

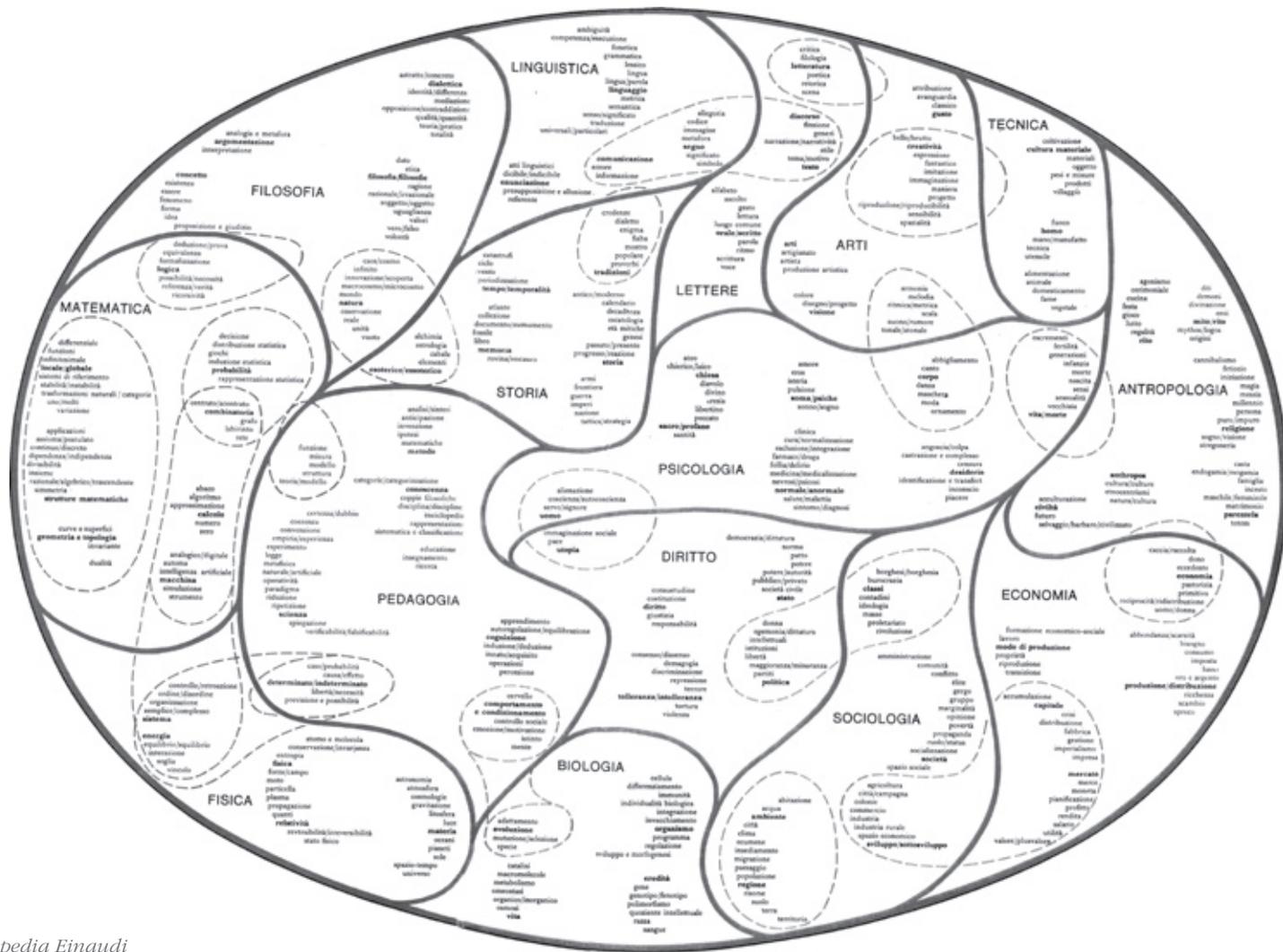
Qui, forse!

Qui, forse!

Dario Bellini dialoga con Elio Grazioli

Elio Grazioli. *Mi piacerebbe cominciare dalla visione piuttosto singolare che hai degli anni Ottanta, che coincidono con gli inizi della tua stessa uscita pubblica come artista. Mi riferisco in particolare al tema della sparizione che mi sembra tu intenda in maniera legata alle questioni della forma e della figura dell'artista. Citi spesso il titolo di una serie di Marco Mazzucconi "chance per un capolavoro" come paradigma di quegli anni.*

Dario Bellini. Io credo che in quegli anni lo percepiamo tutti come un dato di fatto, che sotto la pelle delle forme, sotto il loro profilo disegnato, la sostanza fosse consumata e sparita. Non ho mai avuto la sensazione che, per quanto mi riguardava, dovesse essere una conquista faticosa, mi sembrava scontata. Mi viene in mente la mappa dell'Enciclopedia Einaudi. Ti ricordi? L'ho avuta sotto gli occhi e notavo come veniva presentata. Per spiegarla si stendeva il grande campo bianco di un foglio richiuso più volte con tanti nomi che avevano delle affinità, i lemmi dell'enciclopedia, ed erano associati per vicinanza o distanza mediante forme circolari chiuse, degli insiemi con frecce di collegamento. Un quadro sinottico; era lo stato iniziale dell'enciclopedia per raccogliere le prenotazioni. Si capiva che l'enciclopedia uno se la costruiva a seconda di come l'avrebbe letta. Il mondo del sapere si costruisce entrandoci dentro e maneggiandolo. A me sembrava, poiché ero un ragazzino, avevo diciotto anni e ne parlavano le persone più adulte di me, che fosse il modo attraverso il quale si indicava come prendere



padronanza delle faccende della cultura e del sapere e questo avveniva negli anni Settanta.

Con i primi anni Ottanta si sente inizialmente parlare del “Pensiero debole” e la sensazione era che ci si dovesse avvicinare alle cose della cultura girandoci intorno e restando nel perimetro, nell’orbita, senza impadronirsi di un nucleo. Veniva data importanza al percorso itinerante tra una cosa e l’altra, che descriveva le cose per assenza... Mi meravigliava la critica al Pensiero debole che subito venne avanti, che cioè fosse un pensiero inefficace, incapace di impugnare le cose... Cominciai in seguito ad usare il termine “impugnare”, si tratta di una parola scaturita probabilmente per contrappasso; mi sembrava scontato che fosse impossibile impugnare le cose efficacemente, ma che fosse solamente possibile conoscerle attraverso questo itinerario... Ripeto a me sembrava una cosa scontata.

Gli ultimi anni in cui ero in Accademia, uscirono in alcune mostre questi artisti soprattutto di area milanese che avevano più o meno la mia età, che secondo me percepivano, come stavo percependo io, che le cose si esaurivano sotto il loro profilo disegnato, mi sembrò del tutto naturale comprendere questo modo di operare.

Io non ero coinvolto in quel gruppo, li guardavo da spettatore, restando periferico, come periferica è la mia posizione geografica, lontana dal capoluogo. Ciò mi consentiva (*ride*) di possederla nella giusta entità, che era appunto un’entità periferica, tangente.

Comunque la registravo, magari ancora vagamente, come una

conquista formale: l’idea che l’arte stesse per incardinarsi su questa sparizione e su questo stare nel perimetro, nella “chance di un capolavoro”, cominciai a farmi balenare per la testa l’idea di una “forma generica”, una forma cioè da cui fosse tolto il punto di applicazione, come lo definivo, e non avesse come scopo quello di impugnare i suoi oggetti. Perché una forma che alla fine funziona o, come si leggeva in *Questionario*, rotola, la vedevo di un interesse trascurabile.

Un'altra delle cose che ti hanno segnato è stata la lettura di Michail Bachtin: da una parte Dostoevskij in tempi di terrorismo, o fine del terrorismo, e dall'altro la polifonia dentro la scrittura.

Come credo avvenga a un giovane studente, la lettura di un autore (per me Michail Bachtin) si va a inserire naturalmente nella percezione che uno ha del mondo delle idee e delle cose della cultura come gli si sta formando nella testa. Ci si può pensare adesso, ma il fatto che mi capiti per le mani questo libro sulla poetica di Dostoevskij nei primi anni Ottanta per un esame di Letteratura russa va a sovrapporsi alla percezione che resta nell’immaginario di quella Enciclopedia einaudiana e quindi contribuisce a formare l’idea di un sistema sostanzialmente aperto e che si parla intimamente. Un sistema che si corrisponde intimamente, generando dal suo interno la dialettica. La cosa che per me è rimasta fondamentale della lettura di Bachtin è che lo studioso russo percepisce nei personaggi di Dostoevskij una parola che parla a se stessa. Mentre un personaggio parla a un

altro o risponde a una sollecitazione, percepisce nell'ascolto del suo interlocutore le domande che tacitamente questi gli pone e la sua parola esce sia come parola di sé, ma anche come parola su di sé provocata dalla presenza dell'altro. È una continua dialettica interna alla parola stessa, che genera un mondo molto denso di significati. La densità di spessori significativi ha caratterizzato sempre il mio lavoro. Che ogni opera, ogni passaggio fosse non solo concatenato, ma ricco di risonanze interne ed esterne, non è più mancato in alcun lavoro. L'aver spostato gli oggetti di pertinenza in un tempo storico remoto, forse anche dagli argomenti obsoleti, come quello della storia d'Italia, come ho fatto con i lavori sul Futurismo e le biografie di personaggi legati al periodo dall'unità alla Prima guerra mondiale, mi consente di tenere in una specie di limbo, a cui nessuno più pensa, questo armamentario di fatti, di vite di varia densità.

