

Estetica ed Etica degli Archivi Privati

Il ruolo della documentazione fisica in era digitale

a cura di **Luciano Marucci**

Da queste pagine inizia la pubblicazione dell'indagine sul ruolo degli archivi fisici privati dei creativi nel sistema culturale contemporaneo, come fonti di documenti inediti tutt'altro che anacronistici e improduttivi: manoscritti, appunti con memorie e riflessioni, disegni preparatori, progetti, strumenti e tecniche espressive, prove sperimentali, testimonianze autobiografiche e comportamentali, immagini fotografiche, carteggi, oggetti evocativi... Tutti materiali che permettono di scoprire aspetti personali e processi in atto, resi visibili all'esterno attraverso originali mostre in spazi istituzionali e negli 'studi' in cui sono collocati. Cresce l'attenzione per la pratica dell'archiviazione che, oltre alla funzione estetica, ha un valore etico nel tutelare e valorizzare le dotazioni e nel contrastare le omologanti offerte "global", proponendo un modello "local" più legato a ciò che esiste o viene elaborato nel territorio al fine di realizzare sinergie operative tra collettivo e individuale. Le motivazioni alla base di questo orientamento sono molteplici. Gli archivi degli artisti visuali, per esempio, suscitano interesse soprattutto per l'intreccio tra vissuto e creatività, la genesi delle opere, l'identità più profonda degli autori. Sono, infatti, i luoghi della rappresentazione plastica dei contenuti riattualizzati della memoria e delle potenzialità dei saperi applicabili, della progettualità, delle visioni ideali e prospettiche, nonché delle ricerche specialistiche. Sono il 'quadro' dell'azione performativa, della dialettica con l'attualità, della consapevolezza e della condivisione. Ovviamente si differenziano dagli archivi del passato, concepiti come depositi per la sola raccolta e conservazione, e da quelli online. Ecco allora che certi moderni atelier, 'abitati' dall'esperienza creativa, possono assumere una utilità pubblica – formativa e propositiva – sostituendosi a gallerie, fiere e megacollettive, vetrine d'un quotidiano consumistico e feticistico. Quindi non deve sorprendere la proliferazione degli archivi d'artista e di altri operatori culturali. Con la digitalizzazione della documentazione e la connessione web viene aumentata la loro fruibilità. Inoltre, grazie alla mediazione di curatori indipendenti che scelgono queste insolite *location* per eventi monografici, sono privilegiate microrealtà, opere in formazione e dimensioni intime, rispetto al gigantismo e alla spettacolarizzazione dilaganti che possono alterare la percezione del vero senso dei lavori. Chiaramente siamo di fronte a episodiche iniziative controcorrente. D'altra parte la forma archivio che diviene soggetto dell'opera *site-specific* più o meno spontanea, pure se da lungo tempo in positiva evoluzione, difficilmente potrebbe configurarsi come tendenza, perché tradirebbe la sua ragion d'essere. E poiché sulla scena artistica non mancano format innovativi dai *concept* sostenibili, l'argomento sollecita una riflessione su alcuni punti chiave. Si tratta della contestazione di schemi oppressivi e di eccessi di visibilità per godere di maggiore autonomia? Si vuole dare rilievo alle ideazioni non materializzate e alle fasi transitorie in aggiunta all'opera finita chiusa in sé?

Al fine di verificare in che modo e con quali obiettivi oggi si fa uso degli archivi cartacei in rapporto a quelli digitali, anche

in questo *written panel* vengono coinvolte personalità di varie discipline chiamate a esprimersi in merito e a rispondere a domande sulle modalità che connotano la loro attività.

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

Operando a Ginevra, probabilmente non usi l'archivio personale ma quello digitale.

A Ginevra credo di operare più o meno come tutti: il mio archivio personale è la mia biblioteca. Poi ovviamente ho un archivio digitale di documenti, immagini ed e-mail, che in realtà consulto molto poco.

Quello del Museo di Ginevra ha una sezione a carattere performativo riservata a ciò che rimane delle esperienze dei giovani talenti che partecipano alle residenze per artisti promosse dall'Istituzione?

A dire il vero il nostro è un Centro di arte contemporanea, una Kunsthalle, non un museo. Noi infatti non abbiamo una collezione. Siamo piuttosto un luogo di produzione di nuove opere e in questo contesto – per rispondere alla tua domanda – diamo molto spazio alla performance, ma anche alla danza e alla coreografia.

La loro produzione creativa, piuttosto trasgressiva, viene resa fruibile all'esterno attraverso format espositivi alternativi a quelli abituali?

Non so quanto sia veramente "trasgressiva" l'opera degli artisti del nostro tempo, giovani e meno giovani. Io la trovo per

Rosa Brux e il suo collettivo indipendente "West Coast Sisters" 2018, una veduta della mostra allestita, come mezzo di protesta, nel Centre d'Art Contemporain Genève con documenti d'archivio del Womens' Liberation Movement della città svizzera. Obiettivo: sperimentare possibili alternative alla critica istituzionale



la maggior parte molto noiosa e inoffensiva. In ogni modo il Centre sta sviluppando per il web un progetto che si chiama “il quinto piano”. Si tratta del piano che non abbiamo: l’edificio nel quale lavoriamo ne ha solo quattro. È insomma un piano ‘digitale’, un luogo espositivo e di creazione che esisterà solo in rete. Ecco, questo “quinto piano” (che non esiste) sarà il formato espositivo alternativo a quello abituale del Centro d’arte.

Quando si deve contare sull’audience, non è semplice conciliare fisicità e virtualità delle opere da esibire.

Non so se ho capito bene la domanda. Forse vuoi direi che con l’opera virtuale è più difficile attirare il grande pubblico? Mi sembra piuttosto che oggi l’intrattenimento si faccia con le nuove tecnologie.

È anche difficile trasferire lavori *site-specific* in altre *locations* e realizzare sinergie con altre strutture.

Quasi tutte le nostre mostre, compresa la “Biennale delle Immagini in Movimento”, viaggiano verso altre istituzioni. Sono gli artisti a occuparsi di adattare le loro opere a contesti nuovi. In questo senso non abbiamo problemi a creare delle sinergie con altre istituzioni.

Come valuti le esposizioni pubbliche, sempre più frequenti, con le documentazioni d’archivio dei creativi di ambiti diversi?

Gli archivi – come sai – sono stati al centro dell’attenzione di curatori e artisti per almeno venti anni. Ai livelli più alti alcune istituzioni, penso soprattutto al Reina Sofia, hanno creato attorno all’esposizione di materiale d’archivio una vera e propria identità museografica. Come spesso avviene con le buone idee, anche l’archivio è diventato una moda inflazionata, abusata da curatori ed epigoni vari: quando non si intravede nulla nel futuro, è più facile trovare una forma di legittimità guardando indietro, verso un passato sempre “eroico”. In ogni modo anche la passione corale per l’archivio sembra oramai volgere al termine. Oggi il femminismo e la questione razziale – altre due cause indubbiamente “sante” – hanno rimpiazzato la moda dell’archivio. Sembra insomma che il sistema dell’arte ruoti attorno a così poche idee da renderne praticamente inevitabile l’abuso collettivo.

Questa pratica può aiutare a interpretare la produzione artistica? Vuole anche richiamare l’attenzione sulla necessità di conservare e valorizzare certe testimonianze culturali private di fronte al crescente uso degli archivi digitali?

Studiare l’archivio di un artista certamente consente di comprenderne meglio il lavoro e la personalità. Non ho capito bene la seconda domanda.

Più precisamente desidererei sapere se la conservazione, la rivitalizzazione e l’uso estetico di determinati materiali degli archivi fisici privati – di fronte al degrado generale, alla gestione spesso carente di quelli pubblici e perfino al crescente ricorso alle informazioni più impersonali del web – potrebbero ridare attenzione alle fonti cartacee, sia pure attraverso la digitalizzazione dei documenti, e far assumere a tali operazioni valore simbolico in senso etico. Come dicevo, c’è molta attenzione verso gli archivi fisici privati, sia da parte dei musei sia delle Università. Tuttavia le diverse istituzioni si trovano sempre più spesso a fare i conti con il problema dei tagli al budget e con l’insufficienza cronica di risorse. Se non ci sono risorse adeguate per catalogare, restaurare e promuovere un archivio, non ha molto senso prendere in consegna questo tipo di materiale, anche se regalato.

Per concludere, il progetto che hai presentato al concorso per la curatela del Padiglione Italia della Biennale d’Arte di

Venezia del 2019 in cui, se non sbaglio, sei arrivato secondo, potrebbe essere attuato in altra sede o è destinato a rimanere sulla carta allo stato di ipotesi?

Ma che rimanga sulla carta poco importa. Vorrei piuttosto dire che sono molto contento per Milovan. Ho poco altro da aggiungere se non che siamo l’unico Paese che riesce a offendere i suoi professionisti facendo uscire la lista dei secondi, dei terzi e dei non classificati. Siamo anche l’unico Paese che scomoda ogni volta decine di curatori facendo preparare loro un progetto. Questo in nome della trasparenza e della qualità, certamente. Con i governi di destra era il Ministro a scegliere direttamente il curatore, con i risultati che tutti ricordiamo. Con i governi di sinistra è ovviamente sempre il Ministro, previa però la pre-selezione di un gruppo di curatori ai quali chiedere un progetto dettagliato. Molto meglio certo; tuttavia non si capisce perché il curatore non debba essere scelto da una commissione indipendente di professionisti ed esperti, come avviene in altri Paesi. Insomma, come al solito, inventiamo delle procedure impeccabili solo per poterle aggirare e dirigerci “dove ci porta il cuore”. Intendo il cuore del Ministro di turno, ovviamente.

Puoi rivelare, in sintesi, come l’hai concepito?

Controvoglia, come si fanno controvoglia i compiti da far leggere ai cattivi maestri.

22 giugno 2018

Nanni Balestrini, artista e scrittore

Quali sono le principali fonti dei materiali che elabori nel tuo studio per la produzione artistica?

Varie: giornali, illustrazioni, pubblicità, ma anche l’arte contemporanea e del passato.

L’opera cambia forma e contenuti con il mutare del mondo in cui viviamo?

Piuttosto è con le idee che mi faccio dei mutamenti.

Quindi il tuo primo archivio è la realtà quotidiana?

Il mio primo archivio sono le cose che ho fatto e quelle degli artisti che mi hanno interessato.

La metafora e la ‘classicità’, che connotano i tuoi lavori, esaltano la percezione e la valenza politica?

Sono cose che secondo me non hanno valore e importanza, la

Nanni Balestrini “Composizione n. 2” 2018, collage su carta, 50 x 70 cm (courtesy l’Artista)



Nanni Balestrini 2018

politica non ha niente a che fare con l'arte, puoi offrirle degli spunti, dei contenuti, ma quello che conta e vale poi è la loro elaborazione formale, il risultato estetico.

Poesia e ideologia possono rendere più penetrante il messaggio?
L'arte non trasmette messaggi ma emozioni mentali e non è poesia che è fatta con le parole o ideologia che è fatta con le idee. L'arte che vuole essere messaggio è in genere pessima.

Che importanza attribuisce alla letteratura nell'arte visuale?
Tutte le arti in qualche modo comunicano e s'influenzano reciprocamente, la letteratura, la musica, il cinema...

Lasci sempre molto spazio all'interpretazione soggettiva degli osservatori?

Lascio tutto lo spazio possibile, l'interpretazione è compito loro, l'arte è fatta per essere interpretata.

A prescindere dalle innovazioni tecnologiche introdotte nel tempo, credi di aver trovato il linguaggio per esprimere e comunicare il tuo concept?

Le innovazioni tecnologiche non mi sembrano molto importanti nel fare arte, non hanno prodotto mai niente di notevole. Io faccio in modo, e spero, che il mio linguaggio sia in continua evoluzione, in fasi e direzioni diverse sempre imprevedibili.

Oggi quale funzione vuole avere la tua opera nella realtà sociale?

Non vuole averne nessuna. Mi interessa che funzioni nella realtà estetica e culturale. Se poi indirettamente ne ha anche

Nanni Balestrini "Olga Rozanova. Suprematismo, 1916-17. "Non c'è una fine delle rivoluzioni sono infinite" (Zamyatin), dalla mostra "Nanni Balestrini. Ottobre Rosso", 2017, Fondazione Mudima, Milano



in quella sociale, tanto meglio, ma è secondario.

Che ruolo hanno avuto le tue esposizioni nell'azione sociale rispetto alle pubblicazioni degli scritti?

Se rivolgersi a un pubblico con una mostra o un libro è confrontarsi con la realtà sociale, quello che mi interessa è la valutazione estetica, non i contenuti che sono un semplice pretesto per la creazione.

Come 'attivista' pensi di aver ottenuto i riconoscimenti ufficiali che meriti?

Non mi piace questa definizione che non mi compete e non mi riguarda.

Secondo me l' "attivista" è chi partecipa responsabilmente al divenire della realtà sociale, non un "attivista" che fa propaganda politica. Non sei d'accordo?

Come artista e letterato partecipo responsabilmente al divenire della realtà artistica e letteraria, come cittadino al divenire della realtà sociale.

L'opera di oggi vuol essere autoreferenziale, contemplativa? Da artista e scrittore non cerchi di attivare una riflessione negli osservatori?

Autoreferenziale e contemplativa l'arte lo è sempre stata e sempre lo sarà. Serve a generare emozioni e idee nuove che nutrono e trasformano il pensiero umano. La politica e l'azione sociale sono prassi, un campo che non le compete. Per riempire il vuoto di innovazione creativa che si è creato negli ultimi decenni, logico contraccolpo all'eccezionale fase di produzione artistica degli anni '50 e '60, paragonabile a un nuovo Rinascimento, il mercato dell'arte e il suo sistema si sono inventate delle mode come nuova attrattiva commerciale. Prima l'arte come gadget (Koons, Hirst, Cattelan), poi il dilagare delle nuove tecnologie e infine "arte e politica" con risultati spesso indecenti come l'esposizione della foto del bambino immigrato annegato sulla spiaggia.

