. Come ti sembra oggi, a distanza di tempo, questo balletto terminologico che ha accompagnato la metamorfosi iconografica di questa complessa ricerca, così difficile da codificare, così proiettata oltre le regole del gusto?*

LP: Il balletto terminologico a cui ti riferisci deriva appunto dalle articolazioni e dalle varianti ora richiamate. La poesia visiva può essere intesa in una accezione che la rappresenta assai convenzionalmente come un collage ristretto di parole e immagini, ma già dagli anni 60 io parlavo di "collage largo" disponibile a un impiego e a una interazione di linguaggi attinti alle più svariate sfere sensoriali. Non per nulla all'accezione prima evocata e ristretta vanno aggiunte le manifestazioni di poesia spettacolare, di performance sonore e gustative - come quelle delle mie "Ostie" firmate e dei "Chewing poems" - di libri oggetto, di installazioni verbovisive, di cine-poesie, e così via. È per questo d'altronde che preferisco parlare di scrittura verbovisiva e sinestetica, fin dal titolo dei miei libri.

CC: *Con quanta dose di ironia continui a procedere nei territori della poesia visiva modificando gli strumenti verbali e gli indici iconici della tua arte totale, diventata indubbiamente un "classico" della sperimentazione verbo-visiva degli*

ultimi cinquant'anni? Insomma, che effetto ti fa essere un "classico", un artista da museificare, un modello di riferimento per gli studiosi, dopotutto un'icona interdisciplinare per le nuove generazioni di poeti visivi, artisti sinestetici, esploratori dei sensi e controsensi?

LP: Un classico? Se è lecito arrossire in questa singolare intervista che non mi esibisce in posa sotto i fuochi delle telecamere, arrossisco. Ma diciamocela tutta: a chi non farebbe piacere essere un classico, essere famoso, essere celebre? Essendo costituzionalmente pigro - per rispondere con garbata ironia alla tua garbatamente ironica domanda - la mia aspirazione è quella di sottrarmi ai disturbi connessi a cotante qualifiche, accontentandomi magari di essere famoso alla macchia, celebre in incognito, classico fuori stanza... Un po' di pazienza, però: torno subito per continuare il gioco.

CC: *Per finire, una domanda banale ma attuale: che ne pensi dell'Expo?*

A questa si può giocosamente rispondere: boh!

LP: Expo e di tutto un po'... In genere sono portato a contestare, in quanto macrosegni del sistema, le grandi esposizioni, i grandi musei, le grandi opere, i grandi premi, i grandi avvenimenti, le grandi adunate, i grandi appuntamenti, le grandi grandezze..., ma dissento con risoluta e ragionevole rabbia contro quanti vi si oppongono con cieca e insensata violenza, agendo in realtà come vaccini e anticorpi atti a salvaguardare la salute del sistema.



Copertina del libro "Ricostruzione dell'universo futurista", Vallecchi, Firenze 2013.

Copertina del libro "Giochi d'arte, giochi di carte", Frullini Edizioni, 2014.

AMERICAN HORROR STORY

INTERVISTA AL DIRETTORE DELLA FOTOGRAFIA MICHAEL GOI

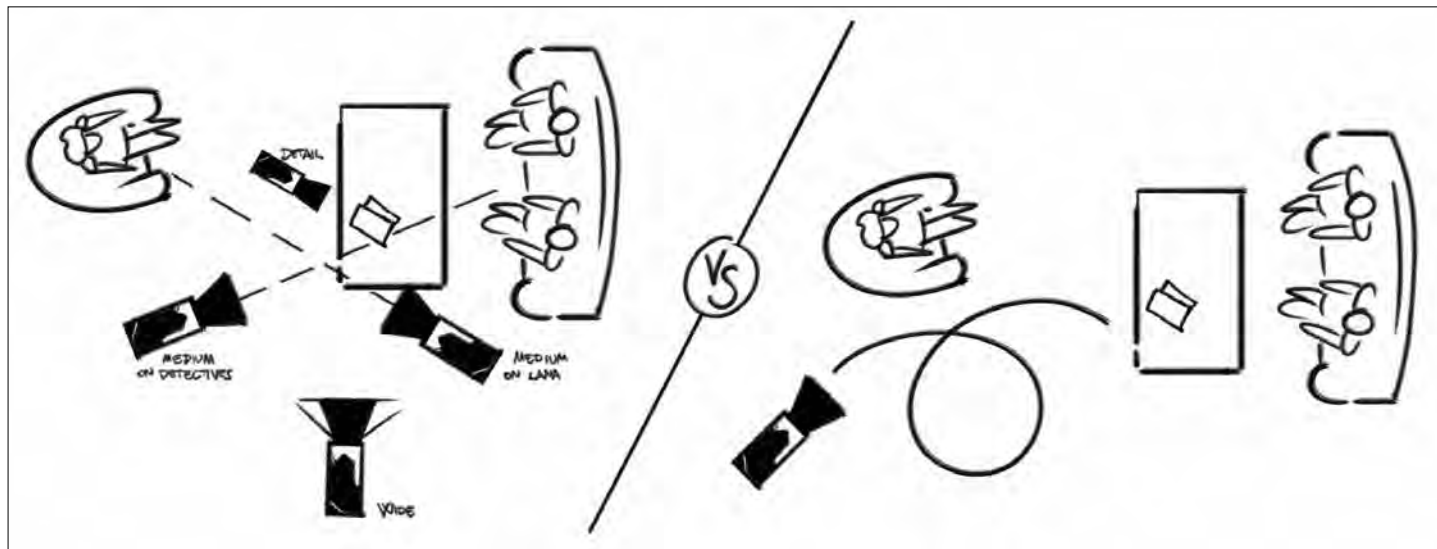
Nell'ultima decade l'industria televisiva ci ha regalato alcuni dei migliori show mai apparsi sul piccolo schermo. Temi e personaggi che sempre più vanno a catturare l'attenzione con scelte nuove, talvolta estreme ma soprattutto proponendo una qualità davvero alta e senza precedenti. *Breaking Bad*, *Boardwalk Empire*, *Game of Thrones*, *House of Cards*, *The Walking Dead*, *Looking*, *American Horror Story* sono solo alcuni esponenti di questa nuova generazione di shows. In molti casi ci si allontana dalla ventina di episodi per stabilire invece l'arco narrativo su una sola decina. D'un tratto il confronto tra la quarta stagione di *Game of Thrones* (10 episodi - 550 min) e la trilogia del Signore Degli Anelli (3 theatrical features - 558 min) sembra meno impensabile su diversi punti di vista. A ricevere sempre più attenzione sia dalle produzioni stesse che dal pubblico, la direzione della fotografia, che si sta avvicinando a quei livelli prima d'ora raggiunti solo dalle produzioni cinematografiche. Essere un direttore della fotografia per un TV show vuol dire saper coniugare standard qualitativi sempre più alti, lavorando con una notevole dose di improvvisazione e ritmi di marcia elevatissimi. In media per un episodio della durata di 55 minuti vengono contati a calendario almeno 8 giorni di ripresa (che nella pratica si traducono poi in 10) e l'elemento più dinamico in assoluto è la sceneggiatura, che subisce modifiche letteralmente fino al giorno prima delle riprese. Ne deriva che dove poter pianificare in dettaglio non è più l'opzione migliore, per un direttore della fotografia, il sapersi adattare senza compromettere la qualità del risultato diventa vitale per la produzione stessa.

Michael Goi cominciò la sua carriera come direttore della fotografia su film indipendenti dai quali è transitato poi sul famoso TV show *Glee* creato da

Ryan Murphy. *"Una volta concluse le riprese sulla stagione di Glee, Ryan mi ha spostato su un altro suo show appena andato in produzione"*. Spesso definita come una serie antologica, *American Horror Story* presenta ogni stagione come una miniserie indipendente, che segue personaggi ogni volta diversi, in ambientazioni differenti con una trama dotata di un proprio inizio, metà e conclusione. *"Per uno studio televisivo avere a che fare con uno show che deve reinventarsi ogni volta è doloroso: una nuova storia, un nuovo tema horror, nuove location, parzialmente un nuovo cast. Non è possibile riutilizzare il set e non sempre si può fare tesoro delle dinamiche stabilitesi all'interno del team..."*. La prima stagione, sottotitolata *'Murder House'*, si svolge a Los Angeles, nel 2011 e segue le vicende di una famiglia appena trasferitasi in una casa infestata dai defunti ex occupanti. La seconda stagione, *'Asylum'*, si svolge in Massachusetts negli anni '60 ed è incentrata sugli abitanti di un istituto per malati di mente. La terza stagione, *'Coven'*, prende luogo a New Orleans, Louisiana, nel 2013 dove una congrega di moderne streghe affrontano chi le vuole distruggere. La quarta stagione, *'Freak Show'*, si svolge in Jupiter, Florida negli anni '50 e racconta di uno dei pochi *Freak Shows* americani rimasti. La quinta stagione, *Hotel* uscirà in anteprima ad ottobre 2015.

Data questa varietà di scenari e periodi storici, viene da domandarsi quali siano i concetti fondamentali ricorrenti usati nel concepire e girare una scena e quali le barriere che vengono imposte a colui che modella a livello visivo lo show nel tentativo di mantenere un'unità stilistica generale. In questo senso, per il direttore della fotografia, l'interazione con la figura del regista è essenziale: *"Lo stile visivo sulla seconda stagione è stato reso solido*

Fig. 1.