Non è dunque un discorso storico?

No. La cosa che io ho sempre fatto fatica a far passare è che queste fossero scelte assolutamente formali. Anche se continuavo a parlare di forma generica, cioè di una forma che non impugna gli oggetti ma li lascia evolvere seguendoli per il loro verso, in realtà si tratta sempre di una gestione sottilmente ma fortemente formale, perché il controllo di questi materiali avviene sempre all'interno di una scelta. Come dicevo, prima di tutto l'aver spostato tutto in una zona

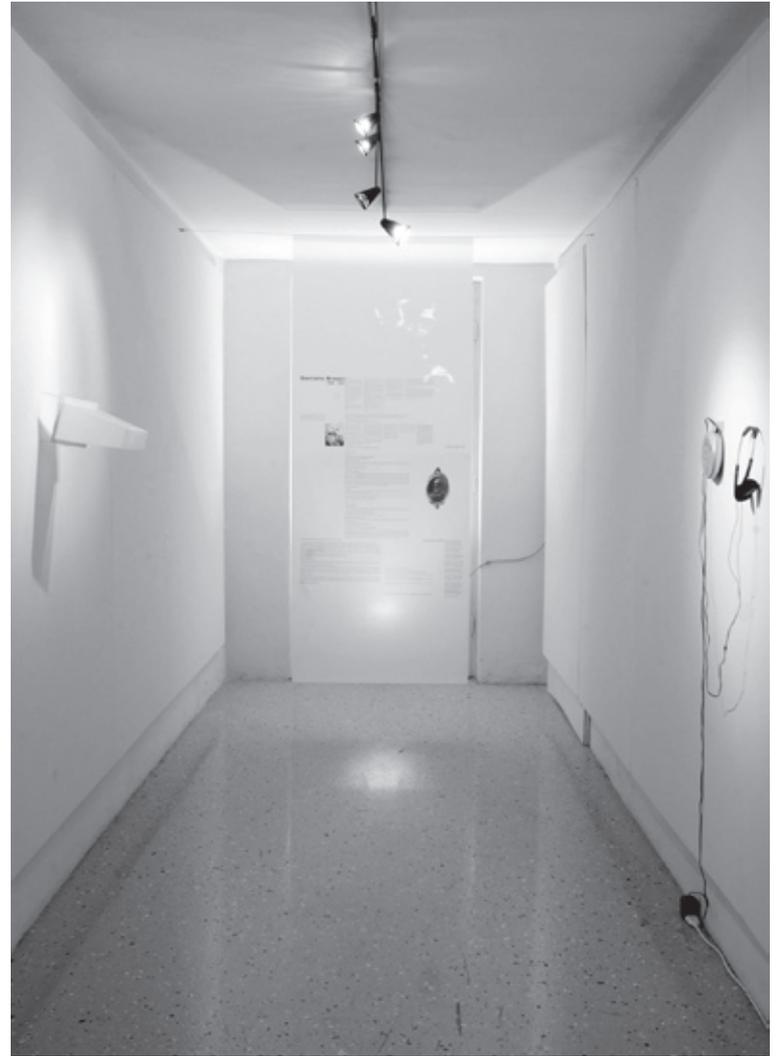
che non è toccata immediatamente dal contingente. Se avessi parlato di politica o di architettura di oggi, questo avrebbe fatto sì che la mia immagine o il mio costrutto formale andasse a esercitare una pressione su quel contenuto, mentre scegliendo quella dimensione lontana e fuori discussione questo non succede, esiste un vero lavoro formale che è generico perché non produce un effetto evolutivo ma riesce a dispiegare un disegno...

Proseguiamo ancora un po' sulle caratteristiche che vedi negli anni ottanta, magari tracciando qualche differenza tra quanto succedeva in Italia e negli Stati Uniti, tra Jeff Koons e Stefano Arienti?

Quando comincio a occuparmi seriamente di arte, sulla scena ci sono questi artisti che mi sembra corrispondano precisamente a questa sensazione che, come dico, è una sensazione condivisa di sparizione. Gli americani in particolare si ispirano a Jean Baudrillard...

A me sembravano conseguenti e logici, e anche la loro gratuità, la superficialità, fosse corrispondente a questo modo di intendere, di pensare, di percepire, dal punto di vista dell'esperienza della forma, quello che si stava vedendo in giro, quello che uno provava a fronte di esperienze sensoriali passate attraverso l'arte. Se uno pensa a Haim Steinbach e alle sue esposizioni di oggetti su mensole (in maniera più sofisticata e più americana certo, cioè consapevole della Pop Art e di Andy Warhol, cioè interessata agli oggetti di consumo messi uno accanto all'altro),

Gaetano Bresci, installazione misure ambiente, 1994/2003



in effetti non c'è molta differenza con quello che fanno gli artisti italiani, anzi per loro non si tratta solo di una ostensione della questione, ma si tratta di entrare nell'intimità di questa sensazione.

Forse l'atteggiamento italiano, e poi tutto milanese, è più sensibile. Gli italiani danno l'idea di cogliere nell'intimità questo problema della sparizione. Alcuni di loro continueranno per qualche anno a fare questo genere di opere: penso ad Amedeo Martegani, che porterà il gioco sempre più nel minimo dello scarto artistico, trattando sempre l'immagine, ma correggendola per quell'inezia che la rende significativa, se non un assoluto niente.

Questi artisti resteranno sostanzialmente isolati, cioè questo discorso non passa. Mazzucconi smette di fare l'artista un po' più in là, ma senza riuscire a suggerire che il suo discorso sia qualcosa di diverso da una alzata di spalle, un trovata per schernirsi; fu inteso come il sottrarsi al voler essere artista sul serio, un sottrarsi di responsabilità. Contribuiva l'antipatia di quelli subito arrivati alla notorietà che combinano delle cazzate e tutto a quel paese... antipatia che nessuno ha tentato di attenuare minimamente. Chi ha avuto più fortuna di quella generazione è stato Arienti, che abbastanza presto ha cercato di insinuare sotterraneamente alle sue opere qualcosa di più denso: i disegni di Michelangelo trascritti, oppure la presa di alcune immagini dalla storia dell'arte, Monet ripassato con il pongo, o Marilyn Monroe corrosa dall'acido. È Marilyn Monroe che funziona come supporto per l'immagine corrosa e Marilyn è qualcosa, non è un niente, è un immaginario, un immettere

nel sotterraneo qualcosa che fa reggere questo gioco sulla sparizione. Arienti ha sentito quasi subito questa necessità di mettere qualcosa sotto.

Come gli artisti che escono a ridosso loro e che in qualche modo li fanno fuori, li soverchiano, e sono il gruppo dello spazio in via Lazzaro Palazzi, i quali con una forte dose di moralismo (non intendo in senso dispregiativo ma di moralità sottesa alle opere) cercano di insinuare una sostanza che regga il discorso, che si stava facendo sempre più evanescente. Perfino l'amaca di Mario Airò nella sua evocatività letteraria è agganciata a un immaginario coloniale alla Katherine Mansfield.

E tuttavia anche la maggioranza degli artisti di Lazzaro Palazzi sono spariti.

Per mancanza di cinismo. Perché a quel punto, visto che si trattava di una instillazione di dosi massicce di corroborante di significato, avrebbero dovuto essere più cinici e giocare fino in fondo, non tanto sulla propria biografia, per cui andava a finire di perdersi nei meandri di se stessi, ma in qualche cosa che li riguardasse un po' più in generale... Ma a questo punto si entra in un discorso di prospettive politiche e di cambiamenti che sono mancati...

Io penso, soprattutto per quel che riguarda uno come Martegani, che per me è sempre stato un po' diverso dagli altri, che la sua

sottrazione sia una sparizione dell'aspetto "spettacolare" dell'artista e la costruzione di uno più umano, se posso dire così, più reale. L'opera è la "bugia" per attrarre lo spettatore nello stesso modo di sentire, per saggiarne la condivisione. In un certo modo c'è dunque qualcosa di "relazionale".

Questo lo sottoscrivo pienamente e penso anche che ci sia una cosa che nessuno ha percepito di questi artisti, che è il pudore. Era veramente diventato imbarazzante vedere le mostre in cui gli artisti facevano strabordare la loro emotività, il colore, la materia... Perché c'è stata una fase post-transavanguardia che – non so se esista, una seconda transavanguardia, forse romana: Gianni Dessì, Bruno Ceccobelli, Domenico Bianchi – in cui c'era questa sensibilità per la materia, le cere, i legni, ed erano quegli stessi anni lì... La prima metà degli anni Ottanta era dominata da questa roba.

Sì, e Nunzio, e dall'altra parte Limoni, quelli di Fabio Sargentini...

C'era tutta questa sensibilità profferta, che veramente era insopportabile.