Le memorie del tuo impegno civile nel lontano passato non hanno alcun riflesso sull'attuale produzione artistica?

Mi è capitato, e potrebbe ancora capitarmi, di utilizzarle come materiale da trasformare artisticamente, come tanti altri materiali.

Ora nel tuo laboratorio artistico e letterario come si manifestano le sperimentazioni inventive?

Come sempre, partendo da frammenti della realtà attuale o passata per ricomporli in dispositivi che offrano emozioni mentali e riflessioni sul divenire in cui siamo immersi.

Per concludere, come giudichi le mostre dei documenti d'archivio dei creativi?

Non ne sono molto al corrente, ma penso che siano interessanti per approfondire il lavoro degli artisti.

16 agosto 2018

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

Come valuti le esposizioni pubbliche, sempre più frequenti, della documentazione d'archivio dei creativi di ambiti diversi?

Positivamente perché la cultura deve basarsi sulla trasparenza e gli archivi, che da privati diventano pubblici, permettendo una visione connettiva adeguata e un controllo sulla storia.

Questa pratica può aiutare a interpretare la produzione artistica? Vuole anche richiamare l'attenzione sulla necessità di conservare e valorizzare certe testimonianze culturali private di fronte al crescente uso degli archivi digitali?

Senza dubbio, anche perché esalta la biografia degli autori,

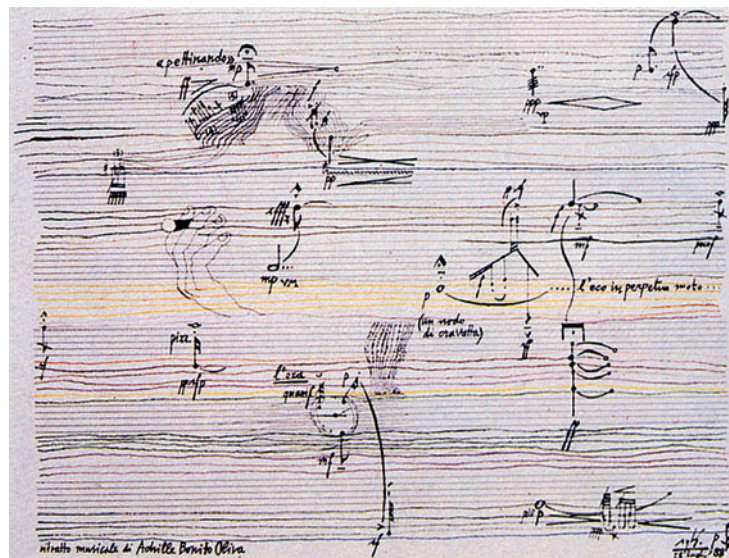
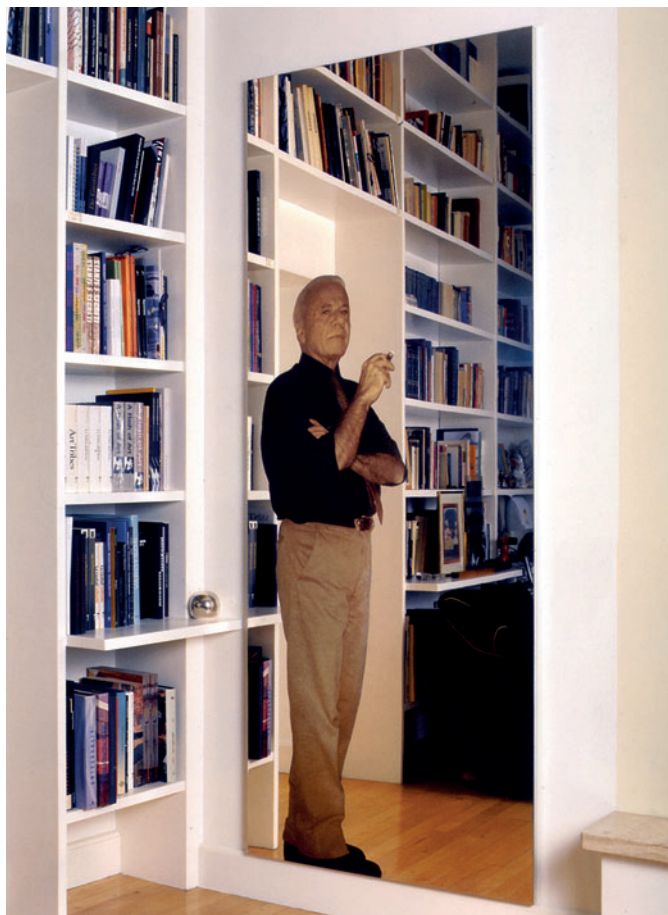
consentono di cogliere gli artisti, gli intellettuali, i critici nel loro fare, nella fatica del quotidiano. Io trovo che gli archivi pubblicati permettono una narrazione retrospettiva adeguata, eroica, giacché, tenuta nascosta, all'improvviso acquista una capacità di visione e di controllo collettivo. Quindi, ritengo che il passaggio degli archivi dal privato al pubblico, quando essi hanno un valore, sia importante. Non sempre, però, sono meritori. Qualche volta sono anche frutto di vanità personale, ma nel complesso ritengo che sia positivo esibirli.

Le memorie personali potranno essere ridimensionate dalle nuove tecnologie digitali che danno più spazio a quelle pubbliche?

Certo! Per quanto mi riguarda, se mi chiedono, per esempio, di pubblicare il mio archivio, non so nemmeno cosa sia l'archivio in sé. Penso sempre a quello che farò da grande, non a quello che ho fatto da piccolo. Non ho mai tesaurizzato le mie memorie, mentre questo è un vizio che purtroppo appartiene anche a molti artisti. Lo trovo patetico: artisti che si sono ricomprati le opere, artisti che hanno pensato già al proprio museo futuro, artisti che più che altro temevano la morte e che si sono voluti assicurare un'eternità garantita da un controllo benevolo, personale. In Italia ci sono anche le fondazioni che, a mio avviso, spesso sono frutto di autocelebrazioni, dell'idea automonumentale del proprio passato creativo. La stessa cosa vale per i critici e gli intellettuali che vogliono erigersi, anzi garantirsi il monumento in vita.

In genere, nel lavoro di critico effettui ricerche nella

Achille Bonito Oliva nello studio della sua abitazione (da "ABO Achille Bonito Oliva '70", Edizioni speciali, Parallelo42 contemporary art, Pescara 2009; courtesy Mariantonietta Firmani)



Sylvano Bussotti, ritratto musicale di Achille Bonito Oliva, 1988, chine colorate su carta pentagrammata, 15,1 x 20,9 cm (da Angelo Capasso, "A.B.O. Le arti della critica", SKIRA editore, Milano, 2001 (courtesy Comune di San Benedetto del Tronto))

documentazione cartacea o in internet?

Entrambe possono essere le fonti da cui ricavare delle informazioni. Oggi poi c'è la velocità di internet con il pericolo di *fake news*, di un controllo personale che alcune volte determina anche l'alterazione della verità.

Se non sbaglio, citi anche a memoria...

Che vuoi dire?

...Che quando scrivi o parli fai delle precise citazioni senza il bisogno di controllare la fonte...

È vero, ho molta memoria fedele ai fatti. Mi ricordo per anni anche i numeri di telefono, però è una questione tecnica. Può essere una dote, ma sempre al servizio di una narrazione oggettiva.

Nei tuoi lavori cerchi di interconnettere passato, presente e possibile futuro?

Veramente io ho progettato perfino il passato in libri come *L'ideologia del traditore* nel quale, andando a ritroso nella storia dell'arte, ho realizzato un'opera che da storica è diventata teorica ed è stata la base della Transavanguardia e non solo. La temporalità della cultura è diversa da quella cronologica affidata a una sorta di darwinismo evolutivo lineare. Nella cultura alcune volte la memoria è simultanea, sintetica e comprende non solo passato e presente ma, seppure involontariamente, anche l'idea di futuro.

Le citazioni di saperi impersonali sono sempre indispensabili?

La citazione è importante e io l'ho dimostrato proprio attraverso il libro sul Manierismo dove, per una crisi sistemologica internazionale al principio di invenzione si sostituisce quello di citazione, in quanto non c'è fiducia nel futuro, non c'è più l'ottimismo produttivo sperimentale e la citazione diventa il tentativo di fare buon uso della memoria e del passato, ma non per trincerarsi, sdoppiarsi e difendersi dal nuovo, quanto piuttosto per capire che la citazione non è ripetizione. È un modo di utilizzare la storia, la memoria; per vivere a contatto con un presente che richiede il corpo a corpo. Non portando più l'umanità le lenti dell'ideologia, è necessaria una vista a prima vista, a distanza ravvicinata.

Il tuo dichiarato narcisismo si manifesta anche negli scritti?

Proprio così. Io sono stato il teorico del critico creativo e ho puntato sul lato letterario. "La scrittura critica è letteratura".

Il sistema globalizzato dell'arte va mutando anche per il grande uso del web e dei social media?

Il web sembra fatto contro la scrittura. Pensa ai testi brevi, anzi a telegramma; per questo bisogna trovare una soluzione adeguata ed equilibrata. Delle volte la velocità si manifesta attraverso la sintesi che, per essere valida, deve essere portatrice di intelligenza critica.

Ma il web si manifesta anche negli attori del sistema dell'arte che tu hai sempre teorizzato.

Sì, con i continui aggiornamenti della tecnologia, dà un supporto inevitabile al sistema dell'arte. È chiaro che la globalizzazione è inarrestabile. Quindi non possiamo stare dietro a un'idea territoriale, a un risentimento sovranista, a una identità circoscritta nei propri confini. Ritengo che se abbiamo ammesso nei secoli scorsi che l'arte è universale, questa universalità non è solo temporale ma anche spaziale.

Dalle varie interviste che mi hai rilasciato verbalmente ho constatato che le trascrizioni hanno bisogno di poche modifiche.

È vero, prima di me lo faceva Argan. Le sue conferenze potevano essere pubblicate senza l'aggiunta di una virgola.

Scrivi i testi direttamente al computer o sulla carta per avere più tempo di riflettere, integrare e definire?

Li detto a delle persone che li scrivono per me.

Quando lavoravo a "Il Resto del Carlino" ho constatato che anche Giovanni Spadolini improvvisava gli articoli dettandoli correttamente.

Di solito i saggi ti vengono commissionati dagli editori o li proponi tu?

Sono io che li propongo agli editori i quali li accolgono immediatamente. Sono un autocommittente!

Quindi non hai le prime stesure dei testi.

No. Faccio solo mentalmente una scaletta, anche per le conferenze. Amo molto ascoltarmi... Ho scritto in quattro giorni e quattro notti il mio libro *Il territorio magico*, ripubblicato nel 2009.

Come dicevi prima, ti aiutano la memoria e la cultura che hai immagazzinato.

La memoria e anche l'uso che se ne fa. La memoria non può essere un deposito chiuso e sigillato. È un luogo da cui entrare e uscire continuamente; da cui devi partire anche per espropriarti da solo, trasformare, modificare. Devi essere un po' un *bricoleur*. Questo è importante. Ho la mentalità di rapine anche culturali, di suggestioni accumulate o appena sospettate e utilizzate in maniera creativa. E, siccome non faccio niente di male, non ho sensi di colpa...

Suppongo che tu sia iperdocumentato sulla Transavanguardia fin da quando l'avevi teorizzata.

Sì, ma è materiale accumulatosi da solo, che io non ho ricercato, che mi è stato inviato. Di qualche mio libro non possiedo nemmeno una copia.

Quindi non hai scritti rimasti inediti.

Nooo!

Finalizzi tutto!

La vita mi ha favorito e mi ha riconosciuto; non mi ha mai riservato una delusione o un rifiuto editoriale.

C'è qualcuno che tiene in ordine la dotazione?

No. Come dire, viaggia incurante e soddisfatta. Tra l'altro scrivo sempre a mano. Taccuini e quaderni sono là.

Consenti agli studiosi di fruire dei materiali?

Mi vengono a intervistare. Mi succede spesso. Fanno tesi di laurea sulla mia figura, sulla Transavanguardia o sulla mia visione dell'arte in generale. È bello! Io mi concedo, anche per

curiosità su quanto mi riguarda. Trovo tutto questo stimolante, non solo gratificante. Credo molto nello scambio.

Facendo le corna, hai già pensato alla destinazione che potrà avere il tuo patrimonio culturale?

No, no, non ho una collezione. Ho sempre creduto in un potere leggero della cultura. Non ho voluto mai opere dagli artisti. Ho solo i miei ritratti che tengo nascosti.

Ricordo quelli di Mondino, Schifano, Vettor Pisani...

Io sono come un chirurgo che, quando torna a casa, non vuole trovare sangue alle pareti. Quindi, non mi piace rivedere quadri per casa. A via Giulia ho un'abitazione di due piani con terrazzo, molto luminosa. Questa luminosità mi abbaglia e mi soddisfa. Essendo napoletano, ho bisogno di molta luce.

Ci vedremo a Basilea?

Non posso venire. Devo essere a Palermo per l'inaugurazione della mostra di Shimamoto, poi devo fare altri giri. Sono stato il critico antesignano della Fiera di Basilea. Ci andavo negli anni Sessanta. L'ho sempre visto come un luogo di incontro culturale, non commerciale. Quindi fai bene ad andarci. Un caro saluto alla posterità! Mandami la rivista, quando uscirà.

Certamente!

4 giugno 2018

Fabio Cavallucci, critico d'arte e curatore

Nel tuo archivio cartaceo e digitale conservi la documentazione delle relazioni avute come critico e curatore con i protagonisti del sistema internazionale dell'arte?

Sono per natura piuttosto disordinato, per cui non ho un archivio cartaceo. Ogni tanto trovo, nella mia vecchia libreria in Romagna, qualche pezzo di fax scolorito di Boltanski, un acquerello malconco dei Poirier, uno schizzo dimenticato di Pistoletto. Questi "documenti" pian piano sbiadiranno sempre più fino a estinguersi, corrosi dall'aria o attaccati dai batteri... Da questo punto di vista l'avvento del digitale mi ha salvato, perché da quando è nato internet quasi tutta la mia corrispondenza è conservata in questo sistema con cui ti sto scrivendo, nella memoria dell'e-mail. Se poi per qualche ragione ci sarà un patatrac, tutto sparirà in un colpo. Ma questo è il destino delle cose umane...