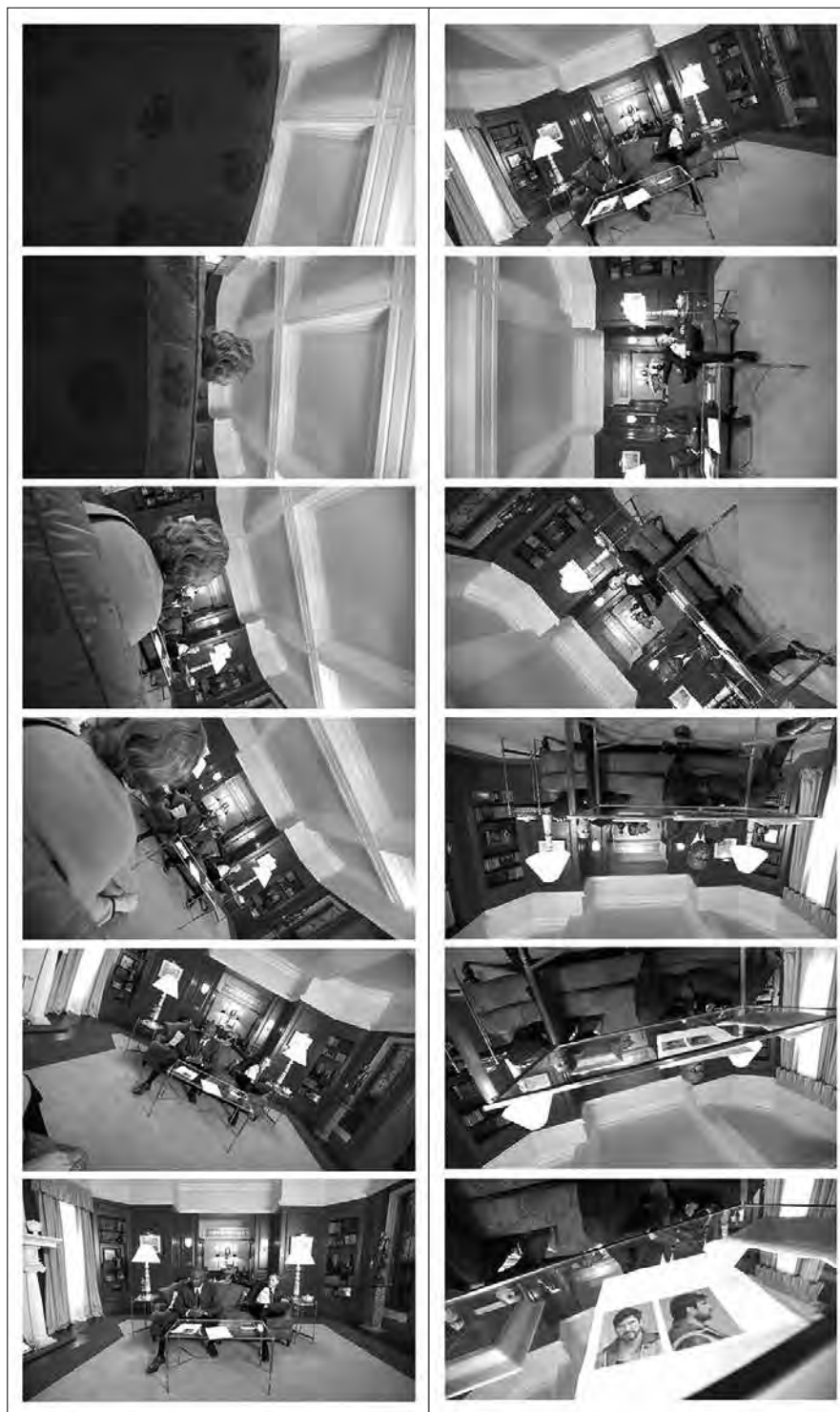


dalla collaborazione con Alfonso [Gomez-Rejon, regista di tre episodi della stagione] e ovviamente con Ryan [Murphy, creatore dello show]. Come idea di base si parte dall'escludere tutto quello che è già stato fatto in precedenza in termini di stile e canoni visivi, per ripartire da pochi elementi essenziali sui quali riformulare il ragionamento. Per 'Asylum' le parole chiave erano oscurità, tortura ed immagini estremamente grafiche. A questo punto il concept sul quale mi sono basato prevedeva di girare la scena dal punto di vista del personaggio che sta vivendo la scena stessa piuttosto che seguire le descrizioni della sceneggiatura, spesso asettiche e troppo statiche".

Posti gli elementi ed il concept, Goi racconta di come si passa dalla teoria alla pratica esaminando la costruzione di una scena. In particolare il finale di questa seconda stagione presenta la risoluzione delle vicende dei personaggi principali e ci mostra come essi vivono questo momento. Lana Winters (interpretato da Sarah Paulson) è l'ambiziosa giornalista che nel corso della stagione tenta di esporre al mondo i più oscuri e depravati segreti del manicomio di Briarcliff e dei suoi dipendenti, ma che finisce per essere messa a tacere, internata e torturata nel manicomio stesso. Lana riesce però a scappare e pubblica il best-seller "Maniac: One Woman's Story of Survival" ed il documentario "Briarcliff Exposed" che segnerà la chiusura definitiva della struttura. La battaglia interna di questo personaggio risiede nel fatto che essa stessa cela al mondo oscuri segreti tra cui un figlio divenuto un serial killer. In questa scena, due investigatori interrogano Lana, la quale è al corrente del fatto che l'uomo ricercato per plurimo omicidio è suo figlio. Michael ci guida nel suo ragionamento per concepire la scena basandosi sul punto di vista del personaggio di Lana e sul rapporto che va a crearsi tra lei, la camera e lo spettatore. "Stavo parlando con Alfonso di come impostare la scena. Potremmo girare un campo medio sui detective, un campo medio su Lana, una larga della stanza e un dettaglio delle foto dell'assassino sul tavolo. Però questo è quello che tutti si aspetterebbero, quindi cosa possiamo fare? Ripensando alla scena con l'idea di focalizzarci sul punto di vista del personaggio, Lana non vuole lasciar trasparire ai detective che l'assassino è suo figlio, la sua testa è presa in ogni sorta di paranoia ed i pensieri corrono dinamici. Ho suggerito un'unica ripresa con un movimento che collegasse tutti gli elementi necessari alla scena, partendo dalla schiena di Lana, volando in cerchio attraverso la stanza e atterrando sotto al tavolo, convenientemente di vetro, per mostrare al pubblico la foto, poggiata a faccia in giù, dell'assassino.

'Brillante, facciamolo!', esulta Alfonso (Fig.01-02-03). Decisioni creative come questa sono il motivo che rendono il mio contributo come direttore della fotografia importante per lo show. Al tempo stesso devo tenere conto che dal punto di vista della produzione, scelte azzardate potrebbero compromettere il risultato: una scena che poteva essere girata con tre semplici angolazioni della camera l'ho resa

Fig. 2-3, sequenza.



Locandina di "American Horror Story"



sicuramente più interessante ed efficace ma anche più tecnicamente complicata da realizzare."

Il compito di Michael è dunque quello di capire e tradurre il significato della scena per poi realizzarla tecnicamente con gli strumenti forniti dalla produzione in maniera tale che comunichi un sentimento, una sensazione un mood strettamente relazionato con la storia ed i personaggi. Un'altra sfida tecnica per esempio si è presentata nel girare la scena in cui il personaggio interpretato da Jessica Lange muore. Leggendo la sceneggiatura ancora una volta la descrizione dell'azione pare molto semplice: Jessica si trova in una stanza, a letto, quando l'angelo della morte arriva per portarla via. Jessica è pronta ad andare, e con il bacio dell'angelo si conclude letteralmente la vicenda del

personaggio. "Alfonso mi ha delucidato riguardo lo stato d'animo di Jessica, lei è pacifica anche nel momento più cupo appena prima che l'oscurità la divori. Jessica si trova nel momento più buio della sua esistenza. Concettualmente ho pensato di creare una transizione che ci portasse dalla stanza in cui si trova il letto ad un limbo oscuro dove di fatto avviene il bacio della morte. Nella pratica ho quindi costruito due set da sfruttare contemporaneamente per due riprese distinte: la prima, in cui il letto montato su un dolly potesse allontanarsi dalle pareti mentre tutto attorno la luce si attenua per lasciare solo Jessica al centro di un vuoto nero. Il secondo set, completamente nel nero, costruito appena accanto, dove invece inquadravamo di profilo il letto e ci avviciniamo a Jessica e all'angelo. Due set diversi per due singole riprese ininterrotte. (Fig.04) Questo per salvare tempo sulla tabella di marcia: appena girata la prima parte della scena abbiamo portato Jessica sul secondo letto avvolto nel nero dove un'altra camera era pronta a girare, e in un lampo abbiamo portato a casa anche la seconda parte".

È assecondando questo tipo di impulsi creativi che Michael ha reso alcuni momenti in American Horror Story una sorta di trademark per la serie stessa sia per quanto riguarda la storia che lo stile visivo. Da questi esempi capiamo un poco più come la collaborazione tra Michael e Alfonso risulti estremamente costruttiva, basata su stimoli reciproci e volta a dare frutti che arricchiscono in maniera notevole il valore della produzione. Allo stesso tempo la relazione tra un direttore della fotografia ed un regista in televisione è però delicata, poiché di solito, se il direttore della fotografia rimane sullo

Michael Goi e Pietro Torrisi.



show per più o tutti gli episodi, i registi ne coprono solo alcuni e lavorano in rotazione. *“Come Direttore della fotografia sono il punto di riferimento nella produzione per quanto riguarda l'unità stilistica dello show, ed i diversi registi fanno affidamento sul mio giudizio. È importante però che io renda possibile per loro lasciare la propria impronta nell'episodio, renderlo speciale grazie alla loro visione, e permettere loro di esplorare con creatività”*.

Una piccola parentesi va aperta per parlare della scelta di girare lo show su pellicola piuttosto che in digitale. Per Michael, la buona vecchia pellicola è sempre stato il mezzo più veloce di girare, soprattutto per quanto riguarda la creazione del look, ovvero l'insieme della saturazione dei colori, contrasto, gamma. Girare in pellicola significa impostare il look in fase di ripresa, sapendo quale sarà il risultato ancora prima di vedere i giornalieri. Molto diverso dal work-flow digitale dove quello che si ottiene è un file definito 'raw' da dover manipolare in post produzione per applicare un qualunque look alle immagini. E se alcune scene dovessero richiedere effetti o trattamenti particolari, Michael non aspetta che a dare il look siano i visual effects artists in post produzione, ma mette in pratica ciò che ha imparato dall'esperienza o meglio da quelli che lui chiama 'happy accidents': nella quarta stagione dello show il personaggio di Jessica Lange è reduce di un orribile passato che gli spettatori vanno a conoscere tramite flashback. I ricordi ci sono presentati con uno stile visivo slavato, grafico, violento e tagliente su immagini in bianco e nero, molto diverse dallo stile delle immagini che narrano il presente. Il look di quelle riprese non deriva da effetti di post produzione ma è stato ottenuto direttamente in fase di ripresa tramite una serie di espedienti. *“Siamo partiti usando una pellicola 16mm tri-x a 125 aza ed in camera oscura l'abbiamo sbobinata sul pavimento, spruzzata con acqua ed asciugata con un asciugacapelli. Abbiamo anche usato una torcia per creare qualche zona esposta qua e la prima di riavvolgere la bobina nel magazzino e girare la scena. Con questo trattamento abbiamo ottenuto quel look granuloso, disfatto, balenato tipico di quei vecchi film amatoriali dimenticati in soffitta, non è stato creato in post produzione. L'idea ci è venuta da un 'happy accident' successo casualmente durante un test ed abbiamo deciso di metterla in pratica per la scena. Questo genere d'incidenti fortuiti sono da sfruttare in maniera creativa, prendendo ciò che si presenta distruttivo e rendendolo potenzialmente costruttivo per lo show. Serve solo un poco di elasticità mentale, confidenza e perché no, pazzia”*.