Un'altra cosa che ti sento ritrar fuori ogni tanto, e che mi pare andare di pari passo con questi discorsi, è quella che Andreotti chiama l'ingovernabilità degli italiani e che tu chiami questo non essere né da una parte né dall'altra, questo rivendicare sempre una sorta

di autonomia che diventa invece il non aderire mai a un progetto. Tu non leggi in chiave positiva, come un sano individualismo, ma piuttosto come un eccessivo relativismo.

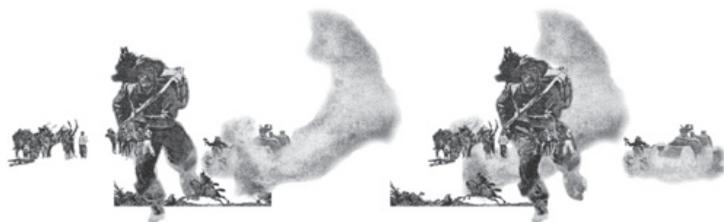
Cito spesso una frase di Gobetti: *Accettando la realtà fatta, quale è data dal Risorgimento, noi dobbiamo soddisfare un'esigenza che il Risorgimento non ha appagato e perciò non possiamo porre come aspirazione del nostro avvenire, quella debolezza che aspramente pesa su di noi e che è nostro compito sforzarci di superare prendendone coscienza.*

C'è la percezione di una debolezza congenita...

Ho provato a ribaltare questa idea, visto che percepivo la perdita di sostanza per via della sparizione sotto il profilo disegnato come una sensibilità verso la debolezza, verso una specie di pensiero concavo, che riesce ad accogliere; mi sembrava che nessuno più di un italiano, qualsiasi italiano, potesse essere all'avanguardia di questa sensibilità postmoderna, che è una sensibilità concava, che riesce a registrare proprio in virtù della propria debolezza, di sentire la propria debolezza come una condizione oggettiva e infine riesce a raccogliere quanto sta attorno in maniera sensibile alle sfaccettature. Per questa stessa ragione tuttavia è incapace di essere solidale con un progetto condiviso e continua a ritagliarsi uno spazio intermedio...

... ipersensibilità...

Un'ipersensibilità alla sfaccettatura. Avevo scritto un testo dopo



Appunti per un lavoro su Cavour, (120x90) stampa plotter su carta, 2005

le violenze di Genova, al G8... mettevo sullo stesso piano le forze dell'ordine e i dimostranti tutti ansiosi di provare a se stessi la consistenza del reale... io non uso mai l'irrisione per cui non c'è sarcasmo in questo... per me essi cercavano di uscire dall'imbarazzante lascito della cosiddetta "scuola del sospetto" casomai... ,*"essi non lo sanno ma lo fanno"* Lukács mette questa citazione di Marx all'inizio della sua estetica letta sempre in quegli anni.

Mi era venuto in mente che dalle mie parti c'è una persona che nel dopoguerra inventa una macchinetta per annodare i fili, uno schiaccianoci pieno di molle che annoda i capi delle matasse senza fermare lo scorrimento della spoletta. Lavorava in uno stabilimento che dava da vivere a migliaia di operai della valle, era capo tecnico...

Nel momento in cui l'intero mondo occidentale sperimenta la sparizione, sperimenta che contano i dettagli minimi (... le reazioni delle molle). Bisogna essere concavi rispetto alle infinite sfumature del linguaggio, che però ci rendono vuoto l'oggetto, ci depistano. Beh, proprio in questo momento del cosiddetto delirio del simulacro, chi è più all'avanguardia se non chi è rimasto sempre attestato su questa debolezza che gli è connaturata dal punto di vista nazionale, e anche estetico forse?

Come può essere interessante Guy Debord per un italiano?

E tuttavia questo non funziona al livello internazionale.

Quel gruppo di artisti si è dissolto poco dopo e i pochi che hanno tenuto fermo il punto saliente, o meglio il crinale debole del principio di sensibilità dello svaporare delle forme, hanno perso la scena dopo poco irrimediabilmente.

La critica pop della società dello spettacolo in Italia non attacca. Il marchio della coca cola di Schifano mi fa venire voglia di berla, me la rende desiderabile, perché è pittoricamente succulenta... non c'è la brutalità delle serigrafie di Warhol. Oppure diventa moralistica, esorta comportamenti sotto forma di ammonizione. È cattolica, direbbe Marco Cingolani!

Mi fa venire in mente che tu poi sei andato a mettere le mani nel Futurismo e questa si potrebbe intendere come un'operazione di riempimento di significato (come Arienti che prende Michelangelo). Dall'altra parte del Futurismo prendi qualche cosa che non aveva gran rilievo negli studi, ovvero questo argomento dell'andare al nucleo della materia, del rapporto tra il segno e la materia – che sono peraltro argomenti forti, non sono per niente deboli.

Ci ho messo un po' a decidere di occuparmi di futurismo. Viene per la verità dopo il lavoro su Adriano Olivetti, che a sua volta prendeva le mosse da una serie di biografie di personaggi che avevano incarnato un desiderio di trasformazione sollecitando la realtà mediante una pressione linguistica... Olivetti è uno che ha cercato di trasformare il rapporto tra i cittadini e la modernità facendo leva sull'industria affinché si ponesse degli scopi comunitari di sviluppo integrato tra produzione e crescita



Adriano Olivetti, installazione misura ambiente, 1994/2001

sociale; passa continuamente da un ambito all'altro: la fabbrica, la politica, il design, la cultura, l'editoria, la fondazione di un partito, l'urbanistica, in un continuo cambio di scala e di ambito, come se non bastasse generare un solo cambiamento ma bisognasse muovere su tutti i fronti.

Anche lui si è battuto per una terza via intermedia tra capitalismo e socialismo... Io ci vedo le coordinate dell'eversione... il rovesciamento del tavolo di gioco.

Quindi queste figure che desiderano trasformare la realtà secondo una pressione ermeneutica mi portano pian piano ad avvicinare la vicenda dell'interventismo futurista... Erano anche gli anni della guerra nella ex Jugoslavia.

Allora mi sono accorto che c'è una questione abbastanza importante nel Futurismo.

Dal punto di vista linguistico il Futurismo comincia a chiarirsi quando inventa un modello che tenta la padronanza dell'oggetto dall'interno. È interessante notare come il fattore letterario e quello visivo concorrano a questo risultato, che io trovo completamente sgangherato rispetto al dispiegarsi delle forme linguistiche del '900 entrante, spingendosi e sostenendosi vicendevolmente per trovare la modalità più adatta allo scopo di conquistare materialmente dall'interno la cosa. Mentre tutti si accaniscono a separare segno e cosa, intessendo un dialogo tra essi, giocando nell'intervallo tutte le possibili soluzioni, Marinetti e Boccioni si intestardiscono nel conquistare l'interno, cercando di brandirne la vitalità ontologica. Ed è significativo per me che ciò accada proprio in Italia, che è un paese ancora lontano dalla sua industrializzazione. È fenomenale che un

gruppo di artisti cerchi di superare con un balzo un ritardo che pare incolmabile, tentando un cortocircuito come se la vera conquista stesse nell'intimità con la materia, come se nella solidarietà con la materia si potesse generare lo scossone, quell'innescò a produrre una progressione. Non una evoluzione linguistica ma una evoluzione materiale. Ciò che assomiglia a una frana, libero sfogo di energia potenziale, una diga che rovina.

Ricordo che anche Martegani fece una serie di disegni riprendendo Marinetti che nuota, ci ho pensato in seguito, forse alludendo a questo vitalismo a vuoto.

Tu leggi in chiave diciamo così positiva quello che i più (del nostro ambiente) vedono come il freno maggiore dell'arte italiana, questo suo mantenere – lo si dice fin dell'Arte Povera – rapporti forti con la tradizione contadina e rurale, pre-industriale.

Allora vuol dire che l'Italia non è mai entrata nell'avanguardia...

Non è così? Non è questa una particolarità dell'Italia? Tutti i nostri artisti paralleli alla storia delle avanguardie sono tutti o quasi un po' o molto in ritardo, anche per ragioni storiche certo, l'unità nazionale tardiva, il fascismo ecc. Alla fine, se questo è vero, non è un caso che l'Italia ritorni in pista internazionalmente, cioè con degli argomenti che si possano considerare di rilievo internazionale, con l'Arte Povera, fortemente motivata ideologicamente, che appunto

va in parallelo con le questioni delle recrudescenze sociali e il terrorismo, che è la parte rimasta fuori dal tuo discorso. E poi questi anni Ottanta in cui l'ipersensibilità di cui dicevamo non può avere riscontro internazionale direi costitutivamente, per definizione, e che tuttavia era molto interessante a livello internazionale, considerata in confronto con quello che accadeva. Jeff Koons e Martegani e i milanesi sono contemporanei... È chiaro che vincono gli americani per molti motivi, tra cui il riduzionismo, lo abbiamo anche chiamato così, e questa sensibilità che gli italiani vogliono giocare fino all'autodistruzione, all'autocancellazione. È proprio perché finalmente quel retaggio si conclude con gli anni Ottanta... o no?