Trento 2004. Maurizio Cattelan (a sinistra), con una finta ingessatura dal braccio al collo, riceve la laurea ad honorem dalla Facoltà di Sociologia della locale Università. Sulla destra il critico Fabio Cavallucci (all'epoca direttore della Galleria Civica) mentre legge il suo discorso



Include anche testimonianze inedite di un certo interesse?

Credo che alcuni dei miei archivi e-mail racchiudano testimonianze interessanti. Una volta avevo persino pensato di pubblicarne certe parti. Ad esempio, il lungo scambio con Maurizio Cattelan per il conferimento della *Laurea ad honorem* all'Università di Trento: dalla prima idea, alla complessità dell'operazione di convincimento dei vari professori di cui lo informavo di volta in volta, fino alla sua impossibilità di parlare in pubblico, che si risolse con l'invenzione di una finta ingessatura dalla spalla alla mandibola. Però, devo dire, io sono un "telefonico". Credo molto di più nel potere della parola parlata che di quella scritta. Per cui, i passaggi significativi – quando c'era da convincere un artista a fare un lavoro, oppure bisognava spingere il *board* di Manifesta ad accogliere l'invito a venire in Trentino Alto Adige – beh, questi passaggi li ho sempre fatti al telefono. Per cui, se si vorrà una volta cercare di ricostruire un po' di queste storie, servirà anche una parte narrativa che ricucia gli elementi mancanti.

La conoscenza degli archivi degli artisti può favorire la comprensione della loro identità?

Questo è certo. Anche se oggi la quantità moltiplicata di comunicazione ha svalutato il valore dei singoli archivi. Spesso, lo sappiamo, non si riesce nemmeno a trovare istituzioni che accettino di raccogliere archivi di artisti o di altre personalità. Sono rimasto sconcertato quando ho saputo, ad esempio, che la libreria di Zygmunt Bauman è stata smembrata, perché l'Università di Leeds non l'ha acquisita.

Le istituzioni museali che hai frequentato hanno abbastanza cura dei materiali d'archivio?

Non mi pare. Né in Italia né in Polonia. E ciò che è peggio è che di solito chi viene dopo è talmente preso dall'organizzare le sue cose che proprio non si cura di ciò che hanno lasciato i suoi predecessori e della storia dell'istituzione. Non è un fatto assoluto, ma mi pare una linea di sviluppo che va verso un peggioramento. Alcune istituzioni sono nate su centri di documentazione, hanno costituito su di essi le loro basi. Sia il Castello Ujazdowski a Varsavia, che ho diretto dal 2010 al 2014, che il Centro Pecci, di cui sono stato direttore subito dopo, hanno un centro di documentazione. Al Centro Pecci il CID (Centro di Informazione e Documentazione) è sorto addirittura alcuni anni prima dello stesso museo. Ora mi pare che la nuova direttrice, Cristiana Perrella, abbia intenzione di rilanciarlo. Vediamo in che modo lo farà.

A parte l'opportunità di salvare e di esibire i materiali inediti importanti, la tradizionale pratica archivistica potrà essere ridimensionata dall'impiego di internet?

Da una parte internet può aiutare, favorire la digitalizzazione e la diffusione del materiale. Un documento su pergamena del Duecento può essere visto con grande cautela solo da qualche addetto ai lavori. La scansione di un documento può essere utilizzata da qualsiasi studente in tutto il mondo. Dall'altra parte, però, mi pare che si stia prestando ancora poca attenzione al fatto che internet rischia di produrre dei "deserti" informatici. La chiusura di un sito "uccide" istantaneamente tutte le informazioni che vi erano contenute. Personalmente mi è capitato più volte di veder sparire il lavoro di anni. La chiusura della Galleria Civica di Trento, per la quale avevo realizzato un sito particolarmente innovativo e ricchissimo di informazioni e approfondimenti, ha portato alla sua scomparsa. La stessa cosa vale per la XIV Biennale Internazionale di Scultura di Carrara: finita la biennale, sparito il sito. E il rischio persiste anche per le istituzioni che continuano a esistere. I nuovi direttori spesso, anche giustamente, cercano

di innovare i siti delle istituzioni che dirigono. Ma una volta che c'è un nuovo *layout* non si spende abbastanza tempo per reintrodurre i materiali degli anni precedenti, che il più delle volte restano relegati in *link* col titolo, appunto, di "archivio", ma nascosti da decine di voci più interessanti per l'attualità. Credo fortemente che occorrerebbe costituire un'istituzione apposita per salvaguardare il materiale digitale delle organizzazioni artistiche estinte.

Come valuti l'esposizione pubblica della documentazione d'archivio dei creativi?

Rispetto alle esposizioni di archivi ho un'idea molto precisa e allo stesso tempo molto generale. Non solo vengono esposti archivi come documentazione di fatti artistici, ma l'archivio diventa proprio una tipologia di produzione artistica. Questa sovrabbondanza deriva dal fatto che l'arte contemporanea, rispetto al passato, dà un valore enorme all'esperienza, al processo, più che all'oggetto. E siccome non è possibile replicare l'esperienza per lo spettatore in modo diretto, una delle forme per conservarla e trasmetterla è il documento. In questo senso l'archivio, la raccolta di documenti, diviene uno strumento per suggerire la complessità di un processo che altrimenti non si può tramandare. A Manifesta 12, a Palermo, assistiamo alla presenza soverchiante di archivi: artisti che presentano opere in archivi (Masbedo, Frapiccini, Favaretto), artisti che realizzano archivi loro stessi, anche di evidenze del tutto attuali, come le proteste ancora in corso contro la costruzione di un sito militare (Bruguera), o le piante esotiche che vengono coltivate in Italia dalle varie comunità di migranti (Contini), o tutti i bombardamenti aerei su aree civili dal momento in cui si è alzato il primo aeroplano ad oggi (Cristina Lucas), oppure un database in continua evoluzione che raccoglie in una proiezione una serie di elementi presenti contemporaneamente nel cielo di Palermo: segnali *wireless*, satelliti, aerei, condizioni dell'aria e correnti (Richard Vijgen). Qui devo citare l'amico Lorenzo Bruni, con il quale ho percorso varie sedi della mostra: "Ormai l'archivio viene inteso come operazione artistica esso stesso, senza più necessità di uno scarto". Basta dire archivio, per dire arte.

22 giugno 2018

William Kentridge, artista

William Kentridge [che risponde con un file audio]: Questo è un messaggio da Kentridge a Luciano Marucci; dal mio studio

William Kentridge "Double ports" 12-2013 (courtesy Kentridge Studio, Johannesburg)



di Johannesburg, in una fredda sera di giovedì 19 luglio 2018. Le tue domande sull'archivio sono troppo estrose per me, ma sono contento di mantenerle e le inserirò in un file di materiale grezzo da utilizzare quando si farà un progetto sugli artisti che si interrogano su cose che non capiscono e, come tale, questa lista di domande entrerà a far parte del mio archivio.

Forse è più utile che io ti parli per qualche minuto del significato che attribuisco ad esso.

Il primo deposito del mio archivio è in tre posti, in scatole di cartone contenenti vecchie fotografie, penso dagli anni Novanta e anche più indietro, quando ero solito stampare le foto, un insieme di fotografie personali, a volte ritagli di giornali, fotografie che ho scattato io stesso. Sono state stampate a misura di cartolina postale, alcune in bianco e nero. Accanto a esse c'è una serie di cassette dove sono raccolte diverse frasi prese da pagine di libri che ho usato in vari progetti. Il tutto è stabilmente nello studio come una sorta di materia prima. In un certo senso è un archivio di progetti d'artista che, come dici tu, potrebbero interessare i curatori, ma è anche un archivio esterno che io consulto quando inizio nuovi progetti per trarre frasi o parole. Il secondo elemento dell'archivio è una mensola su cui si trovano tutti i miei taccuini Moleskine con degli schizzi, principalmente appunti e frasi che sono stati accumulati negli anni e su cui lavoro sempre. Quindi sono la documentazione del lavoro fatto, ma anche il materiale da poter sfogliare di nuovo per altri progetti. Infatti, molte parole migrano da un progetto all'altro. Fino a poco tempo fa andare all'archivio significava recarsi in biblioteca a sfogliare libri. Potevo fare ciò personalmente oppure mandare uno dei miei assistenti di studio. Ora quasi sempre posso servirmi di internet per cercare quello di cui ho bisogno. Se mi occorre l'immagine di una maschera antigas italiana della Prima Guerra Mondiale del 1915, invece di consultare interi libri sulla Guerra Mondiale, inserisco le parole "maschera antigas italiana del 1915" e su Google mi appaiono subito quattromila immagini. Io navigo molto su internet, ma le immagini di Google per me sono solo di utile riferimento, non entrano mai a far parte del mio archivio, sono appena intraviste sullo schermo, poi scompaiono nel *cloud*, perché le considero molto impersonali. Le tracce fisiche degli schizzi, degli appunti, delle foto di famiglia e

Laboratorio per "The Head & the Load", Johannesburg, 2017 (courtesy Kentridge Studio, Johannesburg; ph Stella Olivier)



di altro che ho scattato restano i riferimenti del mio lavoro. Hanno una qualità molto diversa. Io capisco quando i curatori sono interessati alle tracce pre-digitali nel mio lavoro, tuttavia non sono sicuro quanto lo influenzino, se sto lavorando in modo multidisciplinare oppure no. Le risorse che cerco vanno ovviamente dall'ascolto della musica alla lettura di articoli dei giornali, di quelli accademici e alla ricerca di immagini. Certamente questo viene ridotto dall'uso di internet, in quanto è meno probabile imbattersi in qualcosa che ha a che fare con il soggetto della tua materia, ma può essere la pagina successiva di una enciclopedia dalla quale potresti essere attratto.

Domanda 4: È la sede dove pratici l'ibridazione inventiva di tecniche multimediali interattive?

Absolutamente no. Tutto viene fatto nello studio. L'archivio è un set. Magari da due mensole viene preso ciò che serve e messo sul tavolo, così entra nello studio. Finché non è per me visibile e non posso toccarlo, non lo sento compreso nel processo del fare, anche se so che ci sono libri che trattano certi argomenti. Quando lavoro a un progetto nuovo, generalmente trovo tante pubblicazioni nella biblioteca della mia abitazione e le porto in studio, oppure sono edizioni che ho letto per altri scopi. Esse stanno nel mio studio per la durata del progetto e formano l'archivio che consulto con altre persone che lavorano con me. Solo a progetto finito verranno riportate in biblioteca. Io presumo di lavorare in una forma di ibridazione. Metto in opera diverse tecniche di espressione come musica, danza, disegno e progettazione. È il lavoro dello studio, di coloro che prendono parte al progetto, di quelli che si esibiscono, dei collaboratori, dei musicisti, dei ballerini... Sebbene non possiamo consultare l'archivio nei dettagli, lo abbiamo come punto di riferimento, per esempio per renderci conto di come un ballo veniva eseguito e quale suono aveva la musica.

Domanda 6: Attualmente gli elementi necessari per realizzare opere multiformi a tema sono prelevati maggiormente dalla tua ricca documentazione fisica e dall'esperienza quotidiana oppure dal web?

È un mix, una miscela di cose che vengono trovate anche nel web. Per l'ultimo progetto [*The Head & the Load*, performance sui Sudafricani alla Prima Guerra Mondiale del luglio scorso alla Turbine Hall della Tate Modern di Londra] abbiamo trovato alcune immagini di *carriers*, uno o due articoli, molti riferimenti visuali, ma la storia della Prima Guerra Mondiale era per lo più sui libri. Se mi serviva sapere come era il volto di John Chilembwe [pastore ed educatore battista (1871-1915), una delle prime figure della resistenza al colonialismo, celebrato in Malawi il 15 gennaio come un eroe dell'indipendenza] avrei potuto trovarla sul web e ciò è certamente importante. So che alcuni curatori sono interessati agli oggetti fisici di cui gli artisti si circondano. Infatti, mie foto e *notebooks* che ho descritto sono stati esposti in una mostra, ma spero che torneranno presto sulle mensole dove dovrebbero essere.

Non sono sicuro se quanto ho detto risponda alle tue domande in relazione alla funzione del mio archivio.

Domanda 1: La documentazione e le memorie collettive che usi per le tue opere tendono a insegnare agli osservatori a riflettere sulla realtà socio-culturale del presente e a immaginare il futuro?

Non ho idea. Dovresti dare tu una risposta a questo.

Domanda 2: Esse possono anche stimolare nuove ideazioni? Nel lavoro d'arte sì. Se è l'archivio che lo fa o la documentazione non potrei dirlo, ma quest'ultima è importante per l'opera d'arte e l'opera d'arte lo è per la gente che può trovare

una connessione, un legame con ciò che le viene mostrato.
Ok. Spero che quanto ho detto risponda ad alcune delle tue domande e che io ti abbia dato sufficienti informazioni sul mio archivio. È stato un piacere parlare per te e ti auguro una buona serata.

(Traduzione di Serena Fioravanti dal file audio in inglese inviato da Anne McIlleron dello Studio William Kentridge)

[Se vuoi ascoltare le risposte in inglese dell'Artista, vai al sito <http://www.juliet-artmagazine.com>]

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

Nella tua multiforme produzione teorica e pratica come entrano le citazioni impersonali?

Avendo lavorato a fianco prima della Transavanguardia poi dell'Anacronismo, inutile dirti che il rimando alla memoria, quindi alla storia dell'arte, della filosofia, della letteratura, della scienza, è stato continuo. Noi si è ciò che è stato e, se non si conosce a fondo ciò che è stato, inutile sperare di poter teorizzare o progettare per il futuro. La tradizione insegna sempre. Ecco il perché tengo con molta cura un archivio sia mio personale sia riguardante i creativi con cui ho lavorato e lavoro. Un archivio che è giunto a oltre quarant'anni di materiali gelosamente custoditi. Amo molto rileggere le lettere, le cartoline, i messaggi artistici in cartaceo, con tanto di francobolli italiani o stranieri, che ci scambiavamo con altri operatori quando le caselle di posta elettronica ancora non esistevano. Ti dirò che molti mi commuovono, anche per la loro valenza di puri oggetti simbolici.