Ogni episodio di American Horror Story presenta infiniti spunti di analisi sul lavoro di Michael Goi, un artista che ama esplorare nuove strade, testare per il piacere di scoprire e sbagliare, poiché tutto ciò è parte fondamentale dell'arte della cinematografia. Un leader che sa guidare la propria crew con saggezza ed entusiasmo di fronte a nuove sfide, enfatizzando l'importanza di abbracciare il compromesso come parte integrante del processo, facendo passare il compromesso stesso per un risultato ricercato. *“Lavorare sul set è come avere a che fare con un enorme compromesso. Se devi scendere a compromessi fallo in una maniera talmente clamorosa che nessuno penserebbe tu non lo abbia voluto fare di proposito”*.

Fig. 4, sequenza del bacio.



PENSANDO A VOLTERRA 73

MEMORIA E PROSPEZIONE DOPO QUARANTADUE ANNI

“Volterra 73.15 memoria e prospezione”, così è stata chiamata la mostra inaugurata a Volterra nel giugno di questo anno, suggellando nella ripresa del titolo della più significativa manifestazione artistica ambientale che si tenne nella cittadina Toscana nell'estate del 1973, l'idea di continuità e discontinuità del tempo e della storia. La riproposta a distanza di più di quarant'anni di un evento che coinvolse all'epoca numerosi artisti, se da un lato costituisce l'occasione per portare lo spirito divagante e il senso d'un tempo illimitato, dall'altro comunica la tensione tra quegli anni e l'attuale realtà, non ottundendo bensì esaltando le sostanziali differenze e disparità. Come allora, Enrico Crispolti ha determinato le linee guida del percorso artistico negli spazi della cittadina, stavolta affidandosi quasi unicamente alla memoria dei documenti: emblematiche fotografie (di Enrico Cattaneo, Gianni Berengo Gardin e Damiano Dainelli), ed una serie di disegni progettuali (alcuni assai significativi come quelli di Nicola Carrino, Ennio Tamburi, Nino Giammarco e Francesco Somaini) che raccontano di quell'estate del '73 folgorata da idee e animose partecipazioni. Proprio attraverso il ricco corredo di immagini, tra cui un raro filmato televisivo (RAI) ed una singolare intervista a Mino Trafeli allestita nel Foyer e Ridotto del Teatro Persio Flacco¹, si è cercato di restituire alla memoria l'atmosfera vivace di un'epoca dal forte impegno civile e politico e, dalla caratterizzante progettualità artistica. All'abbondanza di immagini che raccontano, corrisponde una misurata presenza di opere e, delle

trentacinque che nel 1973 avevano puntellato la città di Volterra e la campagna limitrofa², adesso è possibile vederne assai poche: le sculture gonfiabili di Franco Mazzucchelli nella Piazza dei Priori³, gli interventi plastici di Francesco Somaini a Fonte di Docciola⁴ e quelli di Mauro Staccioli presso la Badia dei Camaldonesi⁵.

La qualificazione del territorio è solo un aspetto delle opere, gli interventi per quanto concreti offrono una visione frammentaria del rivoluzionario evento di arte ambientale che modificò il rapporto fra lo spazio urbano e l'azione creativa. Lo scarto numerico che c'è tra le immagini documentali e quelle fisicamente presenti, segna la distanza epocale tra i due momenti storici: quello del passato tutto preso dall'invettive allegre e coinvolgenti e quello del presente, teso a ricollegare aspetti lontani del tempo e dello spazio. Negli anni attuali congestionati da infinite digressioni sull'arte ambientale, l'attenzione per le componenti progettuali e costruttive del passato costituisce l'occasione per mettere a fuoco la complessità degli eventi, per riordinare e dare un senso allo sviluppo della storia. Penso che attingere a questo bacino molteplice di potenzialità, secondo un procedimento d'associazioni, collegamenti e interpretazioni sia indispensabile per ogni forma di conoscenza. “Volterra 73” fu un'esperienza singolare, sotto ogni aspetto: artistico, sociale e politico. Voluta fortemente dallo scultore volterrano Mino Trafeli e da Enrico Crispolti, si distinse per la forza propulsiva con cui sviluppò un discorso di apertura dell'arte negli spazi urbani. Certo, quelli erano anni in cui gli artisti si prodigavano a rintracciare luoghi



Mauro Staccioli, *Barriera* (1969-73),
Badia Camaldonese Volterra 2015.



*gini sociologiche, azioni collettive*⁸). Fu l'occasione per articolare molteplici problemi e diversi ambiti di ricerca: l'arte d'avanguardia accanto all'artigianato dell'alabastro, la retrospettiva e l'intervento sul posto⁹. Memorabile l'installazione di Valeriano Trubbiani (Torre del Porcellino), di Hidetoshi Nagasawa (Torre Toscano) e l'intervento plastico policromo di Shu Takahashi sul Battistero, oltre alle già citate opere di Mazzucchelli, Somaini e Staccioli. I numerosi artisti che aderirono al progetto¹⁰ affrontarono la questione dello spazio partendo dal rigore astratto di un'idea che si voleva assolutamente condivisa. Ad essere implicato non era solo lo spazio monumentale della città ma anche quello delle strutture sociali: la realtà agricola, l'ospedale psichiatrico, il carcere giudiziario e l'industria artigiana dell'alabastro, base dell'economia cittadina¹¹. A distanza di quarantadue anni rileggendo il materiale stilato per l'occasione - gli scritti raccolti nel catalogo - viene da pensare che l'imperativo categorico di ogni proposta fosse cercare d'immedesimarsi nell'energia che muoveva la storia di quegli anni, nelle sue vicende collettive e individuali. Il resoconto dei dibattiti che anticipavano la messa in opera delle sculture¹² raccontano di una necessità forte e dirompente: la ricerca di una sintonia tra

Francesco Somaini,
Carne saturnina (1969-1973),
Fonte di Docciola, Volterra 2015.

non usuali che lasciassero maggior spazio alla sperimentazione e alla visibilità, in cui la dimensione en plein air sembrava assorbire ogni risorsa creativa, compreso il teatro che si era messo a sfidare il pubblico direttamente nella strada⁶. A questa visione avevano concorso molti elementi: l'impulso democratico della politica, sempre più proiettata ad avviare un processo di revisione delle relazioni sociali e, la conseguente messa in discussione delle gerarchie culturali, con cui si incoraggiava il rinnovamento delle regole della comunicazione artistica. Di qui la necessità di ridefinire la relazione tra soggetto e oggetto nelle pratiche artistiche, di qui il ripensamento dei ruoli dell'artista e dello spettatore. Tutti elementi in qualche misura presenti nella manifestazione "Volterra 73"⁷, dove gli artisti furono chiamati a partecipare seguendo una specifica direttiva: prendere consapevolezza dello spazio urbano e discutere il luogo del proprio intervento. Nata come un progetto di una mostra di sculture nella città che comprendeva due retrospettive su Lucio Fontana e Mino Rosso, fin da subito "Volterra 73" si trasformò in una manifestazione di interventi nel contesto urbano, "sia in senso monumentale, sia in senso sociale, attraverso ambientazioni plastiche, arredi urbani ma anche visualizzazioni diverse (gli allora videotape, manifestazioni murali, film, inda-



Franco Mazzucchelli, *Gonfiabile* (1972),
Piazza dei Priori, Volterra 2015.

il movimentato spettacolo del mondo e il ritmo avventuroso che spingeva ognuno a progettare e creare. Diciamo che erano diversi gli elementi in qualche misura presi in considerazione dagli autori: c'era l'osservazione diretta del mondo reale con i suoi valori trasmessi dalla cultura: *"non credo - spiegava Staccioli - che il lavoro di uno scultore possa risolvere da solo problemi non suoi (...) come la lotta di classe o le rivoluzioni. È evidente però che sul piano della partecipazione alle problematiche dell'uomo, il contributo è oggettivamente attivo"*¹³; c'era la consapevolezza dei limiti e delle potenzialità del proprio fare: *"l'intervento nella città con la scultura, pone due problemi basilari - precisava Carrino - l'uno specifico del rapporto con l'arte contemporanea/struttura ambientale di cui un centro storico con le sue problematiche socio-politiche; l'altro di ordine più generale rispetto alla specificità del primo e cioè il rapporto scultura/spazio esterno; a sua volta di ordine più specifico rispetto alla scultura come problematica tecnico-artistica, nonché di comunicazione dei suoi possibili valori (forme, segni, ideologie, metodologie)"*¹⁴; e c'era infine, la volontà di condensare e l'interiorizzare l'esperienza sensibile: *"il mio sogno è rompere l'atmosfera sognante di un ambiente divenuto museo- sottolinea Lorenzo Sguanci - per riconquistarne lo spazio agibile a tutti i livelli"*¹⁵.

Nicola Carrino, Alik Cavaliere, Francesco Somaini, Giuseppe Spagnolo, Mauro Staccioli e lo stesso Crispolti, solo per citare alcuni direttamente coinvolti nel dibattito, nell'urgenza di dipanare la problematicità che si accampava dietro ogni riflessione artistico - sociale, indicavano l'effettivo superamento del limite della singola opera nell'intervento urbano, ponendola al centro di relazioni sempre più vaste. *"Al di là di discutere su dei problemi, diciamo teorici sarebbe più importante cercare il modo completo per gestire in senso collettivo, di questa manifestazione"*, diceva Crispolti. E questa domanda ne portava con sé altre: *"facciamo pure un manifesto, facciamo vedere che questa mostra è gestita collettivamente"*, e ancora: *"realizziamo delle videocassette che riescano ad informare perlomeno sull'esperienza che precede ogni l'intervento che si farà qui"*¹⁶. Insomma, la possibilità di dare forma alle idee nasceva dal modo in cui le riflessioni si combinavano tra loro in accostamenti suggestivi e democratici, da come si cercavano nuovi e più globali rapporti con la collettività urbana. Un modo questo, di anticipare tutti quei ragionamenti che avrebbero portato nell'unica direzione percorribile, quella che il critico francese Nicolas Bourriaud indagando sull'interattività tra arte e società, avrà cura poi di definire *"estetica della relazione"* o meglio ancora *"arte relazionale"*¹⁷.

Valeriano Trubbiani, La morte delle stagioni, 1973, Torre del Porcellino, Volterra.





Franco Mazzucchelli, *Gonfiabile* (1972),
Piazza dei Priori, Volterra 2015.