Invece tu dici: No, questo andare al cuore della materia mentre gli altri pensavano all'astrazione e alla separazione linguistica non è un ritorno all'indietro né una forma di testarda prosecuzione di una storia che stava finendo, ma è un passo in avanti in un'altra direzione importante, forte, che a te interessa riprendere. Che non è mettere i contenuti sotto, giusto? Dicci dunque: in che senso ti interessa in maniera positiva questo che hai rilevato del futurismo?

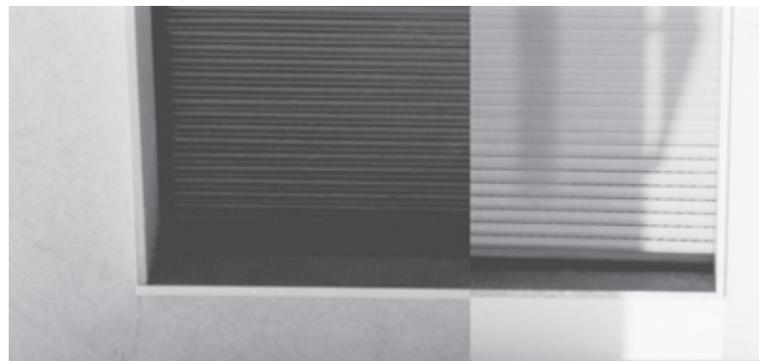
Tutti quelli che non hanno potuto giocare sulla scena pubblica con mostre e copertine, dilazionando ancora la fine, il tramonto, o perché non erano famosi o perché cominciarono dopo, hanno cercato di insinuare un fondamento quale che fosse. L'ho scritto nel '93 ma lo pensavo da un po'. Di fronte alla caduta del muro di Berlino e alla guerra nei Balcani nessuno ha più parlato di fine della storia, fosse o non fosse una cosa sensata. Però noi lo sapevamo che la pressione linguistica nei confronti della storia, aspettandosi un'evoluzione, presupponeva la

nientificazione delle cose. Leggevo Severino e me l'ero trovato un po' dentro, forse ancora grazie a Bachtin, Dostoevskij... Il terrorismo, anche contò, come accennavi. Ho frequentato fino al 1977 un gruppo politico da cui ricordo che uno si era staccato progressivamente e cupamente bofonchiava che bisognava agire, essere attivi; fece saltare una serranda insieme a qualche altro "terrorista" a cui il figlio di Donat Cattin aveva, da Brescia, dato la benedizione urbi et orbi; insomma, quando più tardi mi raccontò del processo, a me che lo ascoltavo allibito, diceva di come cercava di convincere il giudice dei moti generosi del suo cuore magnanimo; una cosa simile si può riscontrare nella registrazione del processo a Piperno e Potere operaio...

Io non volevo cercare fondamenti, intravedevo come un possibile paradosso prossimo la necessità di dio. Nessun dio può scaturire da una necessità, che dio sarebbe? Niente fondamenti!

Così ho guardato più attentamente le cose che maneggiavo, le finestre, l'architettura ordinaria, quelle forme consumate e comuni che nascondevano tra le pieghe una quantità di faccende, estese, ramificate. C'erano delle storie, storie personali. Olivetti è una di queste vite, poi Gaetano Bresci che sparò al re e amava fare fotografie, Ada Negri che combatte una battaglia con la sua veemente poesia tirando sui potenti e cresciuta in una portineria; c'è Papini, il quale racconta che a Firenze da bambino Nietzsche lo accarezzò e un'altra volta Santa Teresa di Lisieux gli sorrise.

Queste vite di personaggi legati alla storia d'Italia post-unitaria hanno questo di interessante, che si mescolano tra fatti e idee,



Collage di finestre, (230x105) montaggio su alluminio, 1990

sono estese e contraddittorie, c'è sempre qualcosa che non va, ti rendono sempre qualcosa di fuori misura, sproporzionato.

Prendendo sul serio queste cose ci si inoltra in un campo articolato, fatto di molti elementi. Cominciavo a maneggiarli trascrivendo i testi e combinandoli nei collage. Quei blocchi di parole sulla carta rimandano a delle circostanze, dichiarazioni, commenti, date biografiche, e spostano sulla carta materialmente una parte della biografia, quel fatto particolare, quella circostanza...

Il nesso con quella scoperta riguardante il Futurismo passa attraverso ciò che potrebbe avere a che fare col nominalismo. Marinetti ne era permeato, non so se ne fosse consapevole, forse è solo una cosa di fatto, e la trasferisce a Boccioni: la parola riproduce sulla pagina la cosa, così stabilisce un legame materiale e spera di evocare il mondo nominandolo e ammassando parole-oggetto cerca di porsi al centro della sensazione, indistinguibile dal fenomeno. Questo modo di tirar dentro, penso a quella figura a mezzo busto perduta della madre di Boccioni in cui si vede una piazza, una casa, piccole figure, la ringhiera e anche le parole stampigliate che le indicano, beh insomma, credo che mentre mi occupavo di loro ho capito che aveva a che fare col modo con cui sul collage maneggiavo i testi, le immagini, i diagrammi, i commenti circa i miei personaggi.

Anche Duchamp ha avuto a che fare col nominalismo e anche Warburg, ufficialmente magari nessuno di loro, però io ci trovo un continuum. Magari l'onomatopea è una forma di ready-made. Duchamp ne sottolinea l'indifferenza (o forse

la nasconde sotto una mitologia farraginoso e gratuitamente pruriginoso), utilizzando oggetti interi, già fatti, Marinetti d'altro canto si accanisce a sentirvi risuonare l'eco di una sorda vitalità. La disperata vitalità è qualcosa che riguarda anche Pasolini...

Quando tutti si sono accorti della sparizione, notare che un gruppetto di artisti italiani imboccano per assoluta albagia linguistica all'inizio del XX secolo una strada contraria aveva una certa importanza. Anche per accorgersi che per altro un modo di ricercare l'intimità con la materia portava con sé una revisione del criticismo settecentesco e di quel distacco illuminista che consente di vedere il fenomeno dividendosi da esso. Rifiutavano la scissione, puntando invece all'integrità dell'individuo col mondo. Penso dunque sono, e se anche tutti i sensi mi ingannassero solo di questo sono certo. I futuristi vedevano negativamente questa distanza, è veramente strano che Marinetti, con tutta la cultura francese che assorbe, si prefigga di superare il ritardo eliminando l'intervallo tra segno e cosa mediante un'iperbole di verismo metonimico. Non stupisca che siano di destra. Io li restituisco totalmente alla cultura di destra.

Ma prova a vederla in questo modo, io non nomino le cose, non materia, per me esiste solo ciò che fanno gli uomini, io maneggio le chiacchiere, le cianfrusaglie dei loro pensieri, gli aneddoti, i racconti, le polifoniche allocuzioni su di sé e sugli altri.

Forma generica/contenuto specifico: anche se molto più confusamente di ora, è questo che pensavo sin dall'inizio, fin dai primi collage con gli alberghi.



Collage di alberghi, (70x89) montaggio su alluminio, 1991

In realtà il collage va da sempre insieme a questo che hai detto fin dall'inizio. È il collage a farti entrare in questo discorso.

Il mio lavoro sembra molto concettuale, ma io sono meravigliato mio malgrado di come ogni passaggio è venuto fuori dal lavoro stesso. Ero ancora all'Accademia e facevo dei disegni istantanei in cui senza troppo riflettere inserivo delle frasi, sul bordo, sul limite, avevo in mente i disegni di Fontana ma mi sono accorto poi che maneggiavo concetti heideggeriani e poi con Severino ero già pronto a passare oltre... Quando ho cominciato a combinare delle immagini dai dépliant turistici riportavo le forme... anche se non ero allievo dei Becker. Mi aveva colpito molto il primo lavoro di Gunther Förg. Quei tedeschi si permettevano a volte di venire a sfrucugliare nella nostra storia, il razionalismo italiano molto lirico e romantico, D'Annunzio... Ricordo un lavoro di Gerhard Merz a Milano nella galleria di Persano dedicato a Terragni che mi fece incazzare.

Ho cominciato a combinare le finestre dell'architettura ordinaria degli anni sessanta per fare della pittura astratta molto malinconica, quasi struggente, quadri neoplasticisti fatti di tapparelle e ringhiere.

È stato lo stesso per quel video intitolato *Set*, che è stato mostrato tantissimo. Il mio lavoro più noto. Ci ho messo quasi tre anni a farlo, selezionando i set vuoti che accidentalmente si trovavano nelle maglie un po' larghe del montaggio delle telenovelas brasiliane che mandavamo nella tv dove lavoravo. Mi avevano incaricato di visionare le cassette prima della messa in onda. A volte in una settimana trovavo quattro secondi di

set vuoti e forse tre inquadrature, alla fine sono 4 minuti di commovente flusso di mediocrità e desiderio frustrato di un decoro convenzionale o sovradimensionato. La distanza di quei mondi che cercavano di essere magniloquenti, signorili e borghesi, mentre invece erano generici e volgari.

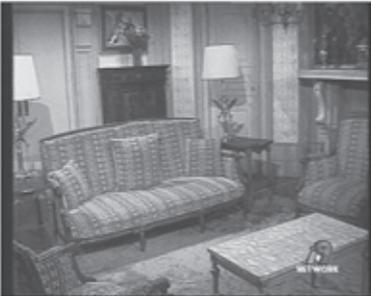
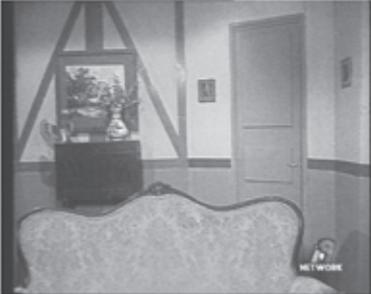
Quel video è stato l'anima di tutti i tuoi collage.