I tuoi lavori sono sempre nutriti di contenuti umani?

Sì, ho sempre testimoniato l'umano, anche se sono un cultore del mito, della storia delle religioni e, in particolare, del misticismo di matrice ebraica. Inoltre ho sempre amato ficcare il naso in ciò che viene definito esoterico, quindi nei cosiddetti saperi arcani. Comunque è sempre dell'uomo che stiamo parlando e del suo rapporto col trascendente, con l'assoluto, col metempirico.

Ciò è anche il mezzo per espandere il tuo pensiero filosofico che ben sappiamo non allineato?

Certamente. Essere non allineati, oggi, significa, in primo luogo, conoscere, avere cultura, sapere, ancora meglio se a 360 gradi, infatti, per un buon 90%, l'analfabetismo di ritorno e la perdita di identità dominano anche a livello artistico e letterario. Non ho mai incontrato, in vita mia, così tanti ignoranti, nell'accezione etimologica del termine, come negli ultimi trent'anni, e questo in ambito sia creativo sia politico sia scolastico, e, in quest'ultimo caso, ahimè, anche fra docenti universitari.

Preferisci scrivere su ciò che è accaduto o che accade? Su ciò che deriva o che è?

Credo che il passato, il presente e il futuro siano un unicum, quindi, quando scrivo o agisco creativamente, i tre tempi, che poi sono un'invenzione umana, si annullino per lasciare spazio all'assenza di tempo, e in ciò sono quel tanto vicino alle filosofie orientali. Ho sempre analizzato l'arte lasciando all'ultimo posto l'aspetto temporale, cioè il quando un'opera era stata realizzata o scritta, seppure tale contesto sia innegabilmente importante. In primo luogo ho guardato il come l'uomo-artista o l'uomo-scrittore abbia affrontato, filosoficamente o per fede, le componenti prime che segnano la nostra esistenza, il come le abbia abordate, fatte sue, e il tentativo di risposte che ha cercato di dare alle stesse. Poi ho inquadrato il tutto a livello storico temporale, ma solo in un secondo momento. Credo che l'uomo sia lo stesso uomo di sempre, seppure in accezioni

socio antropologiche diverse. Comunque sono sempre quelli i quesiti fondamentali che l'uomo si pone, e questo, appunto, fin dalla notte dei tempi.

Quale realtà ti attrae maggiormente?

Tutto ciò che risulta portatore di origine, poi ciò che implica una resistenza al dolore e una risposta alla morte, e tutto ciò che testimonia un alto senso di dignità nel singolo o in un popolo. Ancora attribuisco valore a ciò che definiamo onore e alla cosiddetta parola data, alla promessa, al giuramento. Sono molto marziale in questo.

Dedichi più tempo alla lettura o alle realizzazioni?

Ho letto moltissimo in gioventù. Ho divorato di tutto. Oggi leggo selezionando molto e spesso studio tramite ciò che sto creando. Studio me stesso e gli altri per mezzo del lavoro artistico a cui mi dedico.

C'è una stretta relazione tra opera visuale e scritta in senso narrativo, immaginario e concettuale?

Per me sì, ad esempio il mio lavoro pittorico non è altro che il continuare a narrare o a fare poesia tramite un altro linguaggio che non sia la parola, ma l'essenza è la stessa. Infine racconto sia disegnando o dipingendo sia, ovviamente, scrivendo. Infatti come finisco visivamente, ecco che do continuità al discorso intrapreso scrivendo. Se sapessi suonare uno strumento musicale sfrutterei anche quel linguaggio. L'essenza di ciò che un creativo è, e fa, risulta la stessa anche se usa, in contemporanea, linguaggi o tecniche diverse. Ho sempre creduto in questo, cioè all'applicazione dell'interdisciplinarietà e al prestarsi alla pluridisciplinarietà tipiche del nostro Umanesimo e del Rinascimento, nonché delle Avanguardie Storiche.

Non essendo possibile pubblicare tempestivamente ciò che si vuole, hai degli scritti inediti?

Sì, ora una raccolta di poesie, un paio di romanzi e un dialogo immaginifico con Amelia Earhart, una fra le donne aviatrici più famose della storia. Un personaggio mitico.

L'editoria cartacea è in crisi?

Enormemente. Soprattutto il romanzo è in crisi. Forse perché, in Italia, non esistono più narratori di livello. Direi che questa è una delle prime cause, un'altra è, come ho detto in precedenza, l'analfabetismo di ritorno che questa nazione sta vivendo, poi l'aver trasformato l'editoria in industria,

Gian Ruggero Manzoni nel suo studio di San Lorenzo di Lugo (RA) mentre sta scrivendo una sua poesia a mano (courtesy G. R. Manzoni)



proponendo prodotti scadenti nella speranza di coinvolgere il pubblico medio-basso. Comunque è un fenomeno globale. Rientra anche questo nella massificazione, a scapito della qualità, tipico della globalizzazione capital-liberista, come viene definita dai no global come me.

Hai l'abitudine di conservare tutti i materiali della tua poliedrica attività?

Sì, ho mantenuto tutti i manoscritti, poi i dattiloscritti, poi i file di ciò che ho prodotto. Lo stesso valga per gli schizzi inerenti a quello che ho dipinto.

Come inizi un racconto scritto o per immagini? Tracci una scaletta o ti affidi al fluire spontaneo di un'idea?

C'è sempre un progetto di fondo e il progetto implica prima uno scheletro, poi i muscoli, poi l'eventuale grasso, poi la pelle, poi i capelli e i peli. Il creare è sempre a somiglianza del come si sviluppa un corpo umano. Tutto, infine, risulta quale nostra somiglianza.

Scrivi direttamente al computer?

Inizialmente scrivevo a penna, poi battevo il tutto con la macchina per scrivere. A volte ancora oggi scrivo a mano, prima di passare al computer. In poesia la prima stesura è sempre a penna stilografica. La nobiltà della poesia lo richiede. Queste sane e antiche usanze mi danno calore e maggior legame con ciò che sto elaborando espressivamente. Invece parto direttamente sulla tastiera quando mi intervistano tramite domande scritte, oppure quando redigo articoli per giornali o riviste. Per quel che concerne romanzi o racconti o anche saggi o libri teorici o testi critici inizio al

computer, stampo, poi correggo, amplio, elimino a penna, cioè a mano, per quindi riportare al computer.

Conservare le prime stesure può essere utile?

Utilissimo. Sono specchi di ciò che sei stato. L'evoluzione della calligrafia, ad esempio, rivela tantissimo. Inoltre i carteggi privati spiegano moltissimo riguardo gli scambi culturali fra artisti o letterati o musicisti.

Come valuti l'esposizione pubblica della documentazione d'archivio dei creativi di ambiti diversi?

Positivissima. Per farti un esempio, ultimamente ho preso visione, entro una mostra del disegnatore Milo Manara, di alcuni suoi scambi cartacei epistolari fra lui e altri artisti del fumetto e dell'illustrazione divenuti famosi e da essi ho compreso non poco riguardo la ricerca portata avanti da Milo. Sfumature che, sebbene ci si conosca dagli anni '70, cioè dai tempi in cui frequentavo Andrea Pazienza e il DAMS di Bologna, mi erano passate inosservate o mai se ne era parlato tra noi.

Questa pratica può aiutare a interpretare la produzione artistica? Vuole anche richiamare l'attenzione sulla necessità di conservare e valorizzare certe testimonianze culturali private di fronte al crescente uso degli archivi digitali?

Ebbè, certamente. Glorioso è stato il lavoro svolto dalla ahinoi scomparsa Maria Corti, docente di Storia della Lingua Italiana all'Università di Pavia, nel raccogliere numerosissimi manoscritti di letterati, narratori e poeti italiani, preziose testimonianze ora custodite in quello che è il "Fondo Manoscritti di autori moderni e contemporanei" che sostiene il "Centro per gli studi sulla tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei". A tal proposito vorrei citare una frase della Corti ritrovabile nel suo *Ombre dal Fondo*, edito da Einaudi nel 1997: "Al di là degli eventi che passano, le Carte durano, ciascuna con la sua minuscola storia e vivono in quella che Borges chiama la nostra 'quarta dimensione, la memoria'. E quando anche noi ce ne andremo, loro, le Carte, resteranno lì e non sapranno mai che non ci siamo più".

Una curiosità: chi cura l'archivio del grande Piero Manzoni (tuo cugino), scomparso precocemente nel 1963?

L'archivio ora Fondazione Piero Manzoni è presieduta dalla sorella di Piero, Elena Manzoni, e dal fratello di Piero, Giuseppe Manzoni, mentre la responsabile operativa è Rosalia Pasqualino di Marineo, nipote di Piero perché figlia di Elena. Ragazza bravissima e molto preparata a riguardo.

Occorre recuperare altri materiali del suo vissuto e analizzare ulteriormente la sua pionieristica produzione artistica?

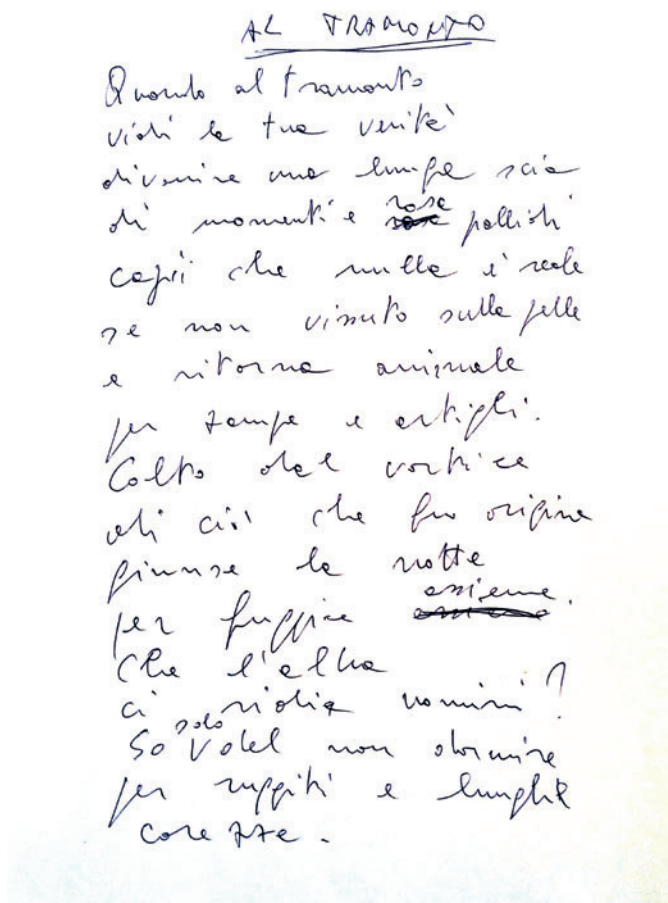
Beh, direi che per il 99% il lavoro riguardante Piero sia stato fatto, tramite cataloghi, libri inerenti il suo aspetto esistenziale, la pubblicazione dei suoi scritti, anche diaristici etc. Inoltre, per quello che concerne le opere importanti, ormai si è fatta quasi totale chiarezza... di recente ne sono state distrutte non poche, giudicate false... probabilmente sarà rimasto fuori un qualcosa che riguarda lettere ad amici, magari schizzi, appunti su opere da realizzare, ma ben poco, e l'autenticare ciò spetta alla Fondazione, visto che ormai Celant e altri critici e studiosi di livello hanno svolto quello che viene definito il lavoro grosso.

Cosa hai ereditato dalla sua personalità?

Direi la capacità di mettere in discussione quello che risulta convenzionale e conforme, ma ciò è tipico dell'intera nostra famiglia. Infine, noi Manzoni, siamo sempre stati voci fuori dal coro... dei liberi battitori, in ogni ambito.

31 maggio 2018

Poesia inedita di Gian Ruggero Manzoni (courtesy l'Autore)



La conoscenza degli archivi privati degli artisti affermati o emergenti è importante per la migliore individuazione delle loro identità?

Certo. Purtroppo non tutti hanno tenuto con lo stesso ordine le proprie carte, soprattutto se non troppo egocentrici. Al contrario c'è chi le tiene con maniacalità e spesso al punto di favorire questa o quella interpretazione, già sapendo che ci sarà chi scriverà la loro storia. Questa coscienza può portare ad accentuare o a occultare alcuni dati. Gli studiosi dovranno essere veramente all'erta su tali processi di auto-descrizione falsata, per carenza o eccesso di attenzione a se stessi da parte degli artisti.

Le esposizioni pubbliche che presentano tali documenti possono aiutare a interpretare la produzione artistica?

Certamente, soprattutto in relazione a pratiche effimere quali la performance o gli interventi partecipativi, ambientali e sonori. Ma anche nel caso di artisti molto "classici", quale è ormai per esempio Bruce Nauman, solo una mostra attenta quale quella recente allo Schaulager di Basilea ci ha mostrato quanta importanza progettuale abbia sempre lasciato al disegno.

Copertina del libro di Angela Vettese (prima edizione), Umberto Allemandi & C., Torino 1996 (l'ultima edizione rivista è uscita nel dicembre del 2016)



...Vogliono anche richiamare l'attenzione sulla necessità di conservare e valorizzare certe testimonianze culturali di fronte al crescente uso degli archivi digitali?

Archivio digitale, cartaceo, oggettuale si intersecano e si aiutano a vicenda. Non credo che dovremmo, tra l'altro, fare troppo affidamento sulla permanenza del digitale. Lo vedo molto fragile nei suoi sistemi di conservazione.

La tua biblioteca di storica dell'arte ti consente di realizzare saggi e progetti senza consultare il web?