Mauro Staccioli con uno degli undici
Prismoidi (2003-2009),
Badia Camaldonese, Volterra 2015.

Note

¹ La mostra inizia il suo percorso nelle sale Leonardo del Centro studi Santa Maria Maddalena, dove figurano tre opere di Licio Isolani ed una personale Mino Trafeli.

² La gamma di sollecitazioni fu varia: dal rinnovamento progettuale dell'uso dell'alabastro (nell'ambito del design e architettonico) alla riqualificazione di spazi urbani, dallo sviluppo del piano dell'acropoli etrusca all'attività teatrale (fino al più recente teatro della Fortezza).

³ I gonfiabili in PVC invadono come allora il centro storico creando un singolare gioco mobile in contrasto con la solenne architettura medievale.

⁴ L'emozionale *Carne saturnina* (1969-1973).

⁵ Oltre alla storica *Barriera* (1972-2000) anche *Prismoidi* (2003-2009) ..

⁶ Erano gli anni in cui anche autori come Carmelo Bene, Claudio Remondi, Carlo Quartucci iniziavano ad abbandonare i luoghi storicamente dedicati al teatro per rintracciare luoghi non usuali che lasciano maggiore spazio alla sperimentazione. Quartucci comincerà l'avventura di *Camion*, con la quale andrà in giro per le città e le campagne italiane a portare il teatro tra la gente, dando vita nel 1965 al teatro mobile a Prima Porta (Roma). Vedi A. Ruggieri, *L'effimero teatrale*, in "Arte e critica", n.79, Roma 2014, p.84-85.

⁷ I precedenti embrionali, confluiti in "Volterra 73", sono da rintracciare nel libro di Enrico Crispolti sui progetti urbani di Somaini, *Urgenza nella città* (1971); nella manifestazione *Mauro Staccioli, Sculture nella città*, Volterra, 1972; nella monografia dello stesso Crispolti, *Mino Trafeli. Sculture 1968-1973* (1973).

⁸ E. Crispolti, *Volterra 73. Sculture, ambientazioni, visualizzazioni, progettazione per l'alabastro*, Volterra 15 luglio-15 settembre 1973, s.p.

⁹ T. Trini, *Volterra 73, aprire il dialogo con la città*, In "Corriere della Sera", Milano, 2 settembre 1973.

¹⁰ La manifestazione comprendeva interventi di: Balderi, Baratto, Bonalumi, Borghesi-Campus-Cosimelli-Politano-Trafeli,

Boriani-DeVecchi-Forges, Davanzati-Morandi, Carrino, Cattaneo, Cavalieri, De Sanctis, Gastini, Genovese, Giammarco, Guasti, Internotredici (Bimbi, Ferrara, Gioacchini), Isolani, istituto d'Arte di Volterra, Magnoni, Mazzucchelli, Nagasawa, Nannucci, Nespole, Operazione 24 fogli (De Filippi, U. Mariani, Plessi, Sarri), Paradiso, Pardi, Piqueras, Roca-Rey, Somaini, Spagnolo, Staccioli, E. Tamburi, Takahashi, Trafeli, Trubbiani, Vangi. Erano stati chiamati a partecipare anche Pietro Cascella, Luciano Fabbro, Ettore Innocente, Germano Olivotto e l'urbanista Italo Insolera e l'economista Peter Kammerer, che per ragioni diversificate declinarono l'invito.

¹¹ La manifestazione ebbe non solo un carattere dialettico, ma anche un carattere di collettività e in certo modo di globalità: non solo per aver implicato a fondo la città e le strutture, ma anche per il modo di partecipazione degli operatori, dai più affermati ai più giovani, compresi gli allievi dell'Accademia di Belle Arti di Roma.

¹² Nelle date del 23, 24 e 25 marzo 1973 Vedi cat.mostra op.cit.

¹³ M. Staccioli, in cat.mostra: *Volterra 73. Sculture, ambientazioni, visualizzazioni, progettazione per l'alabastro*, Volterra 15 luglio-15 settembre 1973, s.p.

¹⁴ N. Carrino, ibidem.

¹⁵ L. Sguanci, ibidem.

¹⁶ Sintesi del dibattito fra gli operatori di Volterra 973 tenuto nella sala del Consiglio Comunale di Volterra il 24 e il 25 marzo, a cura di Manuela Crescentini, cat.mostra, Volterra 73, op.cit. s.p.

¹⁷ In genere quando si pensa ai prodomi dell'arte relazionale si citano il gruppo Fluxus, il Gruppo T, la Body Art e l'Happenig, in realtà allo sviluppo dell'arte relazionale che si è affermata negli anni Novanta dello scorso secolo, hanno contribuito tutte quelle manifestazioni che nell'arte hanno ripensato in modo nuovo la figura dell'artista, dell'opera e del pubblico fruitore, e che hanno introdotto il discorso sulla necessità della collaborazione artista-fruitore. Visto in questa prospettiva anche la ricerca annunciata da "Volterra 73" può essere interpretata come una delle sue premesse. Vedi: N. Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Paris 2001.

IL CASO E LA NECESSITÀ

COME NASCONO LE CRIO-GRAFIE

Negli anni '80-'90 del secolo scorso facevo legghi illeggibili. Incollavo carte carbone microviolentate dalla scrittura (dalla biro) su tavolette di faesite al naturale, cioè di colore saio di frate e poi il tutto veniva montato a leggio, cioè con il basso leggermente in avanti come accade ad un messale su un leggio, dentro a teche di legno nero. Opere esteticamente durissime con nessuna concessione al colore o ad altro elemento più o meno piacevole. Una sorta di stele di Rosetta del tutto incomprensibili (da ciò la specificazione di *Legghi illeggibili*).

Un amico, interessato a tali mie opere, ma respinto da esse per la loro, per lui, eccessiva durezza mi chiese se fosse, per caso, contrario alla mia poetica addolcirle un po'. Mi chiese di fargli un leggio con la faesite dipinta di bianco. Decisi che si poteva fare e, siccome a Bologna non avevo in quel momento uno spazio dove dipingere, mi recai nella località dove sono nato, Bicorgnola di Monzuno, sita a 761,185 metri sul livello del mare sul nostro Appennino toso-emiliano. Lì avevo un vecchio granaio ben adatto alla bisogna. Era il 2 di gennaio del 1994: un freddo cane. Partii da Bologna con tavolette di faesite e tempera da muro e giunto sul posto trattai le faesiti come mi era stato chiesto.

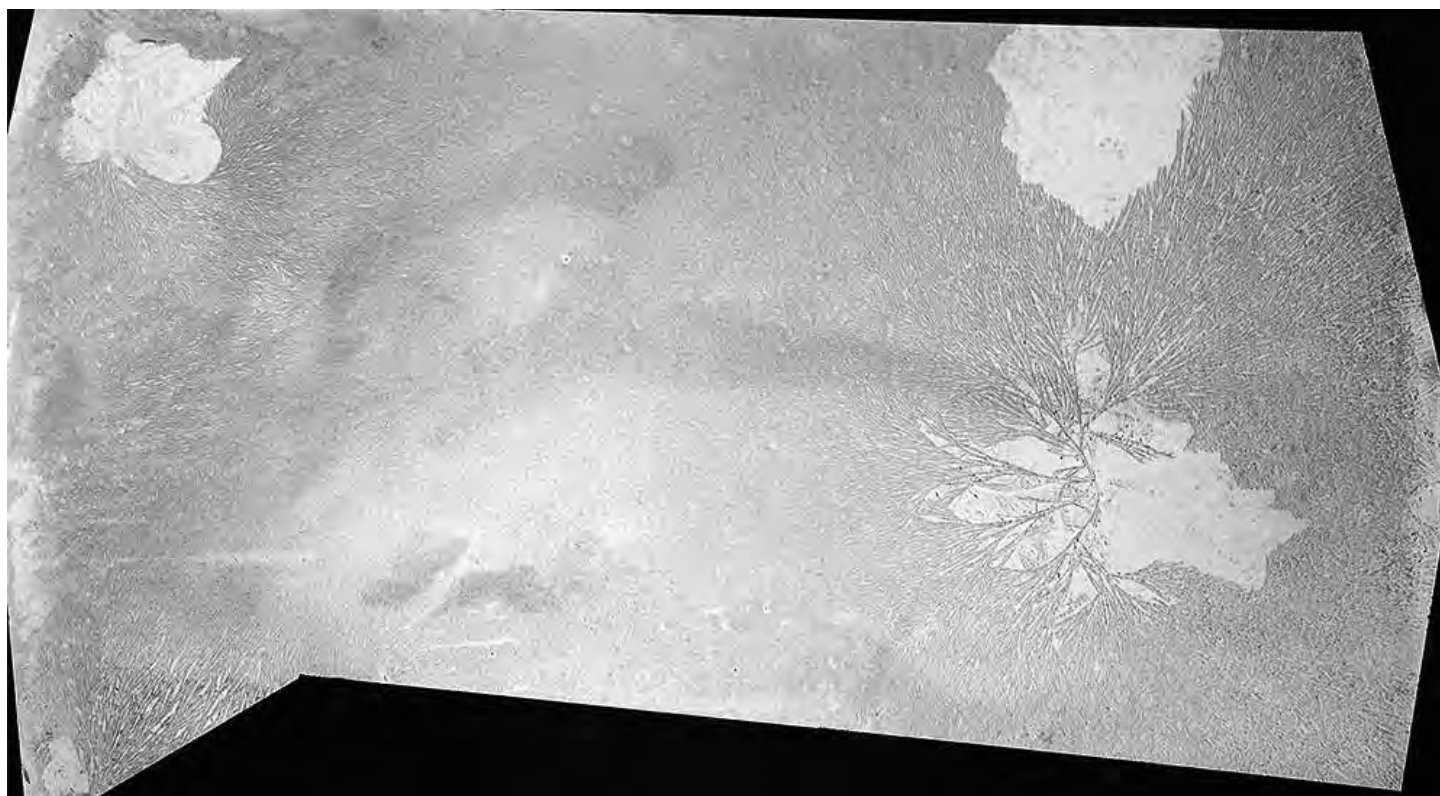
Una settimana dopo, quando tornai a prenderle, mi accorsi che il freddo aveva costruito ai loro margini piccole arabesature a forma di zampa di gallina e per me fu la rivelazione. Trovava risposta la speranza che, più o meno consciamente, avevo covato in seno da più

di cinquant'anni, da quando bambino ero incantato dalle stupende arabesature che il gelo costruiva sui vetri della nostra camera da letto non riscaldata e che poi il sole, con mio grande disappunto, distruggeva poco dopo nel corso della giornata. Avevo capito che potevo costringere il gelo a rifare per me e per altri, in modo permanente, quanto mi aveva allora incantato. Avevo capito che il gelo non avrebbe potuto più rifiutarsi a questa esperienza estetica (ecco la necessità), anche se si sarebbe riservato un margine di libertà: non avrei mai saputo a priori che tipo di disegni mi avrebbe regalato (ecco il caso). Sapevo che comunque qualcosa mi avrebbe donato.