Sì, e non so però se si sia percepita la malinconia, forse la critica del kitsch, che io però non ci ho messo – tieni conto che mandavo telenovelas otto ore al giorno. Nel secondo che feci riprendevo le facce dolenti di quelle donne troppo truccare e gli uomini con sguardi troppo duri... Pazienza!

Col collage ho continuato a pensare e a seguire il discorso filosofico che scaturisce dal ripetitivo ritagliare, rifilare, spargere, combinare, ricombinare, incollare, selezionare, riguardare e così via. Una specie di operazione idiota che però permette il fluire del pensiero.

Anche oggi si potrebbe dire che non è cambiato il modo: stare al computer per trascrivere testi, impaginare, scrivere... Sì, anche scrivere per "il Riformista" è stato un modo di lasciar fluire il pensiero.

Andiamo dunque avanti, agli anni Novanta. Forse il problema è quello che è successo lì: in un certo senso questa lettura degli anni Ottanta è una premessa a quello che è successo dopo, perché è negli



Set, video BVU 1993 Collage, video BVU 1994

anni Novanta che il bubbone è scoppiato. Non è un caso che degli stessi artisti italiani di cui abbiamo parlato una parte non piccola abbia smesso, siano scomparsi dalla scena pubblica. L'arte è cambiata molto. Diciamo che è subentrato il "relazionale", che mi sembra il fenomeno più evidente, o perlomeno più descritto. Nel caso italiano, anche qui c'è stato il relazionale, forse di nuovo un poco in ritardo, e questo è stato il mio rimprovero: cioè, avevamo qualcosa per le mani che ci ha spaventato e siamo ritornati a, tu dici riempire, io dico anche di nuovo a rincorrere.

Del resto sarebbe stato difficile riuscire a immaginare da quella *scena emergente* un consolidamento. Mi viene in mente la frase che Brecht fa dire a Galileo: "Nessuno scrive un libro di scienza da solo...". Nessuno fa una grande opera da solo!

E tuttavia...

Nessuno può da solo riuscire a cambiare il clima generale, senza riconoscere una persistenza, un orientamento, prima ho anche detto in mancanza di una prospettiva politica...

Erano troppo pochi e troppo soli. Qualcuno mi ha anche detto che chi ci ha vissuto in mezzo ricorda di come si guardassero storto l'un l'altro. Un amico mi ha messo in guardia dal riferirmi a quei compagni di strada, pericolosi... Era già nella loro...

Era nelle premesse?!

Sì, è così, credo.

E allora cosa è successo poi? C'è stato questo travaso di contenuti forti.

Non si può trascurare l'esempio di Marco Cingolani che invitava a liquidare Duchamp e poi dipinse il ritrovamento del corpo di Aldo Moro... Credevo anch'io che si dovesse fare un passo diverso. Andare oltre queste premesse che davano implicitamente la fine. Però non dovevo imboccare la strada dell'impugnazione degli oggetti. Io lamento questo di quella stagione ovvero che si mettesse su un cipiglio dal fondo moraleggiante, un dover essere denso che a mio avviso prendeva a pretesto i suoi argomenti a partire da un esistenzialismo infondato. All'essere così oppure così si sostituì un "a questo modo per dio!", nel quale il rapporto con l'altro, per eccesso di invocazione, passava fuori registro... Ho in mente un lavoro di Bernhard Rüdiger in cui salivi una scala monumentale e alla sommità sentivi di essere oltre misura; qualcosa del genere fecero alla Biennale con Liliana Moro, mentre Mario Airò romanticamente cadeva entro un abisso vedendo gli acquari da sotto... Anche il primo lavoro che ebbe un po' di risonanza di Maurizio Cattelan che ebbe un po' di risonanza aveva del resto una ragione per così dire sociale: era un lungo calciobalilla a cui aveva fatto giocare una squadra di senegalesi mi pare... Del resto una vena moralista sottesa al suo lavoro non è mai mancata... A me ricorda sempre un po' l'ultimo Indro Montanelli.

Io, invece che a solenni propositi del tutto generici, ho scelto di



Prescrivere la realtà secondo forma, installazione misure ambiente, 1993

dedicarmi a oggetti molto specifici, benché remoti e quasi del tutto obsoleti (non trovo altro termine). Nel '93 ho messo a punto una mostra intorno al quartiere neorazionalista progettato da Leonardo Benevolo nei primi anni Settanta a Brescia, che si incardina politicamente in un'anticipazione del compromesso storico. La progettazione di un quartiere che temperava la rendita fondiaria nel quadro di una visione sostanzialmente modernista ma fuori tempo, per questo commovente... È il motivo per cui insieme alle planimetrie avevo esposto le sintetiche biografie di intellettuali e scrittori italiani che tra fine Ottocento e primi Novecento combinavano socialismo utopistico e una forma letteraria commossa e dolente, manchevole di prospettiva politica e di orizzonte artistico. Si intitolava *Prescrivere la realtà secondo forma?*, è durata un giorno in una delle torri del quartiere... Mi avevi chiesto un progetto per una mostra ad Arezzo che poi fu diversa e l'esito fu quel primo lavoro molto articolato, ci lavorai credo più di un anno.

Da allora in poi ho continuato a maneggiare attraverso il collage i materiali che sceglievo, girando intorno alle vicende italiane post-unitarie. Le opere di volta in volta si sono prodotte, non voglio dire evolvendo, perché darebbe una direzione efficace a questo produrre forma, ma modificando il sistema di combinazione, rovistandoli e seguendone il verso loro proprio... Quindi, quando uno imbraccia la questione futurista non può far altro che seguirla senza travisarla. Scelsi la vicenda nella Grande guerra, volevo parlare anche della violenza.

Contemporaneamente scopri la stereoscopia.

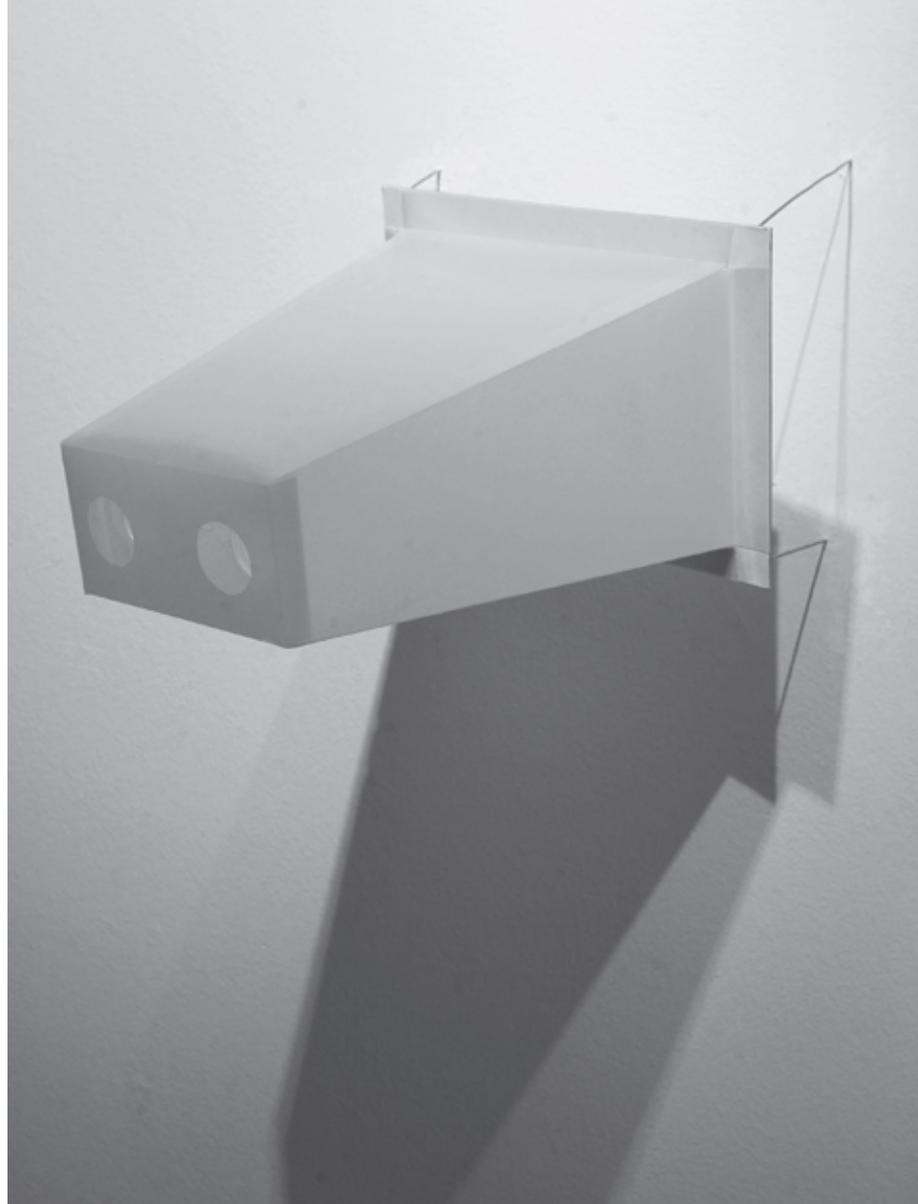
La stereoscopia ha a che fare direttamente con il collage perché, come il collage e il montaggio degli oggetti, ti porta nelle vicinanze. Così dicevo che anche stare nella faccenda del Futurismo vuol dire svolgerla, aprirla attorno a sé, dispiegarla...