Ho perso da tempo l'ambizione e il desiderio di avere una biblioteca completa. Consulto sempre il web nei siti dedicati ai saggi, nonostante abbia alcuni libri cartacei che mi fanno più da portafortuna che da strumento. In ogni caso per scrivere un saggio vero occorre anche consultare documenti su carta: è solo da cent'anni che qualcosa è stato digitalizzato e solo da cinque o sei che le comunicazioni sono quasi solo digitali. Fino al 2000, per esempio, continuarono a circolare lettere ufficiali e le email erano considerate appunti informali. La storia va fatta consultando documenti anche cartacei.

Hai studi che attendono di essere pubblicati?

No. Ho studi che attendono di essere scritti o riscritti migliorandoli.

Per gli articoli di critica sulle mostre personali e collettive ti avvali soprattutto dell'esperienza acquisita sul campo e del patrimonio mnemonico?

Non potrei mai scrivere senza leggere. È incredibile quanto la memoria inganni. Vedo tutte le Biennali di Venezia da quando avevo 16 anni (1976, da brividi), ma ovviamente tendo a sovrapporle. In questo senso mi rammarico che ci siano raramente testimonianze fotografiche a posteriori delle installazioni nelle grandi mostre. Si dovrebbe fare un catalogo a priori, pronto per l'inaugurazione, con i saggi che supportano in termini teorici la mostra stessa e con le biografie degli artisti, e poi un volume di fotografie delle opere realizzate, non solo digitale perché, come ho già detto, il digitale è più volatile di quanto pensiamo.

Conservi tutti i carteggi dei tuoi corrispondenti?

Non butto via niente ma tengo tutto in un disordine irrimediabile. Non ho mai avuto un'assistente personale, solo persone che hanno collaborato a progetti specifici. Conto sull'archivio del Sole24Ore, sul fatto di avere pubblicato pressoché tutto ciò che ho scritto e sul non essermi mai sbarazzata di computer vecchi e rotti e nemmeno dei floppy disk dal 1989. Nelle istituzioni in cui ho lavorato, soprattutto Fondazione Antonio Ratti (1995-2003), Galleria Civica di Modena (2005-2008), Fondazione Bevilacqua La Masa (2002-20015), Università Iuav (dal 2001 a oggi) sono stata attenta a pubblicare almeno una lista delle attività svolte sotto la mia direzione in un volume cartaceo. Comunque ho sempre considerato il mantenimento di un diario *day by day* delle attività come un punto fondamentale, da riportarsi quantomeno sui siti o anche solo su una pagina facebook. Tuttavia non farò mai "il mio archivio". Capisco che un giorno potrei voler spiegare il filo logico che ha congiunto le mie attività, quali sono stati i momenti di svolta, la non-casualità delle mie scelte che, essendo state poco lineari, potrebbero apparire prive di un fondamento culturale coerente, che invece c'è sempre stato. Ma non ho voglia di concentrarmi su di me o sul passato.

10 luglio 2018

1a puntata, continua

Estetica ed Etica degli Archivi Privati

Il ruolo della documentazione fisica in era digitale (II)

a cura di **Luciano Marucci**

Le principali motivazioni che ci hanno indotto a promuovere l'indagine sul ruolo degli archivi privati nel sistema culturale contemporaneo sono riportate nell'introduzione alla prima puntata pubblicata nel numero precedente di questa rivista. Qui viene ribadito l'intento di analizzare il fenomeno in espansione attraverso le testimonianze di diverse personalità chiamate a partecipare al dibattito e a raccontare le loro esperienze. Indubbiamente siamo di fronte a una riconsiderazione dei materiali cartacei che, tra l'altro, permettono di conoscere le fasi formative delle opere e le identità più intime degli autori, nonché di riflettere sul tema della memoria. Parallelamente si registra un uso sempre più diffuso delle informazioni digitali e si tende a far interagire le due modalità per assicurare una migliore valorizzazione della documentazione. Tutto ciò favorisce la ricerca di contenuti profondi, può stimolare produzioni e fruizioni alternative a quelle divenute troppo rituali. Inoltre dà la possibilità di rileggere agevolmente il passato nel presente, di gestire nel tempo i processi evolutivi e dimostrare l'autenticità degli oggetti creativi, specie se intervengono moderne istituzioni museali.

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

La sua partecipazione al dibattito culturale continua con immutata passione. Per effettuare le ricerche si avvale costantemente del web?

Confesso che faccio sempre più ricorso a Google, sia per avere notizie e soprattutto immagini degli artisti esposti nelle varie mostre, sia anche e forse più per avere un'ampia documentazione degli artisti di cui vado a parlare. Sempre per questa via mi procuro notizie su saggi e articoli di natura storico-critica e sui profili dei vari autori. Non mi risulta però facile entrare in archivi privati.

Suppongo che dopo la lunga carriera di docente universitario, critico letterario e artistico, curatore... il suo archivio sia ampio. Ha già pensato a chi affiderà la dotazione che racchiude la storia della sua vita?

Io non sono stato capace di costituirmi un archivio privato di natura elettronica, il mio materiale giace tutto allo stato cartaceo, oltretutto conservato in vari luoghi che non riesco a unificare. Si pone il problema della loro donazione alla mia scomparsa; penso alle istituzioni con cui ho lavorato, alla Biblioteca del Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna, cui vorrei donare appunto i libri d'arte. In cambio tento di ottenere un loro servizio di schedatura elettronica. Avendo pure libri di natura letteraria – altro ramo della mia attività – per questi penserei alla Biblioteca di Discipline Umanistiche sempre dell'Università di Bologna; per le opere d'arte mi potrei rivolgere alla Galleria d'Arte Moderna MAMbo del Comune.

Dispone di testimonianze fotografiche?

Non ho neppure un archivio di testimonianze fotografiche delle molte persone del mondo dell'arte incontrate nella mia carriera, o meglio, queste restano allo stato cartaceo, a meno che non le abbia ricevute direttamente per via elettronica. Ora



(da sinistra) Renato Barilli, Luigi Ontani e Paolo Granata durante l'incontro condotto da Barilli presso la Biblioteca della Sala Borsa di Bologna il 27 gennaio 2012 con la proiezione di immagini e video delle storiche performance realizzate dall'artista negli anni Settanta (ph L. Marucci)

per me esiste un sistema molto particolare di testimonianza. Siccome ho ripreso, dopo mezzo secolo, a fare ricorso alla pittura, fotografo certe persone, o mi faccio mandare da loro stesse delle immagini per email, da cui traggio poi dei ritratti più o meno fedeli. Potrei rispondere per questa via alla richiesta di allegare alle mie risposte qualche foto, sostituendola invece con ritratti di protagonisti del mondo dell'arte cui sono stato particolarmente vicino.

Scrivi e perfezioni i testi su carta e mantieni le prime stesure o lavori direttamente al computer?

Ormai ho preso l'abitudine di scrivere direttamente al computer, quasi con perdita di capacità manuale. L'unico mio accesso considerevole a una dimensione elettronica consiste

nel ricorso al blog www.renatobarilli.it in cui deposito ogni domenica tre testi miei: uno di critica d'arte, un altro di critica letteraria e infine un'opinione politica. Aggiungo, a parziale rettifica di quanto detto sopra, che pure i miei saggi dati alle stampe sono presenti nella memoria del mio computer, senza possibilità di accesso diretto, ma a chi ne facesse richiesta, li potrei mandare in visione a titolo gratuito.

8 giugno 2018

Emilio Isgrò, artista

Perché hai deciso di costituire l'Archivio che porta il tuo nome?

Per fare ordine. Ho una grande memoria e tutto quello che ho vissuto in questi anni vale la pena anche di farlo conoscere. È stata mia moglie Scilla a rendersene conto per prima. Ha creato dal nulla l'archivio e ora lo dirige con il suo meraviglioso spirito organizzativo, che a me invece manca.

È la sede dei materiali che ricostruiscono la tua storia?

Vi si possono trovare i miei primi articoli, la documentazione sulle mie mostre, le opere, i libri, fotografie e recensioni: la mia vita intera, insomma.

Comprende pure gli appunti di lavoro e le prime stesure dei testi di cui sei autore?

Sì.

Per te è anche uno spazio di ispirazione? Un rifugio della mente?

È rassicurante sapere che i materiali che mi riguardano abbiano trovato la giusta collocazione, così da essere fruibili anche da altri. E il clima culturale che vi si respira può creare

le condizioni favorevoli per nuove ideazioni. L'archivio è attiguo allo studio dove lavoro. Giulia Crespi, che è un'efficiente collaboratrice di Scilla, ogni tanto mi chiede chiarimenti su vecchie carte che da sola non riuscirebbe a valutare. A volte, purtroppo, non ci riesco nemmeno io.

A parte l'utilizzo di prestigiosi libri, la scrittura-immagine delle opere dalla valenza concettuale proviene soprattutto dalle pubblicazioni della tua biblioteca?

Le mie scelte artistiche derivano principalmente dal mio mondo quotidiano e dalla realtà storica che viviamo; ogni tanto però anche la mia biblioteca mi parla.

Qual è oggi il valore e il senso della parola scritta nelle tue opere con le cancellature?

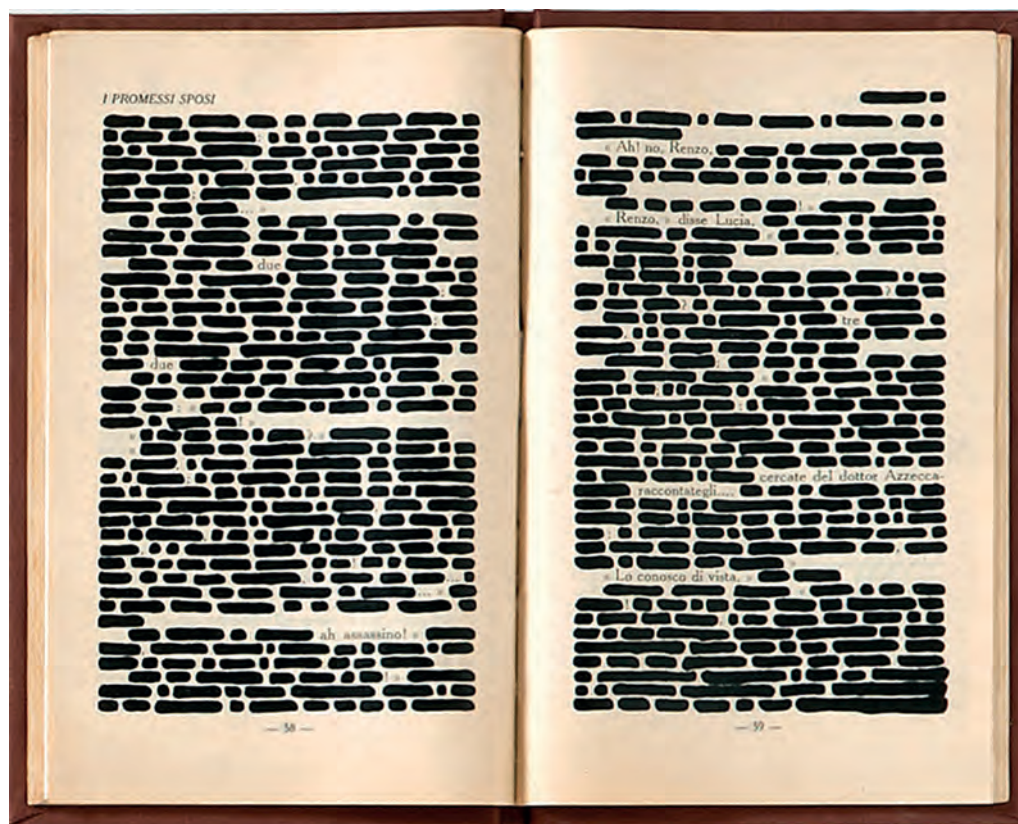
È quello di una sopravvivenza umana che non può essere disolta neanche dalla società mediatica che tende a cancellare e, dunque, a omologare tutto.

Con le cancellature dei libri e in altre pubblicazioni intendi anche valorizzare i supporti documentativi d'archivio?

Certamente! Non si è parlato tanto di libri nel mondo dell'arte come da quando io ho cominciato a cancellarli. Tu lo sai benissimo, perché ti interessi del mio lavoro. La verità è che certi discorsi hanno bisogno di tempo per essere metabolizzati, ma ormai, per fortuna, pare che siano penetrati. Di questo posso essere soddisfatto!

Come giudichi l'uso della parola orale nel quotidiano?

La parola scritta è stata sempre usata da filosofi, poeti e pensatori in genere. Quella orale, come in questo momento viene utilizzata in certe zone del mondo, rischia di diventare uno strumento di oppressione demagogica, e dunque antidemocratica; al contrario di come dovrebbe essere usata da coloro che sono preposti alla libertà del pensiero. La parola umana



Emilio Isgrò
"I promessi sposi
non erano due"
1967, china su
libro tipografico
(courtesy Archivio
Emilio Isgrò,
Milano)



Emilio Isgrò "Costituzione delle api" 2010, acrilico su tela, 122 x 200 cm, collezione privata (courtesy Archivio Emilio Isgrò, Milano)

Sul valore simbolico sociale delle api che popolano questa opera l'autore ha dichiarato: "Le api sono state indagate dal filosofo Bacone e considerate animali capaci di una grande operosità, cioè sono il viatico necessario per il loro futuro, esattamente come gli uomini. Le api, oltre a essere simbolo di laboriosità, sanno anche rintuzzare le avversità, come noi che cerchiamo di superare i problemi che incontriamo."

è stata, almeno dal Rinascimento in poi, per non dire sempre, uno strumento di apertura mentale e sostanzialmente di affermazione della democrazia che si è rafforzata con gli esiti della Rivoluzione Francese, come sai, tutta fondata sulla parola dei filosofi e degli enciclopedisti. La parola è fatta per porsi domande, e questa è appannaggio dei poeti. Quando dà solo risposte, è quella dei demagoghi, che non sono raccomandabili. **Sei stato esplicito. Io cerco sempre di farti uscire allo scoperto...**

Bisogna dire, ma con intelligenza. Il mondo è veramente cambiato!

È un disastro generale: ambientale, sociale, politico, culturale, economico...