Ho cominciato allora a fare le opportune prove, a cercare gli opportuni equilibri tra pigmenti e colle, e nel giro di uno o due inverni l'alchimia era compiuta, per di più non in opposizione alla mia poetica ma a suo ulteriore sviluppo. Alla base del mio lavoro c'è la constatazione che la natura lascia segni, scrive, e lo fa con le forze che ha a sua disposizione. Prima, quando facevo collages con materiali di scarto della scrittura, con la mia mano, che è anch'essa una forza della natura (che altro, sennò?). Ora con quella del gelo, per un po' insieme alla mia mano, ora, come nelle opere qui in questa mostra presso lo Studio G7 di Ginevra Grigolo a Bologna (maggio 2015), da sola.

Crio-grafie: etimologicamente allora scritture del freddo, del gelo. Quando la temperatura scende sotto zero, parto da Bologna e torno a Bicorgnola di

N. Menetti, *Crio-grafia* (tempera lavorata dal gelo), 2014, cm 60X103.





Monzuno, e, come detto, in un antico granaio non riscaldato, do origine a questi lavori. Collabora attivamente alla loro nascita una finestra con il vetro rotto fin dagli Anni Cinquanta del 1900 da cui si genera una corrente molto utile alla bisogna. Tutto ciò che accade accade nel giro di circa 15/20 minuti o mai più. In questo periodo di tempo il gelo, se tutto è stato fatto a dovere, increspa i pigmenti che stendo sui supporti di faesite o di legno preparati in anticipo, producendo segni di varia natura.

Tutte le crio-grafie portano come loro icona, loro segno distintivo, il mio volto di quando avevo tre anni, quando ero quotidianamente incantato, come detto, dalle creazioni che il gelo mi regalava sui vetri della mia camera gelata. Icona che, a partire dalla serie "Ciò che resta, dietro la memoria", s'è ritirata dietro il quadro per lasciare spazio incontaminato a ciò che va oltre il mio tempo di uomo, cioè a ciò che resta immutato da allora: appunto questa affascinante capacità del gelo di costruire per noi miraggi di stupenda realtà.

N. Menetti, *Crio-grafia* (tempera lavorata dal gelo), 2015, cm 70X130 (particolari).



N. Menetti, *Crio-grafia* (tempera lavorata dal gelo), 1995, cm 30x40.

ANTROPOCOLOGIA

Afro Somenzari

“

Più che un bestiario si tratta di un vestiario, travestimento, trasformazione. Nel passaggio dall'umano all'animale e viceversa si chiede considerazione per affermare ciò che non si è, ciò che non si possiede, è l'antropocologia. Ci avviciniamo agli animali, li sentiamo veri oppure sono solo immagini che mostrano esseri curiosi, ungulati, piumati con branchie al posto delle ali e zanne come lance pronte a mostrare la loro dolcezza? Dunque le loro punte acuminate non vogliono sangue ma salvezza. C'è bisogno di vivere nell'esperienza, nella prova, nel ricercare il margine, il bordo, l'inifinitesimale e sapere già dall'inizio che non v'è risultato se non nell'insuccesso. Dov'è il confine?

Ciò che vediamo e non c'è, ciò che non vediamo e c'è, nell'immaginario, nell'inconsueto, nel folle. Bere alle Avanguardie non è mai stato semplice. Si può deglutire piano, con delicatezza, o abbeverandosi con più sete, come in un deserto nel quale le oasi sono il mondo e non più il mondo che le rappresenta. Poi c'è il dissetarsi con impeto, come se l'acqua non si fosse mai conosciuta prima. Il rischio è quello di affogare, di non discernere, di lasciarsi influenzare dall'indifferenza, non quella di Duchamp, ma la vera indifferenza, quella priva di sensibilità, di significante.

Qui l'oggetto non significa nulla senza didascalìa. I setacci appesi, senza titolo avrebbero il sapore di quelle forme d'arte che nulla dicono, presenti solo per se stesse. Sarà colpa del dadaismo? Forse, ma anche Tzara, nonostante testi e manifesti rivoluzionari, affermava: “Credo nella formula di Eluard, amore e poesia, non v'è nient'altro”. Le orme sono forme e dentro di esse lasciamo colare quel po' di poesia che resta, vera o rovesciata che sia, che libertà non sia solo un sinonimo ma che riacquisti il suo valore spirituale. Il witz, il divertimento, lo sberleffo sono seri sintomi di una patologia senza importanza, come la vita della polvere che non interessa nessuno eppure così vera, così viva da farne un monumento, un manifesto da lanciare al pubblico, perché è quel pubblico al quale si rivolgevano le Avanguardie, quelle che, con insaziabile sete, ancora ci dissetano.

”

ANTROpocoLOGIA 2014. Oggetti polimaterici.



Il cavaliere inesistente, cm 21x9x7.



Porcaloca, cm 19x8x8.



Identikit, dimensioni varie.



Pigmalone, cm 17x8x7.



Il mulo di Berlino, cm 24x30x14.



Meglio cent'anni da pecoraleone, cm 20x13x8.

NUDE TERRE

Massimo Pellegrinetti

“

Mescolate nel cielo le stelle vestono la notte
Ho visto notti nude, senza mistero
Notti in cui non ti è svelata alcuna direzione
Notti ferme senza vento, prive di volontà
Ma quando la veste si vede, si muove, ti accende
Cerchi senza fretta di intravedere tra una luce e l'altra il suo mistero
Non ti stacchi da lei perchè vuoi capire di più, ma oltre non si concede.
Ho trovato in terra quello che ho cercato in cielo
Solida e luccicante, figlia dello stesso universo
Mi si è concessa dopo il primo sguardo, ed io l'ho presa senza capirla
Ma ogni giorno mi concede una stella ed io scopro il suo sguardo.

Oggi ti ho accarezzata senza sosta con lo sguardo, cercando di capire
Cosa vorresti, quale futuro
Quale veste può essere migliore della tua pelle
Quale colore migliore di quello con cui mi chiedi
Con quante luci mi accendi e mi scaldi
Ascoltarti, guardarti, toccarti
Mi immergo in te
Ti concedo i miei occhi per specchiarti
Il mio corpo per appoggiarti
La mia anima per una vita ancora più lucente

”

Terra 2014, travertino noce e travertino romano, cm 88x162.



DIALOGO INESTETICO

Francesco Ceriani

“ **Uno** - Ciao, sei arrivato puntuale... stavo pensando a cosa distingue due modi di disegnare, modellare o dipingere supponendo che due autori usino la stessa tecnica e lo stesso linguaggio con uno stile identico. C'è una peculiare maniera di fare, che non dipende interamente dalle intenzioni? Ed è in relazione col concetto di stile? Secondo te questo particolare contribuisce a trasmettere dei contenuti a coloro che guardano l'opera d'arte? Me lo chiedo e non so rispondere.

Due - Ciao... mi viene da pensare ad un individuo che prova lo stesso sentimento di un altro ma lo prova in modo del tutto originale come solo lui può sentirlo. Ho qualche dubbio che lo stile ci sia di aiuto per risalire ai sentimenti... forse l'originalità di una persona, l'unicità del suo essere, si manifesta malgrado lui e lascia dei segni in ogni cosa che fa... poi non è da stupire che la singolarità dell'individuo tenda a manifestarsi maggiormente quanto più le circostanze inducono all'uniformità, sapendo che col tempo tuttavia anche gli elementi di diversità tendono a uniformarsi. Volendo credere allo stile come espressione di differenziazione e vivendolo naturalmente in modo interessato, l'artista, per sapere cosa sia, deve prima trovarlo, ovviamente pensando ad altro, cercando, appena intravede qualcosa di convincente, di capitalizzarlo nei limiti della decenza. Però dobbiamo riflettere sul senso dell'espressione del sentimento.. l'arte svolge una paradossale funzione inutile e sopravvive come libertà arbitraria, cosa può trasmettere?

Uno - Prima pensavo al quid che distingue un linguaggio quando funziona il corto circuito tra occhio e intenzione, che poi non è una vera intenzione ma piuttosto un'aspettativa, un'assurda aspettativa di bellezza, e forse non è tanto vero nemmeno l'occhio. Trovami l'occhio che non sia farcito da migliaia di esempi di bellezza che sono tali per la sola ragione di essere visti e rivisti, bellezze da rivista. L'occhio dell'artista non meno dell'occhio di chi guarda l'opera d'arte.

Due - Parola quanto mai ambigua, bellezza, usata quasi sempre cinicamente dai sarti. Si può riflettere sul concetto di bellezza senza cadere nel ridicolo? Si deve aborreire la bellezza di un'idea che prefigura il brutto? Che il brutto sia bello come il bello è una brutta cosa? L'estetica! Ha già chiarito che tutto diventa bello e che ha perso di senso ogni distinzione, la bellezza quindi è illogica.

Uno - Ma il bisogno di bellezza è universale ed è rivendicato ovunque come salvifico... la promettono i politici! La via per raggiungerne il godimento sembra allo stesso tempo dietro l'angolo e un progetto di vita...

Due - Sotto un orizzonte sgombro e accessibile ma senza direzioni stabilite è più facile sbagliare strada ed è quasi obbligatorio seguire la pista che garantisca l'arrivo in porti accoglienti. Dove il gusto, rapidamente formato durante il percorso, si prepara ad assaporare ciò che è di suo gusto, sospetto tuttavia che il gusto si perda per strada ed è quasi sempre un vantaggio. In fondo non serve, non ha alcuna importanza, una volta omologata una cosa piace per forza di cose. È la libertà di adattarsi meglio che si può alla realtà che si suppone per non deludere chi rilascia premi e attestati. E assegni. In realtà questo ha prodotto un sovraffollamento di individualismi, uno più irriducibile e sdegnoso dell'altro, tutti in fila con le scarpe lucide!

Uno - Potrebbe andare diversamente? Ci pensi alla funzione sociale? La coscienza critica dell'intellettuale impegnato a sferzare la società che lo applaude non merita rispetto e proseliti? Non pretenderei che un artista laureato rinunci alla possibilità di lavorare?

Due - No, figuriamoci, nemmeno pretendo che tale lavoro abbia a che fare con l'arte. Cosa significa espressione, forse trasmettere un significato?