È qualcosa che sta tra la visione e la chimica del cervello. Una visione per ciascun occhio, mentre la vera immagine terza, che non esiste, si compone nella corteccia cerebrale. Questa immagine che si realizza, si forma nel cervello (ogni termine cerca di dare concretezza a qualcosa che in verità è immateriale), ha un'incisione di una nitidezza che nessuna lente o gli occhi ti possono dare. Ho cominciato a usarla perché produce esattamente questo genere di visione, dà una persistenza esatta e per meglio dire adatta a fornire all'esperienza un corrispettivo a ciò che chiamo *il luogo del collage*, cioè il *luogo* dove le cose si vanno a montare e diventa visibile quella che è la ragione del mio lavoro: la forma generica, l'immagine che io posso produrre e ha in sé la bellezza che io vedo...

È anche una risposta al simulacro, alla sparizione, alla strada che ha preso in altri artisti?

Beh certo, anche perché gli artisti della sparizione realizzano tantissimi oggetti, fortemente tangibili ma anche fortemente riconoscibili come immagini, simili alle immagini stampate.

Visore stereoscopico (20 x 18x 30), 2003



A un'immagine in assoluto. Quello che io produco non è un'immagine, non lo è neanche materialmente, perché è in questo luogo mentale, anche se detto così sembra riferito al concettuale...

...virtuale però...

Sì, virtuale... In nessun altro modo che con questa definizione del *luogo del collage* mi sembra di poterlo dire...

Restiamo ancora un po' sul confronto internazionale... Nel nostro caso direi che di quello che è stato definito il "relazionale" – mi riferisco alla sua versione francese, quella di cui ha tirato le fila Nicolas Bourriaud – ci interessa quella parte che in realtà si è persa, che sono i Philippe Parremont, Dominique Gonzalez-Foerster e altri, che in realtà già alla fine degli anni Ottanta, quindi contemporaneamente ai nostri "milanesi", avevano fatto cose molto interessanti. Nel 1991 avevo visto una mostra a Villa Arson, a Nizza, intitolata No man's time, che permetteva di ricostruire come riflettevano sui dispositivi della società in cambiamento, sia sugli effetti immaginari che su quelli formali, linguistici. Rispetto al relazionale che, come dicevamo prima si è caricato di contenuti forti, alcuni di questi altri non hanno seguito lo stesso sviluppo. Comunque, ti chiedo: rispetto a che cosa tu ti confronteresti? O a che cosa reagivi? Mi pare che le idee della polifonia – Bachtin che ritorna – e dell'"interlocutore unico" che elaboravi in quel momento siano una risposta a questo contesto, no?

A un certo punto, non ricordo bene in quale momento...

Ai tempi della rivista "Ipso facto"...

Volevo far corrispondere agli artisti della relazione il fatto che abbiamo cominciato a pensare questo rapporto che si è sintetizzato nel progetto Warburgiana. Gianluca Codeghini, Aurelio Andrighetto e noi due abbiamo cominciato a trovarci sovente e a fare progetti insieme. È cominciato in quel momento, no?

Sì, non a caso.

Su "Ipso facto" tu recensivi degli eventi, siamo nel 1998, parlando molto degli anni Ottanta e della sparizione e degli anni Novanta come una risposta inadeguata. Tu non la condividevi e non trovavi interlocutori con cui condividere questo punto di vista. Allora elabori l'idea dell'"interlocutore unico", oppure chiamiamolo "diretto", perché "unico" qui significa a uno a uno, uno per volta e in dimensione, in scala reale, giusto? E al tempo stesso intensifichi un'elaborazione più concentrata dell'idea di collage, che diventa il montaggio e poi questo sviluppo fatto insieme con il rimando a Aby Warburg... Tu parli piuttosto di "tassonomia" che di montaggio, cerchi una denominazione diversa perché stai lavorando sulla diversità... Del resto qualcosa era nell'aria in questo senso. Prendiamo il lavoro di Dominique Gonzalez-Foerster a Documenta, per restare appunto a quei nomi che facevo prima. In una maniera ancora una volta

internazionalmente più efficace e per questo anche più premiata, ha fatto un'operazione di montaggio: ha preso un oggetto o un piccolo scenario da diverse parti del mondo, un angolo che veniva da Bombai, un lampione che rievocava Parigi, un'altra cosa Honk Kong, e le ha messe in un unico ambito, che in quel caso era uno spiazzo circolare nei giardini del Fridericianum, se non ricordo male.

Per un certo periodo ho realizzato delle opere piuttosto lunghe, ricerche, studi, riprese video, fotografie, ecc. Ad un certo punto ho fatto dei lavori in cui ho coinvolto l'interlocutore unico portandolo dentro il collage (c'è qualcosa di boccioniano nel portare lo spettatore dentro il quadro). Sul supporto della carta da lucido laminata, che era ormai diventato il medium ideale per la sua sostanza lattiginosa flessibile e fluttuante davanti allo sguardo, un corpo che guarda e legge e un corpo che parla e veleggia appeso a un filo... su questo supporto mettevo testi e immagini di varia provenienza e talvolta scrivevo io stesso delle considerazioni, degli appunti, frasi o parole che qualcuno aveva detto, biografie interessanti... Era affascinante stare di fronte a queste vele biancastre ed essere in compagnia di quei pensieri incrociati. Si stabiliva uno scambio.

Trovo eccessivamente sentimentale il lavoro di Dominique Gonzalez-Foerster, gli oggetti rimandano al mondo vago dei suoi episodi... Perfino Gozzano intravedeva qualcosa di più generale nel trifoglio sotto di sé o nelle *"piccole cose di pessimo gusto"*... Forse non sarà internazionale nel senso della Tate Modern, ma c'è qualcosa di formidabile nel lasciare il quadrifoglio e non coglierlo. A me poco importa della mamma di Sophie Calle

o dei libri preferiti di Dominique Gonzalez-Foerster. Su una cosa da niente è montato un apparato immenso... Preferisco montare un trespolo di fotocopie su una faccenda che forse mi riguarda più in generale: strappo o no quel quadrifoglio? Lo brandisco come un'ermeneutica? L'Italia ha bisogno del caldo bagno di sangue nero?

Lo si deve un po' a Beuys se nell'arte c'è una specie di politica moralistica, che però si schernisce definendosi non propriamente politica ma etica. Per una mostra Eva Marisaldi stampò un invito in cui mostrava la parte interna del suo avambraccio dal gomito al polso: un segno di arrendevolezza o di impudicizia? È un genere di uso simbolico della semplicità che allude al vedere chiaro, alla verità, al pulito, arte contro la guerra e l'inquinamento e roba del genere...

Santo Dio, abbiamo inventato il fascismo e il terrorismo si è scatenato cinque anni prima che si potesse solo pensare una ipotesi socialdemocratica... Robe da matti!

L'idea di un'immagine aperta che sia lasciata libera di agganciare o meno un determinato contesto crea sempre una sorta di ambiguità che ripone nell'immagine la possibilità di evolvere e portare in qualche direzione, di impugnare il suo oggetto, di andarlo ad evocare, mentre nel collage uno trova tutti gli elementi che gli servono, tutte le didascalie – cerco di non mettere oggetti senza che ci siano le necessarie istruzioni per l'uso – per cui uno dovrebbe trovarsi in grado di maneggiare gli elementi a sua disposizione. I miei lavori sono sempre anche piuttosto articolati, voluminosi, non voglio dire complessi, perché non è così che sono, semplicemente sono estesi, più dei

dodici metri di lamiera di Kounellis.

È questo che chiami “contenuto”?

In funzione del contenuto possiamo guardare, almeno in due, almeno per un minuto, nella stessa direzione, solo se abbiamo messo in campo di cosa stiamo parlando, quando siamo su questo terreno e abbiamo alcuni materiali su cui è possibile confrontarci.

I contenuti servono a farci stare nel collage. Solo parlando d'altro, parlando per esempio di Cavour, si riesce a stare in questa dimensione di scambio di significati. Così è stato aver a che fare con gli argomenti warburghiani che sono come delle frecce: io li intendevo così perché anche nei miei collage funziona così, come elementi che si combinavano uno con l'altro e ciascuno è ricco di varie sfumature e di varie narrazioni. Un quadro sinottico. Questo è l'elemento che mi ha colpito di più in Warburg, le immagini che lui maneggiava sono il supporto per dei discorsi, che non sai neanche bene dove ti portano, però intanto tirano in ballo i riferimenti di cui uno è denso. Di cui uno è fatto. Il montaggio in sé della tavola di *Mnemosyne* non ha valenza artistica, è il modo di stare all'interno di quei materiali senza chiuderli in nessuna sistemazione conclusiva ma tenendoli continuamente attivi.