Se io rispondessi in maniera categorica, potrei sembrare uno che fa la predica. Ma se oggi non viene ascoltato neppure il Papa, figurati se si presta attenzione alle nostre parole! È caduto completamente non tanto il principio di autorità (spesso trasformatosi in autoritarismo e dittatura), quanto quel principio di autorevolezza – che è un'altra cosa – e che nelle democrazie occidentali si chiama "carisma".

Ma torniamo all'oggetto della nostra conversazione. Nei

tuoi diversificati lavori rivivono le memorie personali?

Certamente sono un riflesso della mia vita. Di conseguenza il mio pensiero ne viene influenzato.

Secondo te le memorie pubbliche storiche insegnano a generare il presente?

Le memorie servono più che altro a capire il presente. Forse possono aiutare a non commettere gli stessi errori, ma nemmeno questo è sempre vero.

La documentazione esistente consente di individuare il senso dell'intero percorso artistico? Contribuisce a storicizzare la tua produzione?

La documentazione "mi documenta". Per capirne il senso e per inserirlo nel contesto storico servono i testi critici di chi ha letto e riflettuto sul mio lavoro servendosi anche di questi documenti.

Quindi l'Archivio si configura come catalogo in progress della tua vita nell'arte.

Sì, l'archivio viene aggiornato quotidianamente.

Si avvale di strumenti informatici?

Usiamo un programma di archiviazione digitale che si chiama Archeto.

La gestione amministrativa della struttura ti fa guadagnare o perdere tempo?

Non sono io che me ne occupo, ma a sentire mia moglie è certamente un impegno.

Serve a disciplinare anche il rapporto con i protagonisti del sistema dell'arte?

Ci aiuta a reperire le informazioni più velocemente quando dobbiamo organizzare una mostra o redigere un catalogo.

È un laboratorio in-formativo per chi vi lavora?

Voglio sperare che sia così.

In qualche misura ha modificato la tua attività di artista intellettuale?

È la mia attività che accresce l'archivio, non il contrario.

Come valuti l'esposizione pubblica, sempre più frequente, della documentazione d'archivio dei creativi di ambiti diversi?

La documentazione d'archivio è interessante perché normalmente rimane privata. Esporla aiuta a comprendere aspetti che solitamente si ignorano, ma che sono fondamentali per qualsiasi artista.

Questa pratica può aiutare a interpretare la produzione artistica? Vuole anche richiamare l'attenzione sulla necessità di conservare e valorizzare certe testimonianze culturali private di fronte al crescente uso degli archivi digitali?

Qualsiasi memoria è importante. La sua digitalizzazione non la rende meno vera, ma solo più facile da usare e diffondere. Una testimonianza che rimane confinata e non si condivide con il resto del mondo non avrebbe motivo di esistere.

7 giugno e 3 novembre 2018

Giancarlo Politi, editore

L'Archivio storico di "Flash Art" mantiene tutti i testi dei personaggi che hanno collaborato?

Non esiste alcun archivio. Tutto disperso, per pigrizia, incapacità, mancanza di personale. Qualche foto ogni tanto, riscoperta casualmente da mia moglie Helena.

Dai vari traslochi hai salvato almeno l'archivio cartaceo personale che identifica il tuo passato di intellettuale, la passione per la letteratura e la poesia?

Ho perso o gettato tutto. Ora sto recuperando qualcosa. Mia sorella ha ritrovato un quadernino di poesie del 1956 che non rinnego. Qualche foto personale di quegli anni. Forse Claudio Verna, inflessibile archivist, potrebbe avere dell'altro, magari il libretto di poesie *Mina e Paesaggi*, pubblicato nel 1955-56. Ha anche una copia della rivista "L'Aristeo" del 1954. Ed è, credo,

(da sinistra) Giancarlo Politi, Jeff Koons e Helena Kontova nello studio dell'artista nel 1997 (courtesy Giancarlo Politi)



l'unico a possedere la collezione completa di "Flash Art" che mi presterà per scansarne i primi numeri. Contemporaneamente ad "Amarcord" mi piacerebbe pubblicare un volumetto di poesie. Per sessanta anni, preso dagli ingranaggi produttivi, non mi sono più interessato alla poesia. Ma la vecchiaia è la nuova infanzia, si dice. Allora probabilmente riporterò alla luce ciò che era una conquista dai 17 ai 20 anni. Oggi, sul sito on line della rivista, è apparsa (a mia insaputa) una poesia in omaggio a Pino Pascali (da me scritta in occasione della sua morte). Forse l'ultima che ho scritto?

I contributi pervenuti alla rivista dopo la diffusione del personal computer sono conservati anche in digitale?

Non è conservato nulla. Pare che stiano digitalizzando sia "Flash Art Italia" sia l'edizione International. Un lavoro immane e costoso. Siamo a un terzo. Ma io ho gettato migliaia di lettere, scritti, foto ricevute o scattate in oltre cinquant'anni di lavoro. Ieri ho visto in www.flashartonline.it, a illustrare un bel testo di Massimo Minini, un telegramma a me inviato da James Lee Byars che mi invitava a Documenta 5. Ha fatto bene Massimo a sottrarmi quel telegramma perché altrimenti sarebbe andato perduto.

La direzione e la redazione di "Flash Art" ti hanno impegnato molto perché la rivista crescesse anche all'estero, ma hai avuto anche la possibilità di promuovere cultura, specialmente quando c'era scarsa circolazione di informazioni; di partecipare ad accadimenti pionieristici e di fare conoscenze dirette. Non avresti avuto tanti materiali per il tuo "Amarcord", anche se nella rubrica "Lettere al Direttore" trapelavano certi tuoi saperi esperienziali.

Tutto ciò che è apparso nelle "Lettere al Direttore" (da questo numero ridotte a una pagina e la giovane redazione vorrebbe eliminare del tutto la rubrica) e in "Amarcord" sono frutto dei miei ricordi che ora, da ottuagenario, affiorano a sprazzi con dettagli insospettati anche per me. Per il numero 15 ho chiesto aiuto a Verna, perché non mi tornava in mente il nome della Galleria Pogliani. Ma lui in quegli anni non era a Roma. Poi, improvvisamente, mentre parlavo al telefono con un amico, mi sono ricordato il nome e la figura di Sergio Pogliani con il cappello di cowboy.

Al riguardo hai dichiarato che i ricordi del tuo vissuto non hanno la pretesa di fare la storia dell'arte contemporanea, ma ora che tutto è interconnesso, secondo te, è superfluo contaminare la storia con argomenti significativi della cronaca o far interagire localismo con globalismo?

Ma io sono un giornalista, un testimone, un raccontatore di aneddoti, un mendicante di memorie. Difficilmente da me troverai analisi critiche o giudizi che non amo e che forse non saprei dare secondo i canoni accademici. Ma molti mi riconoscono che in tutti questi anni ho avuto buon occhio a individuare alcuni artisti dal grande mazzo della cronaca dell'arte. Io sono cresciuto affascinato dalla cultura americana, una cultura visiva, non accademica. Che cercava di allenare l'occhio anziché sciuparlo a leggere libri di altri che volevano insegnarmi a comprendere un'opera.

Gli "Amarcord" ti consentono di esternare le lontane aspirazioni letterarie e di investigare nel complesso sistema dell'arte.

Certo! In parte è riaffiorato in me lo spirito del letterato. "Amarcord" sarà il romanzo che per incapacità, mancanza di tempo e concentrazione non sono mai riuscito a scrivere.

Peccato che tu non possa pubblicare anche le vicende censurabili!

Certi ricordi fanno parte di esperienze troppo personali e

intime. E non amo coinvolgere la mia intimità né quella altrui. Se vuoi, a te potrei raccontare qualcosa in privato.

Riuscire a testimoniare le memorie del contemporaneo che costituiscono il tuo archivio mentale ha pure una funzione terapeutica e può essere formativo per i lettori.

Non mi pongo il problema. Non ho mai preteso di formare né educare le persone. A parte me stesso. E dubito di esserci riuscito. Anche per questo ho sempre rifiutato l'insegnamento. Io sarei per l'abrogazione delle Accademie perché mal gestite e ostaggio di mediocri. Credo all'arte come conquista personale. Mi sono avvicinato a essa grazie all'odore di trementina che arrivava sulla strada. A casa mia, da bambino, non esisteva un libro. Io mi sono formato sul "Corriere dei Piccoli" e sulla "Domenica del Corriere" che leggeva mio padre. Da queste testate è nata la mia curiosità per il mondo.

Rivisitare le relazioni avute nel passato significa anche riproporre all'attenzione conoscenti ingiustamente dimenticati o sfortunati.

Sì, certo. È la storia che si ripete. Grandi o ottimi artisti hanno perso il treno, ma non sarà un mio "Amarcord" a permettere loro di riprenderlo. Semmai una piccola luce che li farà rivivere nello spazio di un istante.

Pensi di riunire in un libro le rievocazioni per renderle più durature...? o ti accontenti della loro pubblicazione on line?

Non so. Se ne occuperà mia figlia Gea. Pare che inizialmente voglia realizzare una decina di volumetti, con gli "Amarcord" più interessanti e con qualche aggiunta. Per lo meno fotografica. Ma lascio a lei e a suo marito Cristiano Segnanfreddo la decisione. A me basta il piacere di scrivere per far rivivere situazioni, amici, ricordi... In parte rivivere una giovinezza ormai molto lontana. E guardare il presente come fossi nell'al di là. **Anche se le edizioni in rete sono più superficiali, la loro tempestività mette seriamente in crisi quelle cartacee?**

Io sono figlio della carta. Non chiedermi altro. Non riesco nemmeno a leggere un libro su Kindle. Ho bisogno di sentire odore e sapore di carta. Per questo spero che "Flash Art", almeno sin che vivo, resti anche cartaceo. Forse cambierà un po' la pelle, forse mancherà l'ombra incombente del padre padrone che ero io. Forse sarà più leggero e gradevole, senza le mie paranoie.

In definitiva l'ultima tua iniziativa, che anch'io ho incoraggiato fin dall'inizio, oltre a tenere ancora vivo l'interesse per la testata, offre l'occasione di tramandarti al di là dell'esistenza di tua figlia Gea alla quale hai già passato il testimone.

(da sinistra) Kiki Smith, Giancarlo Politi e Francesco Clemente nel 2010 ad Alba, ospiti dell'Azienda vinicola Cerreto (courtesy Giancarlo Politi)



Grazie a Gea e a suo marito, "Flash Art" subirà forti cambiamenti. Sono previsti investimenti per l'edizione online che all'inizio del nuovo anno dovrebbe essere una delle testate più seguite in Europa ma ci saranno cambiamenti radicali anche per l'edizione cartacea. Che io non conosco e non voglio conoscere. **Giacché il tempo ha anche l'accortezza di far sopravvivere ciò che più emoziona..., si può dire che il "passato" non è passato per sempre...**

Per gli ottuagenari il passato è il loro unico futuro. Dunque io sto vivendo un lungo futuro davanti a me.

Per concludere: riesci a trovare un paio di immagini fotografiche per questa indagine?

La disorganizzazione governa ancora la mia vita. Per me mandarti una foto è un grosso lavoro che eviterei, se potessi. Spero che Helena ne trovi una, ma per scansarla (io non riesco a dire scannerizzarla: il verbo è scansire e anche l'Accademia della Crusca pare sia in difficoltà) dovremo andare in ufficio, perché credo che le nostre stampanti per qualche ragione siano fuori uso. Questa è la dimostrazione di come io gestisco un archivio (e la mia vita). Chiedimi di scrivere e sono pronto. Chiedimi di cercare qualcosa e vado in tilt. Ho perduto (qualche sprovveduto me le ha buttate, ma io non avrei conservato nulla) migliaia di foto, tra cui quelle a pranzo con Leo Castelli, Robert Rauschenberg e Jasper Johns. Avevo un raccoglitore con i provini e i negativi (come si usava allora) di migliaia di foto tra cui quella di Gino De Dominicis con il mongoloide alla Biennale di Venezia del 1972 (tu sai che la foto accettata da Gino come opera è mia?). Per molti anni Gino mi ha mandato un assegnino (70mila lire) ogni volta che aveva bisogno di riprodurla. Ed erano mie le foto di Marina Abramović nella sua prima performance a Belgrado, dentro una stella di fuoco, allorché io intervenni essendomi accorto che era svenuta e, insieme a qualcun altro, la portai fuori dal cerchio di fuoco. Domani mia sorella dovrebbe inviarmi alcune foto di Catherine Millet (testimone alle sue nozze), mia corrispondente da Parigi (vissuta a lungo in Italia, perché Daniel Templon aveva aperto una galleria a Milano). Te ne manderò una.

26-30 settembre 2018

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

Marco, credo che, attraverso i format espositivi alternativi, gli scritti e i talk, tu abbia stimolato la tendenza a indagare la pratica d'archivio e a valorizzare la documentazione dei creativi di più discipline, sconosciuta o addirittura segretata. Alludo, in particolare, alla tua mostra itinerante *Disobedience Archive*, a quelle di Bologna *Il Piedistallo Vuoto* e *Too Early Too Late. Middle East and Modernity* (tutte supportate da discussioni pubbliche), alla proposta di Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi in *Documenta 14*, all'individuazione e all'analisi di determinati archivi privati. Non avendo avuto modo di visitare le ultime esposizioni da te curate, *L'inarchiviabile* e *Non-Aligned Modernity* presso FM Centro per l'Arte Contemporanea di Milano, né la seconda Biennale di Yinchuan in Cina, puoi dirmi in sintesi come era indagato il tema dell'Archivio in questi contesti e cosa ti spinge a lavorare intensamente in questo specifico ambito, spesso trascurato o ignorato?