Uno - Non preoccuparti del significato, guardiamo l'opera d'arte col giusto disinteresse che abbiamo imparato a nutrire nei confronti degli oggetti accumulati nei musei... ma forse l'artista dovrebbe saperne di più sul significato del suo esserci. Un esempio di dedizione interessata è l'amore, io sono il tuo tu e questo mi basta, dice l'innamorato, l'arte d'amare non è l'ultima delle arti.

Due - L'arte di farsi amare sembra ancora più pertinente. Un verbo passivo ma nient'affatto statico, oltre a mettere in moto sorprendenti energie, vuole allargare gli orizzonti, superare contrarietà, sedurre, vuole averla sempre vinta! Non è forse la realtà di ogni artista?

Uno - In realtà di ogni artista è l'illusione. Amare l'arte è un'incongruenza. Chi può essere interessato ad un'arte che non trasmette altro che la propria sopravvivenza? Solo chi compie l'atto stesso della trasmissione, solo chi è solo?

Due - Ormai c'è appena il tempo di un caffè... il mio treno parte tra poco.

”

Complementi oggetto, legni commessi, h: cm 180, 2014.



TRA ORDINE E CAOS

Simone Ponzi

“ Ogni artista ha i suoi numi tutelari. Ogni pittore nasce, studia, crea, distrugge, si ferma e poi riparte con l'occhio perennemente rivolto ai suoi compagni di viaggio. A chi ce l'ha fatta prima di lui, a chi ha aperto porte, a chi ha trovato soluzioni e messo sul tappeto, allo stesso tempo, nuove questioni, nuove possibilità di sviluppo. Per questo, nell'illustrare la mia ricerca di oggi, vorrei citare un grande maestro che ci ha lasciato da poco, Vasco Bendini. Parlando del mestiere del pittore, Bendini definì la sua arte come un "felice miscuglio di cosciente insensatezza". Questa è una frase che ho sempre sentito molto vicina al mio mondo, alla mia poetica.

Tutto il mio lavoro, e l'ultima serie delle Carte in modo particolare, nasce infatti da un confronto, serrato e costante, tra la volontà di creare un'immagine ordinata e la casualità, tra l'istinto che mi spinge a catturare con l'occhio un frammento di realtà per me interessante e il caos di una pittura che lascia scorrere inizialmente colori, ombre, segni e polveri in piena libertà per poi ordinarli, selezionarli, potenziarli o cancellarli in funzione di una forma che lentamente si va costruendo. C'è molto esercizio in questo, infiniti ripensamenti, conflitti. E attese. Perché su queste tavole cerco di lasciare che l'immagine nasca e si sviluppi autonomamente attendendo il momento giusto in cui finalmente distinguere, tra i mille segni del caos, la traccia da seguire. È il procedimento che tanto amava Bacon, il caos genera immagini, scriveva, per poi affermare che la grande arte è profondamente ordinata pur incorporando elementi di disordine quali l'istinto e la casualità. Ma poiché ogni artista in fondo crea ciò che è, nel mio caso il soggetto è la natura, parte di quel tema che la Storia dell'Arte identifica come paesaggio e che io vivo quotidianamente nel rapporto con le mie valli, i miei boschi, i miei alberi e le mie stagioni. La sfida di oggi è per la mia pittura indagare, reinventare, ricostruire, rigenerare, scavando sotto la superficie, sotto la pelle del paesaggio, questa idea di natura affinché qualcosa di unico possa finalmente germinare ed emergere. Per questo uso il carbone, le polveri e i pigmenti; la loro fisicità, la forza delle ombre che sanno generare ha la valenza di uno strumento antico, primordiale, legato alla terra. Materia pittorica da plasmare dunque, alla ricerca di una visione che parte sì dall'esperienza diretta ma sceglie sempre, e qui mi viene in aiuto Pollock, l'enigma non la sua parodia.

”

La versione dell'albero, tempera e acrilico su cartoncino, cm 50x33.



IL CORPO ERETICO

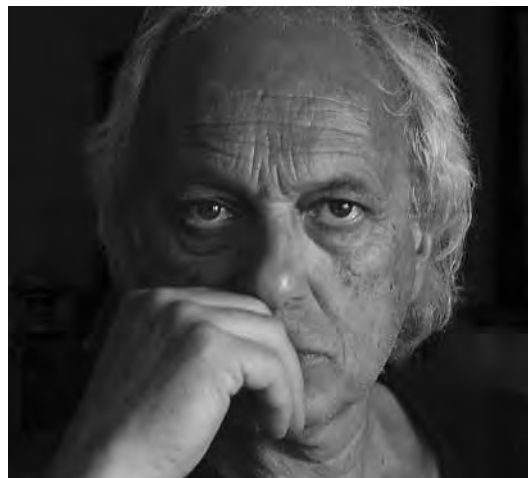
SULLA FOTOGRAFIA DI ROBERTO KUSTERLE

Kusterle in un ritratto di Elisabetta Pesenti.

Quella di Roberto Kusterle è una fotografia come teatro, dove in scena è il corpo umano nella sua mutazione, ibridazione, osmosi con il mondo naturale. È un corpo "eretico" che si presenta in forme dove pesci, piume e conchiglie, rami, radici, farfalle e pietre sottopongono l'interno e l'esterno a pressioni di un divenire irreali e visionario. Certamente inquietante. Nulla a che vedere con le convenzioni sull'uso e le aspettative epistemiche, ideologiche, estetiche della fotografia sia a livello della sua produzione che sul piano delle dinamiche spettatoriali legate alla sua fruizione. Nulla a che vedere con le convenzioni e il senso comune, che da sempre attribuiscono un credito di verosimiglianza all'idea stessa di fotografia. Al contrario l'attimo fermato da Kusterle è illusione, artificio, in un gioco di opposti che apre scenari di indicibile provvisorietà. Dove ciò che è vero e reale affonda nel magma dei neri per emergere in una nuova luce nel perimetro (troppo stretto) dell'immagine fotografica.

All'opera del fotografo goriziano Roberto Kusterle, da anni presente con successo sulla scena internazionale, il Comune di Pordenone e l'Associazione Venti d'Arte dedicano la prima grande esposizione che guarda con carattere antologico al suo lavoro. L'iniziativa riunisce, infatti, e mette a confronto per

Alle radici, stampa ai pigmenti su carta cotone, 100x100cm, 2006.



la prima volta il complesso itinerario che l'autore conduce dal 1991.

Il luogo dell'esposizione è lo spazio "Harry Bertoia" che il Comune di Pordenone ha recentemente inaugurato a seguito del restauro dello storico complesso architettonico di palazzo Spelladi, posto nella centrale Via Vittorio Emanuele II nella città friulana. L'esposizione si inaugurerà il 18 aprile e rimarrà aperta sino al 9 agosto. Le opere esposte sono circa ottanta: un numero che appena basta a descrivere il mondo metamorfico del fotografo goriziano, scandito da cicli a carattere tematico, che da *I riti del corpo*, passando per *Avaxpovos* per giungere oggi a *L'abbraccio del bosco*, racconta senza pause, in un bianco e nero fuori dalla reale dimensione del vedere umano, oltre venti anni di fotografia. Le scelte, nella cura di Angelo Bertani e della scrivente, rispettano il procedere di Kusterle attraverso serie che si snodano senza strappi, ad argomentare il rapporto dell'uomo con la natura, la psiche, l'anima, così da invitare l'osservatore in territori universali e senza tempo, ma quanto mai attuali per le dinamiche e le trasformazioni profonde cui la contemporaneità le costringe. La dimensione culturale su cui posa la relazione di questi macro-elementi, la loro reciprocità e respiro è il grande argomento affrontato in mostra attraverso le foto di Roberto Kusterle.

Le scelte espositive, sostenute dalle caratteristiche degli spazi della Galleria, sono orientate su un percorso non impositivo, ma aperto a itinerari d'interesse, alla suggestione dell'incontro, all'emozione. Fuori comunque dal criterio cronologico, il visitatore incontra i grandi brani di una *staged photography*, che mette in scena le problematiche visionarie e stranianti di Kusterle e le soluzioni tecniche raffinatissime che egli sperimenta per creare quella condizione d'inquietudine cui intende condurre con forza lo spettatore. In un gioco che rende

la fotografia territorio di ambiguità, l'autore non dimentica il suo passato di pittore e scultore, di artista dal forte piglio installativo e gusto scenografico. Trattiene nella scelta del linguaggio fotografico l'incredibile senso della materia e il senso tattile delle superfici, mentre il teatro installativo diviene amore per una *mise en scène* capace di trascinare l'osservatore in racconti improbabili, non risolvibili nella realtà del dato visivo. Su questo il fotografo Kusterle ha innestato le sue abilità alchemiche, quasi magiche di camera oscura e una post produzione che oggi si serve di tecniche digitali che l'autore governa e sperimenta con curiosità, dimostrando la capacità, quanto mai attuale, di piegare mezzi, strumenti e linguaggi alle proprie esigenze espressive. Nella sede della mostra, il lavoro dell'artista si snoda nelle sale del primo e del secondo piano, rispettando il procedere per cicli che caratterizza dalle origini la sua attività di ricerca. Al primo piano il visitatore incontra le opere del ciclo *Avaxpovos* (2004-06) e, in successione, quelle di *Mutazione silente* (2007-08) e di *Segni di pietra* (2011-12). La parte centrale dello spazio espositivo è invece dedicata alle immagini in grande formato dei *Riti del corpo* (1991-2014), che costituisce una sorta di contenitore tematico ancora aperto, dove l'autore riunisce fotografie scattate in un largo lasso di tempo sul tema del corpo e della sua ibridazione.

Al secondo piano trovano collocazione i cicli più recenti: *I segni della metembiosi* (2012-13), *Abissi e basse maree* (2013), *Mutabiles Nymphae* (2009-10) e *L'abbraccio del bosco* (2014). A completare il percorso della mostra, una sala è dedicata ai video realizzati da e su Roberto Kusterle. Il titolo dell'esposizione è *Il corpo eretico*, come anche il titolo del catalogo realizzato per l'evento a cura di Angelo Bertani, Stefano Chiarandini e la scrivente. Il volume consta di 256 pagine e all'interno scritti di autori provenienti da più campi della cultura contribuiscono alla lettura critica del complesso lavoro del fotografo. Sono Francesca Agostinelli, Mario Benedetti, Angelo Bertani, Valentino Casolo, Guido Cecere, Mario Cresci, Cristina Feresin, Erica Kusterle, Mauro Pascolini, Alberto Princis, Ludovico Dino Rebaudo, Pier Aldo Rovatti. Il catalogo riporta le opere in mostra, mentre particolare cura è riservata, nella sezione apparati, alla ricostruzione del percorso espositivo dell'autore, alla ricerca emero e bibliografica che definisce il luogo di interesse critico intorno alla sua opera.