Continuamente attivi... beh, anche la poesia di Marinetti ha questo scopo assurdo di tenere continuamente teso il tono, solo che è su questioni futili: un'ultra-sensazione, un parossismo

dell'attività, un'erezione fallica senza risoluzione. Ho scoperto che l'interattività che mi interessa non pesta il pulsante, ma vuol dire tenere attivi gli argomenti dentro di me o dentro il mio unico interlocutore.

Ho smesso a un certo punto di produrre nuove biografie, nuovi studi, e ho cominciato a maneggiare semplicemente quelle di cui già disponevo per cercare appunto di concentrarle in quel luogo e lì dentro mostrare come tutte le scelte precedenti avessero a che fare tra loro benché distanti. L'oggetto a quel punto era diventato la questione del collage, il fatto stesso della combinazione, l'ho già detto: mostrare il luogo del collage. È un soggetto eminentemente artistico, è nei fatti un discorso sulla forma. Non diverso da quello di Morandi e delle sue bottiglie.

Che attualità dai a questo discorso? Insomma il motto della Warburghiana l'hai scritto tu, è sgorgato prepotentemente da te, perché è anche una serie di punti esclamativi. Dici: di che cosa stiamo parlando? È ora di fare i conti con... con che cosa?

Quando ho scritto “di cosa diavolo stiamo parlando?” mi sono fatto carico di alcuni esempi di come bisognava intendere il contenuto cercando di starvi il più aderente possibile...

Penso a quello che mi succedeva mentre montavo le interviste di uno degli ultimi lavori che ho fatto... È incredibile... Sono circa 35 minuti di interviste di gente che ho interpellato su architettura e rapporto con la città. Ho avuto l'occasione di incontrare dei grossi personaggi della cultura e dell'arte

a Trento durante un convegno. Avevo concordato con la Galleria Civica di poter parlare con loro a parte del convegno e ho ripreso in mano le interviste dopo due anni... Mentre metto insieme le parole dei loro discorsi ho la sensazione di costruire il mio discorso che queste parole comprende, cioè io sono Dan Graham o Joseph Rykwert... se mi guardo da fuori, mi vedo immerso in questo stare all'interno delle questioni maneggiandole. Vorrei che si percepisse questo, che così fosse per chi guarda le mie opere: sentirsi immersi in questi argomenti correlati o anche contraddittori. Cioè quello che si dice in un certo punto è significativo, ne va tenuto conto, così come ciò che dice Enzo Mari, per esempio, il quale con veemenza e severità dice una cosa che io però credo sia superata o forse anche sbagliata... o Gianluigi Ricuperati che dice che i discorsi intorno all'architettura più interessanti riguardano le persone che la abitano e Dan Graham che parla di come osservava la classe piccolo borghese abitare le periferie di New York negli anni 60, e i due discorsi sembrano concordi ma in Graham il modello è la casa di Mies Van der Rohe, che in realtà è un prodotto altamente formalizzato geometricamente e intellettualmente. È questo che mi interessa, riuscire a stare lì. Ciò che è incredibile è che ogni parola che dicevano costoro mi sembrava disegnasse... si ridisegnasse ad ogni momento, ad ogni ascolto... Lo so che è abbastanza normale quando si ascoltano i discorsi più volte, ma questo non è bellissimo? E oltretutto è incentrato su argomenti per cui si è speso la vita a rifletterci. Ci riguardano? Io penso di sì.

Parliamo anche del risvolto politico del tuo lavoro e della tua riflessione, perché a me sembra che il tuo pensiero estetico vada di pari passo con la tua reazione politica. Quando ti sento parlare liberamente vai da una cosa all'altra come se fossero parti dello stesso grumo di cose che pensi.

Ho già richiamato alcuni lavori di artisti tedeschi... per loro la storia è qualcosa... non credo di sbagliare, ma è come se nei lavori dei tedeschi, guarda, ti dico, perfino di Penck, si sentisse sempre la densità dei significati. Anche in quest'ultima Biennale di Venezia, all'Arsenale c'è un'opera di Ulla Von Brandenburg principalmente incentrata su un video girato nella Ville Savoye di Le Corbusier, in sostanza critica il positivismo di Le Corbusier ma senza scorciatoie, senza stupide ironie. È epica e tragica, fa sentire la drammaticità della vita, la densità dei mondi progettati che non si possono buttare via così, qualcuno ci ha creduto... L'arte italiana quando è stata politica è sempre stata pomposa e massimalista, in qualche modo esterna alle idee... o, come nel Padiglione italiano alla Biennale, piattamente metaforica: Montesano ha tradotto un paese di cartoline dove tutto è uguale, De Gasperi e Totò... È mai possibile che non ci sia niente di serio a cui dedicarsi? Del resto Gian Marco Montesano è stato esule in Francia con gli "eroici" estremisti della sinistra italiana inclini a portare l'attacco al cuore dello stato... e a buttare tutto nel cesso. Ti ricordi Alberto Franceschini, che ha fondato con Moretti e Curcio le BR? Quando parlava del SIM, Sistema internazionale delle multinazionali, se l'era inventato... era una sua sintesi approssimativa... C'è ancora qualcuno che li ascolta

ragionare...

Si può fare arte senza prendersi cura degli argomenti? Trattando tutto pizzicando per i capelli? E per non dare a intendere che si tratta di una minchiata alzare talmente il tiro e sparare sul papa, sulla DC, sul sistema internazionale delle multinazionali? Guarda che non è un caso se molti quadri di Montesano hanno per soggetto il nazismo e non il fascismo. Il grande Michelangelo postmoderno ha pasticciato alla grande... Il fatto è che non si tratta di Gerhard Richter!

Io ho fatto un'altra cosa. Ho preso appunti per un lavoro su Cavour!

Veniamo al centro della questione: perché lo chiami arte?

Ragionando attraverso il montaggio delle interviste, o delle immagini quando ci sono, riesco a pensare delle cose immaginando i mondi e le possibilità. Così riesco a pensare quello che mi sta intorno. Non infila delle cose scontate, che sono, voglio dire, già viste o pensate, scaturisce una cosa nuova, vogliamo dire un'immagine nuova? È così... anche un'immagine inedita, se si vuole intenderla o vederla. Dirò anche, un'immagine che prima non c'era.

Ho messo tutto questo in un'installazione che portava i materiali all'altezza dello spettatore, che vi girava intorno seguendo i video e le immagini proposte. Ho messo lo spettatore nelle stesse condizioni dell'autore: se ci si accosta per un certo tempo tutte queste parole che fuoriescono dagli altoparlanti o

le planimetrie altrimenti mute, diventa tutto chiaro.

Veniamo all'aspetto dell'opera. Anche da un punto di vista formale il tuo è un modo di mettere insieme i materiali in un'installazione che è lo sviluppo di quello che era il collage, perché ricreino anche nello spettatore questo pensiero, questo accostamento nuovo che hai descritto. E quindi questo eventuale smarrimento che ancora esiste nella stragrande maggioranza degli spettatori che fa fatica a distinguere un documentario dal suo uso in un televisore introdotto in un'installazione, in realtà è l'indicazione di un modo diverso di mettere insieme gli elementi di un'opera. Opera che al limite non è neanche più un'opera chiusa nei termini di un qualcosa di incorniciato, è un'installazione nel senso in cui non sai più qual è l'opera, le sue parti o l'insieme, né che cos'è un'opera, perché non rientra più nella categoria nota di "opera".

Perché non esiste neanche lì l'opera. È come la stereoscopia: la visione per effetto della stereoscopia non puoi metterla sotto vetro in una cornice, non posso neanche venderla, posso solo mostrartela per il tempo che sei disposto a guardare nel visore... Se tu stai dentro questa discussione, capisci l'opera, se non sei disposto a starci dentro, l'opera non esiste...