Diciamo che l'archivio – per me – non è tanto un ambito

specifico, ma un vero e proprio metodo di lavoro. Certo, visto quante mostre gli ho dedicato, si potrebbe pensarlo come un tema espositivo. Ma non è sempre così. Devo subito aggiungere un altro termine, “archeologia”, senza il quale non è possibile pensare l’archivio o in modo “archivistico”. Senza stare a sottolineare il comune prefisso, quello che mi ha sempre interessato è l’uso che Foucault ha fatto della parola archeologia nella sua opposizione al concetto di storia. Se da un lato la storia forza se stessa a ritrovare l’origine pura e incontaminata delle cose (così come il loro progresso); dall’altro l’archeologia aspira a dissiparla in una molteplicità e dispersione di eventi. Questa frammentazione, dispersione, incompletezza è ciò che chiamo archivio. Il materiale può essere sempre de-archiviato o re-archiviato senza alcuna pretesa totalizzante che, al contrario, è propria della storia. In un periodo come il nostro in cui sono entrate in crisi le narrative forti moderniste (i meta-racconti,

Un ambiente dell’esposizione “Disobedience Archive (The Park)” 2014, a cura di Marco Scotini, SALT Beyoğlu, Istanbul (courtesy SALT Beyoğlu)
La mostra, dal 2005 al 2014, è stata allestita, con varianti, in quindici istituzioni museali d’Europa, degli Stati Uniti e del Messico.



come li chiamava Lyotard) possiamo solo costruire archivi. Il racconto presuppone sempre un rapporto di causa-effetto con cui esso definisce la linearità verticale della storia. In un archivio i fatti, gli eventi, le immagini possono stare uno di fianco all’altro senza un rapporto immediatamente causale. Ecco la grande importanza che per me ha l’archivio e per questo motivo in alcune mostre è diventato un *format* espositivo, in altre un contenuto, in altre ancora una fonte, un presupposto, una riserva di dati da cui partire. Diciamo che l’archivio è l’antidoto a un pensiero sintetico, esclusivo, totalizzante e allo stesso tempo la promessa che qualcosa nella realtà possa essere cambiato. È un segno del possibile, il frutto di una Scienza nomade.

L’esplorazione-esibizione non ha limiti spazio-temporali?

Ogni esposizione ha i limiti spaziali e temporali che le si attribuiscono. Non si tratta di aspirare all’illimitato ma, piuttosto, di vedere i limiti come qualcosa di non naturale ma convenzionato che, come tale, può essere sempre messo in discussione. Non ti nascondo che dietro il progetto *Disobedience Archive* c’era una idea di Merzbau organico che presupponeva una mostra sempre in corso, *on-going*, e mai conclusa. Il materiale depositato si sarebbe accresciuto a ogni nuova esposizione con ricerche in campo, mentre l’archivio si sarebbe presentato con *display* e tecniche di montaggio ogni volta diverse. Ancora continuo a credere che questa performatività dell’esposizione connoti molto le mostre che curo, anche se ciò può ora apparire meno evidente. Inoltre il concetto di contemporaneità per me è piuttosto dilatato: il passato o i suoi fantasmi sono sempre presenti nelle mie mostre. Pensa che la *Yinchuan Biennale* si apriva con un’opera di Giuseppe Castiglione del 1700! Ma qui dovrei citare anche Benjamin, oltre che Foucault.

...Può essere considerata una forma di attivismo politico-culturale?

Se penso a *Disobedience*, l’attivismo politico-culturale era dichiarato. Oggi diciamo che l’aspetto politico-culturale ha preso altre forme. È difficile essere attivisti in Cina: il che non significa che non si possano fare mostre a carattere politico, magari usando linguaggi indiretti e cifrati, non per questo meno potenti. Poi, è vero, che questo vale ovunque e non solo in Cina, la censura rende esplicito là ciò che in altri paesi è ritenuto implicito e non comunicato.

Quindi dai rilievo all’evoluzione dei linguaggi e, a un tempo, all’aspetto ideologico?

Può esistere un linguaggio che non sia anche ideologia? Credo proprio di no.

Sei più attento ai talenti che agiscono in condizioni di semiclandestinità; che rivendicano libertà espressiva e maggiore visibilità?

Il *mainstream* non mi ha mai riguardato se non in un senso antagonista e oppositivo. Per questo mi è sembrato sempre più importante dare spazio a ciò che era meno visibile, non indagato, rimosso, frainteso, tenuto ai margini.

Rappresentarli sulla scena artistica internazionale, rendendoli competitivi, è anche un dovere morale? Nell’incentivare il dialogo emancipativo tra geografie isolate e aperte, estendendo anche il collezionismo, si rischia di snaturare i caratteri identitari territoriali?

Certo il linguaggio delle biennali su scala globale è molto pericoloso. Si continua a esportare la categoria di arte moderna come se non fosse vero che è connotata come bianca, maschile, di classe media, a dispetto del carattere di inclusività con cui continuiamo a connotarla. È evidente che il sistema dell’arte opera al pari di una istituzione politica, attraverso la dialettica



“A Generative Archive”, seconda Biennale di Yinchuan (Cina) 2018, curata da Marco Scotini presso il MOCA di Yinchuan (courtesy Cooperativa agricola, Somankidi Coura, Mali)

La Cooperativa auto-organizzata nel villaggio di Somankidi Coura in Mali è stata fondata nel Senegal River nel 1977 da Raphael Grisey, Boubou Touré e altri attivisti che cercano di proporre un'alternativa all'esodo di massa verso l'Europa attraverso forme di agricoltura sostenibile.

di inclusione ed esclusione. Per cui ci rientra solo chi parla uno stesso linguaggio o adatta il proprio al linguaggio maggioritario. Per questo motivo ho cercato di tirar fuori il concetto di 'biennale come lingua minore', come lingua di una minoranza, con cui si cerca di contrastare il pericolo sopra descritto. **Ti occupi di operatori visuali senza distinzioni generazionali?** Non solo non tengo conto di distinzioni generazionali, ma neppure di quelle disciplinari. Credo che il grande sforzo che ho fatto in questi anni sia stato quello di “aprire a” e includere l'extra-disciplinare. Anche qui si tratta di vedere i limiti come convenzioni. O meglio, come frutto della storia, per cui a un certo momento si è chiamato estetica qualcosa che non fosse l'etica o la fisica. Tutto ciò ha inaugurato la modernità ed è stato funzionale al suo discorso. Perché mai si dovrebbe continuare in quella direzione una volta che le condizioni di possibilità sono mutate?

I paesi emergenti sono sempre presenti nei tuoi progetti espansivi?

Certamente! Come farne a meno? Anche qui però vorrei chiarire che guardare “fuori” ti fa capire i limiti che sono dentro. La mia non è altro che una continua investigazione e problematizzazione della nostra stessa cultura, dei limiti del nostro pensiero. Pensa al concetto di universalismo: quanti interessi particolari si sono nascosti dietro di esso! Dietro l'esaltazione dell'ecumenismo moderno si è sempre celata una deprimente geografia coloniale. Per questo il mio interesse è di contrastare o mettere in crisi l'incontestata autorità e il privilegio

dell'osservatore occidentale, fondato sulla pretesa che il suo sguardo fosse distaccato e neutrale così come la sua ricerca disinteressata e atemporale.

L'attività critica e curatoriale così “disobbediente” ha valore educativo in senso estetico ed etico?

Non riesco a separare i due termini che invece la modernità ha voluto tenere così bene distinti. Se poi questo ha un valore pedagogico, come vorrei, ne sono felice.

È problematico salvare certi materiali documentari attraverso le istituzioni per poter conservare degnamente le “memorie fisiche” e facilitarne la fruibilità pubblica magari anche con la semplice registrazione in digitale?

In questi anni abbiamo verificato che salvare i materiali senza il contesto che li ha prodotti è davvero problematico. Sarebbe un po' come l'esposizione dei feticci tribali in teche museali nel museo etnografico.

Suppongo che per muoverti in questa direzione anche tu abbia un buon archivio...

Sì, non nego che per me l'archivio sia un po' una malattia...

Ovviamente per gli approfondimenti contano anche le relazioni interpersonali, le conoscenze culturali e l'attitudine allo studio.

Come ho spiegato prima, quello che si definisce archivio è piuttosto un sistema di relazioni, attitudini al montaggio, un allenamento al possibile: dunque non tanto e non solo i materiali accumulati.

L'ampliamento del campo d'azione in Cina è derivato dal riconoscimento delle tue competenze?

Non so di preciso. Riconosco però che in Cina mi hanno dato molte opportunità e continuano a darmele. Anzi, mentre ti sto rispondendo mi trovo a Pechino, di passaggio tra due convegni.

A cosa ti stai dedicando in questo momento?

Sto cercando di far conoscere in Occidente – attraverso vari programmi espositivi – molti artisti con cui ho lavorato in Yinchuan

Biennale. Al Parco Arte Vivente di Torino a novembre ci sarà la prima personale italiana di Zheng Bo e in primavera Ravi Agarwal. Zheng Bo, che è presente a *Manifesta* e a *Taipei Biennale*, ha concepito per il PAV un grande giardino interno fatto di erbe e piante spontanee che si trovano nell'area piemontese, mentre per *Yinchuan Biennale* aveva piantato 300 alberi di pioppo che riproducevano lo slogan "Earth Workers Unite". Nello stesso tempo continuo a lavorare a progetti per la Cina che vedranno la luce tra la fine del 2019 e il 2020. Parallelamente un progetto immediato è quello di aprire una sede di NABA a Roma, dunque ampliando quanto abbiamo fatto finora a Milano.

All'interno di NABA hai la possibilità di trasmettere agli allievi – direttamente o indirettamente – le esperienze e le idee innovative?

Visto che il Dipartimento di Arti Visive e Studi Curatoriali in NABA è stato costruito da me, negli anni e con la collaborazione di molti ex-studenti, direi che la trasmissione delle idee innovative è a doppio senso; che è sempre una cooperazione diretta con gli studenti ad alto livello.

La nomina di Alberto Bonisoli, direttore della vostra Accademia, a Ministro dei Beni Culturali potrebbe dare un impulso all'attuazione dei programmi di cui stiamo parlando a livello nazionale?

Perché no?

24 ottobre 2018

Marco Senaldi, *filosofo, ricercatore indipendente, critico e teorico dell'arte contemporanea*

La conservazione e la valorizzazione dei materiali d'archivio stimolano il rispetto per le testimonianze del passato?

Gli archivi, le raccolte, gli inediti conservati negli studi, negli atelier, o nelle fondazioni gestite dagli eredi, stanno assumendo – finalmente – una importanza sempre crescente. È un'ottima notizia, poiché proprio nelle carte segrete si annida la storia e si può decifrare il contesto entro cui collocare in maniera molto più appropriata il lavoro di un artista o di un creativo; ciò significa che il feticismo del "capolavoro" sta forse scemando, a favore di una visione più equilibrata e certamente più complessa. Tuttavia, un archivio contemporaneo non può limitarsi a "conservare" e nemmeno a valorizzare le vestigia di un passato, vicino o lontano che sia: deve essere un luogo di ricerca completamente aperto per permettere qualcosa di molto più importante, cioè la rilettura, o anche la totale revisione, di un'opera, di un artista, o di un'intera tendenza. Da luogo di custodia e salvaguardia, l'archivio dovrebbe diventare oggi un luogo "eventuale" – uno dei pochi rimasti,

Gabriele Basilico "Beirut" 1991, una veduta della mostra "Too Early Too Late", a cura di Marco Scotini, Bologna 2015 (courtesy Galleria Massimo Minini, Brescia; ph L. Marucci)



dove può ancora “accadere” qualcosa: dove, cioè, si potrebbe nascondere la scoperta destinata a rivoluzionare le nostre future concezioni culturali.

In fondo anche il corpo umano si configura come archivio fisico e mentale vivente di cui va salvaguardata la soggettività...

La metafora dell'archivio per descrivere il corpo e la mente è in effetti piuttosto datata e risale ai primordi della psicologia moderna; contro di essa però aveva già sollevato critiche radicali Bergson tra la fine del XIX e l'inizio del XX, facendo osservare che le immagini conservate in un archivio sono statiche, mentre la mente umana, e di conseguenza la soggettività, è un processo in continua evoluzione, che crea e ricrea le condizioni del proprio funzionamento. Oggi quelle idee non solo sono state riprese, ma enormemente ampliate, e una filosofa di punta come Catherine Malabou parla giustamente di “plasticità” mentale, ovvero neuronale, per cui la “pasta” dei nostri percorsi mentali è come una scultura sempre fresca che sta a noi plasmare. La nostra mente quindi andrebbe ripensata come un qualcosa molto più simile a una performance artistica – sempre diversa ogni volta che viene attuata – che al *backup* di un computer dove invece i file, una volta salvati e “archiviati”, restano identici per sempre: un altro modo per dire che Kant era nel giusto nel distinguere tra “intelletto” (*Verstand*) – che oggi è l'equivalente dell' “intelligenza artificiale” – e “ragione” (*Vernunft*).

La maggiore attenzione per le realtà personali e territoriali nasce anche dalla necessità di ridimensionare visioni globalizzanti troppo radicali?

È vero: la nozione di globalizzazione si è rivelata col tempo troppo semplicistica. La globalizzazione di determinati prodotti, usi, conoscenze, non ha semplicemente azzerato i corrispondenti elementi locali, ma sovente ha prodotto l'effetto opposto, radicalizzando il nostro “patologico” attaccamento “locale”, territoriale. Il terrorismo attuale funziona così: parte da rivendicazioni spesso idiosincratiche, legate a dimensioni territoriali estremamente circoscritte, e, per sollevare l'attenzione su di esse, non esita a impiegare strumenti globali, come i *media* di massa, individuali o sociali. Dobbiamo arrenderci all'evidenza che il cortocircuito a cui ci troviamo davanti oggi andrebbe chiamato “glocalizzazione” – il localismo più stretto che implica la globalizzazione più totale, che a sua volta produce come controeffetto proprio la localizzazione più ristretta...

La tendenza a rappresentare il privato mediante i social, oltre a estendere le relazioni interpersonali, sottende una reazione all'informazione spesso impersonale offerta da internet?

È così – poi però è evidente che non ci si può lamentare se aziende come Cambridge Analytica conoscono tanti dati sulle nostre vite e sui nostri gusti: la maggior parte delle volte siamo stati proprio noi a fornirli.

La pratica dell'archivio vuol essere anche un omaggio alla memoria in generale?