Difesa della luce, stampa ai pigmenti su carta cotone, 80x80 cm, 2002 (later print 2015).

Il capro impotente, stampa ai pigmenti su carta cotone, 80x80 cm, 1993 (later print 2015).



INVERTIRE IL RITMO

RIFLESSIONI SULL'ARTE DI ERNESTO NETO

La mostra dell'artista brasiliano Ernesto Neto alla Thyssen-Bornemisza di Vienna, *Aru Kuxipa, Sacred Secret*, può offrirsi come spunto – anche – per riflessioni sulla percezione del tempo nell'arte contemporanea. Ernesto Neto ripropone le installazioni olfattive per cui è ormai conosciuto, dunque in due sale si esperiscono profumi di spezie, prima associati a morbidezze organiche che scendono dall'alto, poi a una tenda sotto cui si può sostare seduti.

Nell'ultimo ambiente ci si può persino stendere in amache, e sono consultabili libri sul popolo amazzonico degli Huni Kuin, famoso per la sensibilità artistica e la pratica dello sciamanismo. Agli Huni Kuin qui si ispira, infatti, l'artista, mentre in contemporanea installa al Belvedere *O tempo lento do corpo che é pele*, costruendo in materiale rosa gommoso una sorta di isolotto con protuberanze, che – di nuovo – emana i profumi di cumino, pepe, curcuma e chiodi di garofano.

Se i sensi sono incalzati dalle spezie, sia nella sede espositiva dell'Augarten sia nella ben più solenne residenza del Principe Eugenio di Savoia è però l'intuizione del tempo a essere modificata.

Non tanto il tempo della contemplazione, che l'arte contemporanea prevede sempre meno: il prevalere ultimo delle installazioni su lavori singoli ha reso infatti la fruizione dell'opera più dinamica, quand'anche non comporti esplicita interattività.

È, piuttosto, il rallentamento utile al corpo per rispondere a una richiesta di coinvolgimento pluri-sensoriale. Diventa allora opportuno fermarsi e tacere, non per tutti meditare è consequenziale, ma lo è sospendere altre distrazioni.

Noi apparteniamo, in Occidente almeno, a contesti sociali prevalentemente ipercinetici. La qualità del pensiero non sembra essersi adattata all'accelera-

zione, ma senza dubbio ci muoviamo rapidi in un mosaico di frammentazioni, con il supporto ormai irrinunciabile della tecnologia da banco.

L'arte di Ernesto Neto trattiene, dunque impone una decelerazione: placa temporaneamente.

Sembra quasi la risposta al ritmo nevrotico delle umane cose, e infatti a Vienna si allea con l'atemporalità dei guaritori dell'Amazzonia.

Riandando a un altro intervento recente alla TBA21 di Vienna, *Leben* di Carsten Höller, di nuovo la manipolazione del tempo sembra imporsi come fuoco delle azioni messe in scena: tra le altre, trascorrere una notte in un letto su piattaforma sopraelevata circolare (*Aufzugbett*), con la possibilità di contemplare l'esterno attraverso i vetri, o immergersi in una vasca d'acqua con una concentrazione di sali pari a quella del Mar Morto (*High Psycho Tank*), rimanendo dunque a galleggiare in silenzio in uno spazio ristretto, capace di contenere non più di due corpi per volta.

Perché sempre più spesso capita che i visitatori di una mostra siano richiesti di azioni, di cui le opere sono strumentali, e senza le quali si svuoterebbero di senso? Non come in uno happening, diretti dall'artista ideatore, ma lasciati soli in un ambiente che li provoca. In un quotidiano velocissimo, per qualche minuto si finge che non sia così.

Fuori dall'opera, si riprende il passo di prima, l'opera che ha rallentato il tempo non determinerà un cambiamento di rotta nelle consuetudini private e sociali. Ma intanto, contraddicendo la norma, l'operazione artistica avrà battuto sul tasto dolente: l'arte riflette sulla lentezza, perché l'accelerazione centrifuga tende a inibire la presa di coscienza esperienziale. Interviene cioè a imporre sospensioni che tendiamo a non concederci più, e però lenitive dello spirito – o del pensiero, se si preferisce –, non del corpo: sulle amache di Ernesto Neto non sono infatti le stanche membra a riposarsi, sono le eventuali tensioni emotive a dover cedere.

L'esperienza artistica è filtrata dal corpo ma obbliga a oltrepassarne i limiti, imponendo di relazionarsi almeno al carattere dello spazio che si occupa. Soprattutto, a prendersi il tempo necessario per farlo.

L'arte diventa qui compensatoria, e nell'esserlo rileva una lacuna, una mancanza di autonomia da parte degli spettatori, dei quali non si contesta il gusto, ma l'incapacità di personalizzare la scansione del tempo. Non a caso proprio il giorno del solstizio d'estate di quest'anno la Triennale di Milano ha riproposto la performance *Morning Piece* di Yoko Ono, che si tenne per la prima volta a Tokyo nel 1964, e che consisteva nell'attendere il sorgere del nuovo giorno.

In tutto ciò colpisce la volontà che gli artisti hanno più volte dimostrato, di contraddire il tempo socio-economico loro contemporaneo: nell'era della co-

Ernesto Neto, *Aru Kuxipa, Sacred Secret*.
Vienna, TBA21, 2015.





Carsten Höller, *Leben*.
Vienna, TBA21, 2014-2015.

municazione globale rivedendone il montaggio alla moviola, così come all'inizio del Novecento inneggiando invece alla velocità futurista contro la diffusa quiete di un'Italia ancora rurale.

Nei casi più recenti, l'arte si riconosce il diritto di spostare le lancette avanti o indietro, per suggerire un'ipotesi di equilibrio che alla vita reale manca. Non interviene più, cioè, per interposta opera, ma agisce direttamente sull'orientamento spazio-temporale dello spettatore, trasformando in esperienza estetica l'alterazione del suo orologio mentale.

Utile forse, a tal proposito, ricordare che alla Biennale di Venezia del 2011 il Leone d'Oro per il miglior artista venne assegnato a Christian Marclay per il film di ventiquattro ore *The Clock*, giocato sul sincronismo tra tempo reale e tempo fittizio nelle sequenze cinematografiche assemblate: nonostante in quel caso la somministrazione del tempo fosse quasi ansiogena, paradossalmente, se uno spettatore avesse resistito, sarebbe stato assorbito da una creazione artistica – e dunque sottratto al suo tempo abituale – per un giorno intero.



Christian Marclay, *The Clock*.
Venezia, Biennale, 2011.
(foto by Alex Watkins-flickr.com)

COLLOQUI

COGNIZIONI E INVENZIONI DELLO SPAZIO, MUSEO DELLA PERMANENTE DI MILANO

° Il colloquio tra generazioni proposto in questa mostra si commisura a due diversi modi di concepire le corrispondenze tra gli artisti invitati a dialogare per affinità e differenze. Sandro Martini e Grazia Varisco hanno scelto di intraprendere quest'avventura parallela rispettivamente con Francesca Gagliardi e Federico Casati, distanti tra di loro per orientamento progettuale ed espressivo, ma visibilmente aderenti al clima creativo dei loro referenti, metaforico e visionario nel primo caso, processuale e percettivamente variabile nell'altro.

L'articolazione spaziale dei colloqui si fonda su specifiche finalità,

Martini e Gagliardi hanno scelto di costruire un'unica installazione basata sulla stretta relazione tra materiali e relative simbologie, sull'altro versante Varisco e Casati hanno costruito un percorso ritmico mantenendo una naturale distanza tra le loro opere. Questa scelta intende sollecitare lo spettatore attraverso connessioni reali e virtuali, ambivalenze e magnetismi che scaturiscono in modo fisico e mentale.

Il filo conduttore che è possibile immaginare tra le atmosfere dei due allestimenti è il modificarsi dello spazio attraverso la compresenza di luce e ombra come dialettica costitutiva delle singole poetiche immaginative.

Per Varisco e Casati essa è legata all'esplorazione delle dinamiche percettive che dal piano bidimen-

sionale si dilatano nell'ambiente, nel caso di Martini e Gagliardi l'emanazione di valori luminosi e di fluide penombre è legata al tattile avvilupparsi dei materiali in scena.

° L'installazione di Sandro Martini e Francesca Gagliardi si intitola A1/E35, questa sigla indica la strada per raggiungere Arezzo dove è situato l'affresco di Piero della Francesca "Il sogno di Costantino" appartenente alle Storie della Vera Croce nella cappella maggiore della Basilica di San Francesco. A quest'immagine si ispirano gli artisti come a un luogo in cui il senso del tempo si dilata, la premonizione diventa sogno tangibile, il viaggio nel passato si carica di visioni immaginarie, dove i frammenti iconografici sono reinventati come segni d'inquietudine creativa. La struttura portante dell'installazione è costituita da lembi di tela non dipinta, nuda e cruda, con movimenti articolati su diversi livelli, agganciati con funi e lacci che la sostengono e la tirano da tutte le parti. Con questa macchinazione visiva Martini scompone i drappi di tela in molteplici tensioni interne ed esterne, evocando l'immagine della tenda come dimora che prende possesso dello spazio, corpo apparentemente autonomo, in realtà capace di dilatarsi nell'ambiente con l'energia dei suoi tracciati dinamici. L'articolazione asimmetrica delle forme e l'imbastitura delle



Sandro Martini, Francesca Gagliardi,
Grazia Varisco, Federico Casati.

tele sospese danno la sensazione di una struttura provvisoria che va continuamente modificando la teatralità dell'insieme. Lo spettatore deve saper leggere l'evento plastico-pittorico come campo totale che va guardato dal di fuori prima di esplorare gli elementi disposti al suo interno. Per Martini l'installazione si sviluppa volando nello spazio con minime tracce cromatiche che sveltano nel punto più alto, il ritmo espansivo non ha solo valore in sé, ma è costruito per "avvolgere e custodire le opere di Gagliardi, armi espressive del guerriero, allusioni emblematiche al sogno/sonno prima della rinascita di Costantino".

Ne risulta un'opera-operazione dove i linguaggi si congiungono in un unico slancio immaginativo, simultaneo divenire corporeo che ingloba ogni antinomia, visione sinestetica che si apre alla magia e al mistero dell'incontro, allo stupore di un colloquio spontaneo e naturale.