Devo dire che quando vedo le fotografie delle tue installazioni ho questa percezione. Quando ho visto le foto dell'installazione alla galleria Continua su Adriano Olivetti, ho visto che si trattava di una



Collage, (70x60) stampa plotter su carta da lucido laminata, 1999



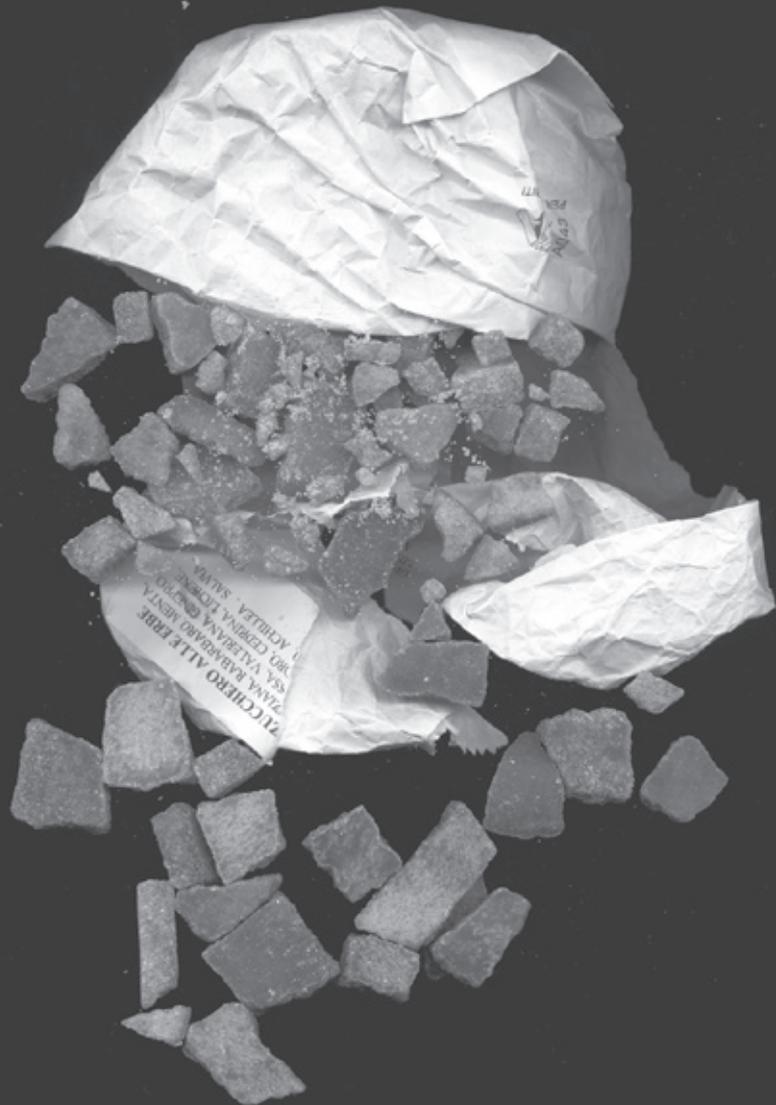
000000

000000

cosa strana, che non era propriamente un'installazione e neanche qualcosa di adattato al luogo. C'è una dimensione mentale molto forte. L'installazione è proprio la versione mentale – senza essere evocativa alla Gonzalez-Foester o neanche, mi verrebbe da dire, metaforica come nel caso di Massimo Bartolini o di altri, che sono una specie di metafore della mente più fenomenologiche, più percettive –, la tua è proprio il collage-mente che è diventato più che tridimensionale, perché i materiali video e altro, così arricchenti di contenuto, la aprono o la rifrangono: i video sembrano aprire dei buchi da cui le immagini si proiettano fuori verso lo spettatore, la luce che esce dal proiettore e viene verso di noi sembra veramente emettere invece che dei fasci luminosi dei contenuti che sparano fuori. Io lo vedo in questa maniera il tuo modo di fare le installazioni, non più sul piano o nella tridimensionalità, ma che si proietta fuori, investe lo spettatore, lo investe quando passa di lì e vede il televisore dove c'è una persona che sta parlando. Viene investito da questi contenuti non come nel collage, che ti devi avvicinare e leggere, guardare, prestare attenzione, quindi è più centrifugo.

Mi ha interessato il lavoro di Tino Sehgal. Mi interessa il fatto che le sue opere hanno consistenza solo nel momento in cui si svolgono. Magari critico che si appuntino su faccende surrettizie, ma trovo molto bello che siano messe in azione con naturalezza quando chiunque entra in galleria. Nella Kunsthalle di Francoforte era molto convincente: cinque o sei persone parlavano tra di loro e poi ti interpellavano e la questione della relazione non era neanche tanto peregrina... Era tutto molto serio, oggettivo, piacevole... attivo!

(Bergamo, estate 2009)



Lastminute. Omar, il ragazzo che sta impaginando questo libretto, mi dice che l'economia dei sedicesimi consente qualche altra cartella. Sarà una forma mentale? Non ci metto un secondo a decidere di scrivere due o tre pagine in più... quello che serve e così sia.

Merita chiedersi perché non ho esitato a riempire con altro testo invece che mettere più foto o magari, poteva anche andare così, tagliare. Non sono un tipo che ama il vuoto, ho pensato per un momento che avrei potuto chiamare questo pezzo Horror vacui ma poi ho optato per Lastminute perché mi piace suggerire un ultimo ritocco. Se è possibile poi un ultimo ritocco... E cosa significa?

Giacometti, caro a Elio Grazioli più che a me, sembra non dare mai per finite le sue sculture o i quadri, anche. Sembra che corrodesse il primo abbozzo fino a farlo diventare piccolissimo per tenerlo alla distanza giusta. È la distanza alla quale appaiono gli oggetti guardati a lungo. Io lo so bene; da piccolo avevo, non le chiamerò allucinazioni ma delle percezioni intense che gli oggetti si allontanassero nella stanza e tutto rallentava pesantemente. Nei dipinti Giacometti continua a ripassare gli stessi segni concentrandosi nel viso. L'insistenza in quelle zone, motivata per via di approssimazioni della somiglianza, significano per me un'altra cosa. Significano che pensa un'opera che non può finire. Nel senso che aderire alla visione vuol dire insistere per scorgere un accento nuovo ad ogni istante. Un accento come un ulteriore istante, un respiro, una parola in più, una persistenza che disputa tra fenomeno e artificio. Vogliamo definire questo limite? Gli artisti preferiscono dirlo sempre più o meno nei termini che ho usato io, lasciandolo in sospeso, per efficacia nella corrispondenza con quello che vedono... con la bellezza.

Io ho trovato un modo per rappresentare questa faccenda.

Ho raccolto dalla tradizione alimentare di un paese di montagna della valle dove sono nato un prodotto in uso ancor oggi anche per scopi terapeutici. Ho anche percorso i sentieri a duemila metri di quota dove crescono i licheni e le radici i cui estratti vi sono contenuti. Accanto ad un passo che volgeva il pendio verso il Trentino Alto Adige c'erano i resti delle casematte della prima guerra mondiale, anche per questo ho deciso di usarlo. Con quelle erbe si fanno dei decotti che trattengono i sapori mescolati poi allo zucchero. Il tutto viene riscaldato fino allo stadio in

cui inizia la caramellatura e lì interrotto per essere versato su una lastra di pietra e poi suddiviso in pezzetti. Lo chiamano zucchero amaro ed è, infatti, sia dolce che amarissimo.

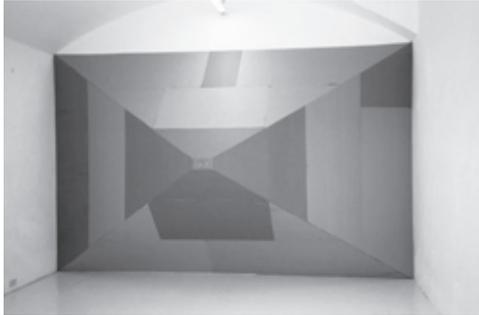
Questo sapore persiste a lungo nella gola e propriamente nell'insieme delle fauci, credo sia per la radice di genziana che lo caratterizza fortemente. Questo restare per tanto tempo mescolato profondamente ad una parte del corpo tra la coscienza e l'interno più remoto, delinea, se sottolineato dalla consapevolezza che l'attenzione vi porta, un luogo percettivo abbastanza singolare. Una zona lontana dalle parti attive come gli arti, i denti e la lingua eppure prossima e subito dietro ad essi tanto che basta una contrazione della mandibola per riportarlo in evidenza.

Questo sapore resta in bocca vagamente, delineando un alone di persistenza oggettiva, intensa e al tempo stesso pervasiva ed estesa. Assomiglia moltissimo questo all'effetto della visione stereoscopica che si rischiarifica chimicamente nella corteccia cerebrale allorché le informazioni dai due nervi ottici si ricombinano. La corrispondenza tangibile e immateriale con il luogo del collage è di rara efficacia. Vorrei ripetere, per la terza volta, essere di una persistente evidenza. Per me è lo stesso che maneggiare le parole con la mente o pensare ad Olivetti o Boccioni, Gaetano Bresci o Le Corbusier, Cavour o l'urbanistica. È paragonabile anche alla colla nella pratica del collage cioè a qualcosa che tiene assieme, ma è ancora di più. È il sapore di questa combinazione. È il sentirne l'efficacia. Ma di queste cose ho già detto con Elio diffusamente. Vorrei all'ultimo minuto raccontare delle volte che ho realizzato pubblicamente la performance con lo zucchero amaro. La prima a Bergamo per una collettiva. Poi durante le cinque repliche del *Concerto Sinottico* andato in scena a Bologna (Neon), Rovereto (MART), Bergamo (GAMEC), Milano (Mudima), Roma (MLAC); quindi per l'apertura della seconda edizione di *Fotografia Europea* a Reggio Emilia. Passavo tra i convenuti offrendo personalmente lo zucchero e talvolta qualcuno indugiava o rifiutava. In altri due o tre casi ho lasciato un piatto bianco con lo zucchero sul tavolo insieme ad opere del gruppo Warburghiana. Ho sempre usato piatti diversi e nel bordo esterno ho scritto su ciascuno con un pennarello indelebile questa frase: Il collage si fa dentro di me e dentro il mio unico interlocutore.

È tutto.

Grazie.

Stampato in 500 esemplari
di cui 50 numerati e firmati
con un intervento a mano dell'autore



www.dariobellini.org
www.warburghiana.it

Stampato presso Tipografia Tecnoprint s.a.s. - Novembre 2009