Le opere di Gagliardi entrano in relazione con lo spazio concreto e virtuale della tenda-sogno, perseguendo nell'atmosfera sospesa tra pieno e vuoto collimazioni generative di nuovi sensi simbolici. Contrapposte valenze espressive abitano la complessità spaziale di Martini già fortemente carica di tensioni, esse si concentrano nel cuore della tenda come un rituale giocato su stereotipi femminili sottratti alle loro funzioni convenzionali, simboli di identificazione del ruolo della donna

nella società della violenza non protetta. Gagliardi ha scelto tre tipologie di opere che innestano nell'environment sensazioni plastiche e cromatiche, flussi sensoriali oscillanti tra le vibrazioni metalliche delle armi, gli orditi labirintici dello scudo-testuggine e il colore squillante del rossetto, monolite ingigantito come un'icona suprema. Alla fermezza di questa scultura oggettuale si contrappongono le sottili variazioni strutturali delle frecce e delle lance, nonché la luminosità del disco la cui superficie sembra un prezioso ricamo. Questa forma-scudo lievemente inclinata verso lo spettatore contiene percorsi di scrittura interiore e -nel contempo- allude alla dimensione cosmica che annulla ogni linea di confine. In tal senso, immagini e materiali proposti da Gagliardi racchiudono alcuni aspetti fondamentali del suo percorso creativo, si nutrono di segni stratificati e di sostanze epidermiche, di forme naturali e di feticci artificiali, di impulsi emozionali che filtrano criticamente il rapporto con gli automatismi disumani della comunicazione.

° L'ambientazione di Grazia Varisco si articola su due soglie percettive legate a differenti fasi del suo percorso creativo, le griglie metalliche dei "solleivi" dialogano con le ritmiche spaziali dei cosiddetti "gnomoni", due campi d'invenzione che comunicano analoga pregnanza percettiva, tra regola e casualità. L'artista propone opere dove emergono

Installazione di Sandro Martini
e Francesca Gagliardi.





Visione d'insieme:
opere Varisco/Casati e Martini/Gagliardi.

no potenzialità correlate tra valori di superficie e virtualità tridimensionali, perimetri misurabili e tensioni imprevedibili, fermezze strutturali e slittamenti morfologici. Lo sguardo è sospeso nel vuoto, cerca ambivalenze e contrasti, interferenze tra reale e virtuale, zone di confine dove la possibilità dell'invisibile sta nell'analisi critica del visibile. Il ritmo delle divergenze rende instabile la misura delle forme strutturate, le torsioni plastiche sovvertono gli equilibri verificando le possibilità espansive della scultura nell'ambiente. Nel caso degli "gnomoni", Varisco crea un percorso trasversale affidato a geo-

Installazione Martini/Gagliardi
(particolare).



metrie spezzate e alterate, dinamica alternanza di ombre che gravitano nel respiro della leggerezza. Lo sguardo è implicato nel ritmo dei pieni e nei vuoti, fluttua in sospensione seguendo gli snodi d'aria, le angolazioni improvvise, le contraddizioni percettive che intercorrono tra superficie e ambiente.

Lo spostamento dei punti di osservazione è sempre necessario per cogliere il variare dinamico degli elementi che aleggiavano nel vuoto, volteggiano come una danza che evoca i movimenti del corpo e gli stupori della mente.

Non diversamente, la libertà costruttiva presente in "Sollevo/Sollievo" restituisce allo sguardo il senso di complicità tra valori fisici e apparizioni fantasmatiche. La luce sollecita attimi di sorpresa proiettando sulla parete le ombre dei reticoli, schermi di forme potenziali, intermittenze ed effetti incontrollabili che infondono magia alle forme sospese nel bianco.

° La ricerca di Federico Casati affronta problemi legati allo studio della percezione visiva, campo d'esplorazione dei processi generativi dello spazio, sottoposti alla verifica dei valori cromatici che in esso si sprigionano attraverso differenti emanazioni luminose. L'artista ha scelto una serie di opere che vertono sul rapporto tra luce e ombra, strutturazioni ambivalenti dove la quantità di colore dipinto si trasforma nella qualità del suo potenziale immaginativo. Superando i meccanismi di puro accertamento

ottico, Casati elabora progetti funzionali all'indagine sulla realtà e sulle sue apparenze, metodi costruttivi per pensare lo spazio come immagine sospesa sul crinale di duplici attitudini: razionale ed emozionale, progettuale e intuitiva, reale e virtuale. La misurazione geometrica delle composizioni è animata dal fluire delle ombre che gli elementi metallici proiettano sulle superfici monocrome, secondo differenti inclinazioni. L'artista usa in prevalenza il bianco che garantisce una rarefazione delle vibrazioni luminescenti, fino al punto di annullare la presenza degli elementi attraverso l'energia abbagliante del non-colore. Nel caso contrario, è la forza dei colori primari a imporsi, la funzione delle ombre è affidata a gradazioni tonali in armonia con i processi di analisi delle forme. Chiodi dalle teste irregolari, fili d'acciaio torti, piccole lamine d'ottone, ogni elemento dialoga con la superficie alludendo ad un continuum spazio-temporale a cui ogni singolo segno appartiene come tramite di luce totale. In tal senso, le vibrazioni strutturali realizzate da Casati non sono immagini schematiche, sono piuttosto organismi vivi di un processo che si rinnova nel tempo attraverso rapporti e dimensioni differenti. Le variazioni percettive sono percorsi di sensibilità che l'artista ha assimilato portandoli verso un livello di esecuzione tecnica ineccepibile, un controllo calibrato dei mezzi pittorici che può condurlo sempre più a sperimentare nuovi orizzonti di ricerca.



Installazione Varisco/Casati.

°A questo punto, quasi in forma di sintesi finale, è naturale affidarsi alla poetica- e al tempo stesso-ironica riflessione di Grazia Varisco che immagina quest'esposizione come un "invito all'ascolto di un 'dialogo muto' fra generazioni distanti, tese a relazionarsi accostando esperienze visive ricche di stimoli percettivi messi in gioco con disinvolta serietà... o con seria disinvoltura".

(Mostra tenutasi presso la Permanente di Milano dal 14 al 24 dicembre 2015)

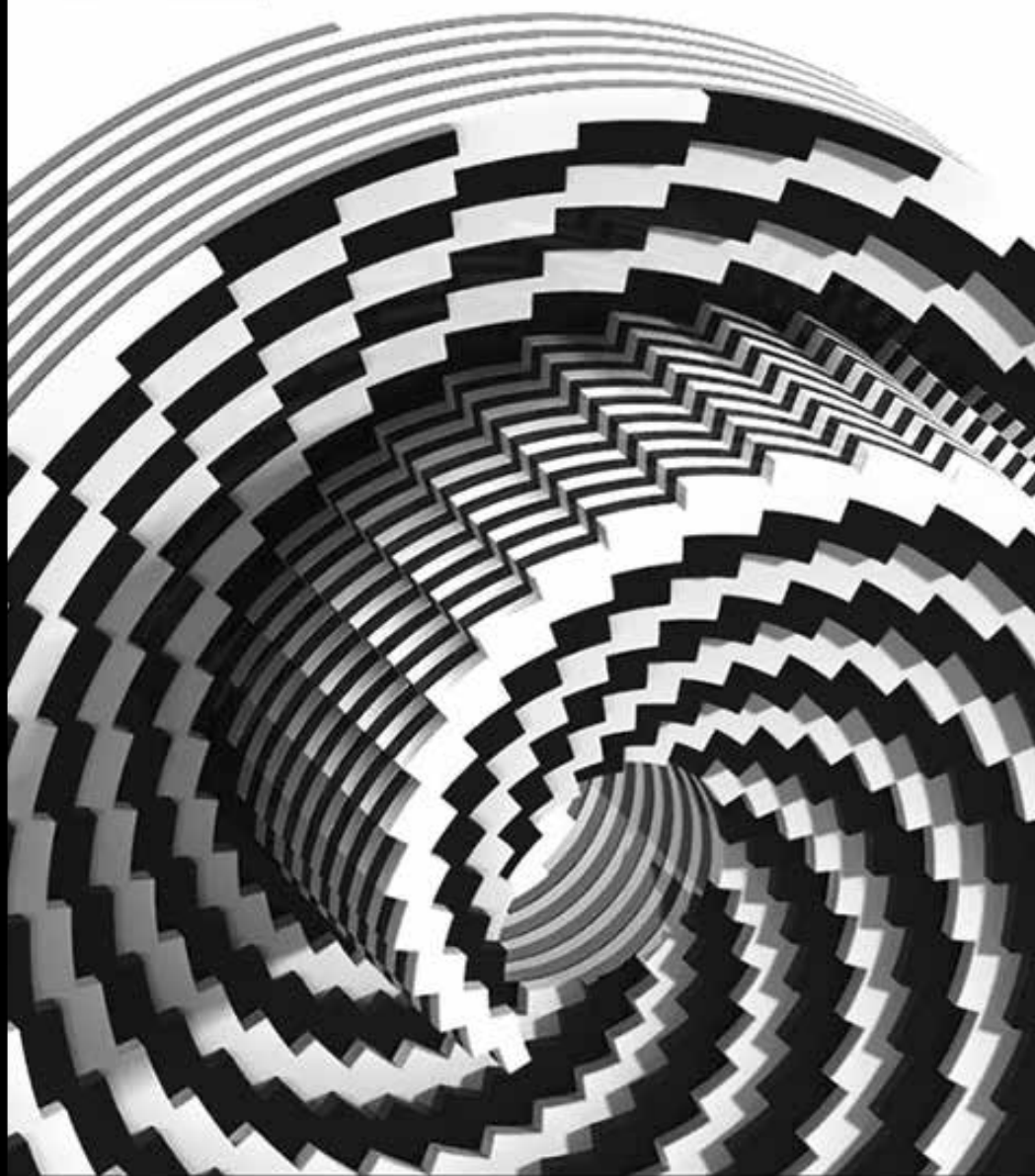


Installazione Varisco/Casati.



Cortesi Gallery

41 & 43 Maddox St.
W1S 2PD – London
United Kingdom



MARCELLO MORANDINI SCULPTURES

24 August —
25 September
2015

Private view: Tuesday
September 8, 2015
6:00 – 8:30 p.m.

Via Frasco, 5
6900 Lugano, Switzerland
+41 91 92 14 000

41 & 43 Maddox St.
W1S 2PD – London, United Kingdom
+44 20 74 93 6009

www.cortesigallery.com
info@cortesigallery.com

Valentino Vago
Inaugurazione dell'opera abitabile realizzata in
San Giovanni in Laterano
Piazza Bernini - Milano
Sabato 26 settembre 2015 alle ore 21



Concerto dell'Orchestra Carisch,
direttore M° Renato Rivolta,
musiche di Mozart e Haydn.
Parrocchia San Giovanni in Laterano
via Pinturicchio n. 35, Milano