Torno alla risposta precedente: Bergson, ancora lui, distingue una memoria diciamo fotografica, abitudinaria, meccanica, da una memoria pura, dinamica ed evolutiva. Entrambe sono necessarie alla nostra sopravvivenza – l'importante è non ridurre il concetto di archivio solo alla prima funzione, quella abitudinaria e di salvaguardia meccanica, ma di mantenere in vita anche la seconda, quella evolutiva e di stimolo al cambiamento. **Ci può essere un'opera d'arte totalmente smemorizzata? Se ne avvantaggerebbe l'innovazione?**

Non credo. Il problema non è “tagliare via” il peso dei ricordi mnemonici, ovvero la memoria del passato, o di altre opere, o di altri artisti, per creare qualcosa di assolutamente “nuovo” – al contrario: occorre pensare alla memoria e al passato stesso come all'ombra del presente, la sua faccia oscura e produttiva – la vera sfida è riplasmare la memoria e la tradizione in generale *retroscrivendola* in una maniera completamente imprevista. Va notato come le più spericolate operazioni di realtà virtuale immersiva paiono obsolete non appena la tecnologia le lascia indietro, mentre i classici della provocazione resistono impavidi al tempo. Per esempio: sono passati pochi anni e ci siamo già dimenticati dell' “irresistibile successo” di *Second Life* (laggiù esisteva addirittura una valuta specifica, i cosiddetti *Linden dollars*), mentre il sublime gesto di mettere i baffi alla *Gioconda*, dopo oltre cent'anni, resta ineguagliato ancor oggi.

Da quale spinta ha origine il tuo interesse a pubblicare le riflessioni filosofiche sull'arte e sulla realtà sociale?

Dalla volontà di ristrutturare. Diciamo che, proprio lavorando sui rapporti tra filosofia e arte contemporanea, mi sono reso conto (molto gradualmente, devo dire) che il mio vero mestiere consiste proprio nel (destrutturare e) ristrutturare continuamente. Non abitazioni però, ma punti di vista, concezioni estetiche, giudizi critici, valutazioni culturali. Ma, forse, lasciami



Immagine dalla prima di copertina del libro di Marco Senaldi “Arte e televisione | Da Andy Warhol al Grande Fratello” (postmedia books, 2009)

L'autore “elabora posizioni inedite non solo nel dibattito sull'interdisciplinarietà dell'arte contemporanea, ma anche sui cambiamenti in atto nell'ambito dei mass media”. Riflette sulle interferenze tra visioni “a distanza” di immagini rappresentate dalla Tv e quelle “ravvicinate” che le opere d'arte cercano di restituire allo spettatore.



Una veduta della mostra "TV 70: Francesco Vezzoli guarda la RAI", tenuta presso la Fondazione Prada di Milano dal 9 maggio al 24 settembre 2017 (courtesy Fondazione Prada; ph Delfino Sisto Legnani e Marco Cappelletti)

esagerare, la cultura (e in specifico l'attività filosofica) non è sempre consistita in questo? Ci si potrebbe domandare davvero come considereremmo oggi Nietzsche senza la ristrutturazione operata da Deleuze negli anni Sessanta: come il pensatore della ripetizione e della differenza, il difensore di un divenire "minoritario" e anarchico, o invece come un filosofo massimalista e decadente, una specie di tardo simbolista reazionario? E andando più indietro, non è forse una ristrutturazione simile quella a cui Tommaso d'Aquino ha sottoposto la metafisica aristotelica? E lo stesso non ha fatto in definitiva Platone con Socrate? La cosa davvero avvincente dell'avventura culturale e filosofica consiste per me proprio in questo: la possibilità di ridisegnare, di riplasmare pesi, misure e visioni, a volte più limitate, altre volte più ampie, in quel campo di saperi interconnessi che chiamerei *iper cultura*. Nel mio piccolo (come direbbero Gino & Michele), ad esempio, ho cercato di dimostrare che non era vero che un *medium* come la televisione fosse per sua natura avverso a ogni impiego estetico e artistico, come molti insistevano a dire: oggi questo pensiero comincia a essere condiviso, recentemente diversi critici hanno rivalutato il ruolo dei programmi tv di Warhol, e un artista che fa regolarmente tendenza come Francesco Vezzoli l'anno scorso ha dedicato un'intera mostra (*TV 70* alla Fondazione Prada, a cui ho avuto l'onore di collaborare) per permetterci non solo di rivedere nostalgicamente, ma anche di ripensare radicalmente, la produzione televisiva italiana degli anni '70, a volte sinceramente sorprendente. Ma vi sono ancora molte idee, molte scoperte, e molti pensatori, artisti, creativi, letterati e anche scienziati, nascosti nelle pieghe del tempo, che attendono ancora la loro ora di luce: come l'impareggiabile ma semiconosciuto Stéphane

Lupasco, un intellettuale francese di origini rumene, ritenuto un autentico "maestro" da artisti del calibro di Salvador Dalí, e autore di una "Logica della contraddizione" senza precedenti, tutta da rivalutare e ristudiare.

La conoscenza del vissuto e delle modalità operative degli artisti e degli intellettuali aiuta a capire l'oggetto creativo e la natura identitaria degli autori?

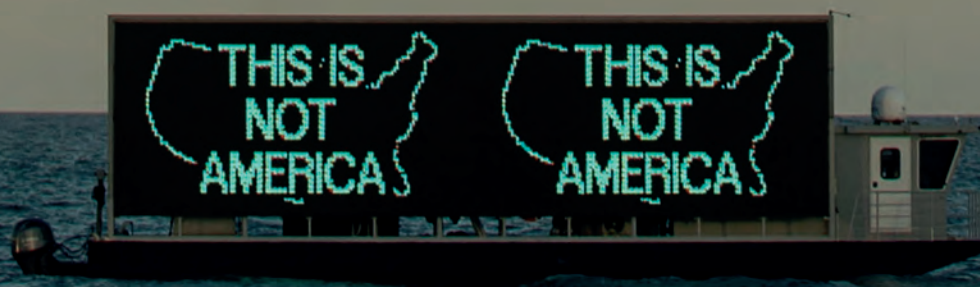
Caro Luciano, credo che la tua domanda vada ribaltata e se permetti lo farei a partire da una recente mostra su Jean-Michel Basquiat che ho visitato alla parigina Fondation Louis Vuitton: le opere c'erano, eccome, ben distribuite, commentate, esposte magistralmente; quello che era assente ingiustificato era proprio lui, Jean-Michel. La sua vita, le sue vicende, il suo dramma, le sue contraddizioni erano cancellate dall'imponenza stessa dei suoi "quadri", non una sola testimonianza, non un biglietto, non uno sputo che sollevasse l'enorme dubbio: ma Basquiat *perché* ha fatto tutto questo? Ecco: possiamo dedurne che sono proprio gli artefatti artistici e l'identità degli artisti che non hanno ormai senso senza una profonda esplorazione dei processi, delle strategie, delle vicende culturali, politiche o anche biografiche che hanno condotto a realizzarli. È questa una rivoluzione culturale di enorme importanza: la supremazia del "testo sacro", l'imperialismo dell'opera irraggiungibile, il "feticismo/fascismo" del capolavoro, si stanno sgretolando sotto i colpi di ricerche di vasto respiro sul "contesto" che le ha prodotte – al punto che, in un futuro nemmeno lontano, una mostra fatta soltanto di semplici opere, offerte alla cruda contemplazione senza altro filtro che un banale catalogo e una sbrigativa didascalia, cioè senza una seria ricognizione storico-culturale transdisciplinare a tutto campo, sembrerà un'ingenuità degna di un passato, per fortuna ormai alle nostre spalle.

15 ottobre 2018

2a puntata, continua

JULIETT

191



FEB 2019 - ISSN 11222050



9 779771 1122051
POSTE ITALIANE SPA - SPED. -
ABB. POST. 70% - DCB TRIESTE € 10,00

Sommario

Anno XXXVIII, n. 191, febbraio - marzo 2019

- 34** | Estetica ed Etica degli Archivi Privati (III)
Luciano Marucci
- 40** | Urban Art & Non Art - Panel discussion (IV)
Luciano Marucci
- 44** | “l’intelligenza facilitata | l’imbecillità complicata” -
L’EstEtica di Getulio Alviani
Luciano Marucci
- 48** | Mark Kostabi - Kostabi World
Roberto Vidali
- 52** | Dream + Conversation - a Roma
Lorenzo Taiuti
- 54** | Peter Triantos - Splash of joy
Valeria Ceregini
- 56** | Fotografia - a Parigi
Emanuele Magri
- 58** | Zheng Bo - Weed Party III
Emanuela Zanon
- 60** | Julian Rosefeldt - o del non-monumento
Roberto Grisancich
- 62** | Giovanni Motta - “Jonny Boy”
Roberto Grisancich
- 63** | “Fluttuante come il tempo” - Enzo Bersezio
Marcello Corazzini
- 64** | Simone Menegoi - Arte Fiera 2019
Emanuela Zanon
- 65** | Audrey Matt Aubert - Partiels
Anna Battiston
- 66** | Melina Papageorgiou - Burkinis and Other Details
Matthias Harder
- 67** | Natura d’artista - Piero Dorazio
Luciano Marucci
- 68** | Italiart - Festival Italien de Dijon
Giovanni Pettener
- 69** | Federico Tosi - Goodbye
Ch Schloss
- 71** | Giovanni Pulze - a New York
Ch Schloss
- 72** | Nicoletta Rusconi - a Cascina Maria
Emanuele Magri
- 73** | Musica e pittura - Paride Di Stefano
Elisabetta Bacci
- 74** | Gani Llallosi - Sleepwalking
Arta Agani
- 75** | Claire Froës - Untitled (Solo Show)
Dea Slavica
- 76** | Alberto Garutti - arte pubblica
Fabio Fabris
- 78** | Branko Franceschi - Autoritratti 5
Giuliana Carbi Jesurun
- 80** | Stefano Graziani - senza preconcetti
Ch Schloss
- 82** | “Duel_Gianni Caravaggio” - al Museo del Novecento
Valentina Piuma
- 84** | Tunisia - Tahar Aouida
Amina Gaia Abdelouahab
- 85** | GrandArt - Angelo Crespi
Fabio Fabris
- PICS**
- 70** | Jaume Plensa - “Carlota”
- 77** | Georg Herold - “Beverly”
- 79** | Kimsooja - “A Needle Woman...”
- 81** | Simon Periton - “Outdoor Miner”
- 83** | Jens Fänge - “Cirkel”
- RITRATTI**
- 86** | Fil rouge - Juan Octavio Prenz
Fabio Rinaldi
- 93** | Attilio e Vittorio - Fotoritratto
Luca Carrà
- RUBRICHE**
- 87** | Sign.media - Tutti artisti
Gabriele Perretta
- 88** | Appuntamento con il museo virtuale - A.A. Lombardi
Alessio Curto
- 89** | P. P. dedica il suo spazio a... - Dino Ferruzzi
Angelo Bianco
- 90** | (H) o - del restauro
Angelo Bianco
- 91** | Rachel Hayes - Beauty’s Many Lives
Leda Cempellin
- 92** | Arte e... psicanalisi - Maria Claudia Dominguez
Serenella Dorigo
- AGENDA**
- 94** | Spray - Eventi d’arte contemporanea
AAVV
- COPERTINA**
- Alfredo Jaar, “A Logo for America”, 2018 (rievocazione di un lavoro del 1987), animazione grafica di 39” in loop su una barca nelle acque di Miami (courtesy l’Artista, Faena Art Festival Miami, Gallerie Lelong NY, Lia Rumma Milano/Napoli). L’opera fu realizzata per reazione all’abitudine degli statunitensi di riferirsi al loro paese come America, eliminando dal continente i latinoamericani, centroamericani e canadesi. Oggi, con la crisi mondiale dei rifugiati e la politica razzista di Trump, l’installazione acquisisce nuovi urgenti significati.

Estetica ed Etica degli Archivi Privati

Il ruolo della documentazione fisica in era digitale (III)

a cura di **Luciano Marucci**

L'indagine sugli archivi privati nell'attuale sistema culturale tende a far conoscere anche le esperienze personali di coloro che sono chiamati a partecipare al *written panel*. In questa terza puntata ho voluto far conoscere il perché della scelta e il metodo operativo da me applicato per concretizzare investigazioni dall'intento informativo. Di **Alfredo Jaar** – artista cileno attivo a New York – mi interessava la capacità di comunicare efficacemente il pensiero divergente con vari media in opere visuali e progetti pubblici dal forte impatto estetico, ideologico ed emozionale; l'appassionato lavoro fondato soprattutto sui valori della memoria storica ed esistenziale. Così, subito dopo la sua unica risposta alle mie cinque domande, lo ringraziavo per la “breve, ma intensa testimonianza, ideale e artistica: filosofica in senso umano-poetico-sociale-politico; atemporale ma presente e responsabile... Pienamente condivisibile!”. Spero che gli altri, leggendo il testo, abbiano un'analogia percezione.

Avendo frequentato assiduamente **Luca Maria Patella** dal 1965, potrei dire che il suo più vasto archivio è quello che si identifica con il laboratorio mentale da cui ha origine un'arte fondata sulla complessità e l'interdisciplinarietà. In pratica egli trae ispirazione dal contesto vitale senza lasciare nulla di inesplorato, poi con costante tensione sperimentale e intellettuale inventa applicando *La Logique du Tout* e un insolito metodo scientifico-psicoanalitico. Luca è un operatore visuale *sui generis* che impiega memorie e altri materiali prescelti come *ready-made* affettivi e relazionali, attivando un processo auto(ri)generativo sorretto da abili e meticolose costruzioni linguistiche anticonvenzionali. Quindi, esalta il Tutto nel super-Io e riversa nell'opera multiforme ogni risorsa ben studiata e interiorizzata. Nel suo lavoro performativo e circolare, mentre legittima Teoria e Prassi, Estetica ed Etica, ricerca valori universali duraturi, dialettizzando con la contemporaneità e la Storia, riscoprendo l'autorialità atemporale della classicità letteraria e filosofica, senza cadere nel citazionismo o nella mitizzazione. In questo periodo si sta dedicando con rinnovato impegno alla realizzazione di libri e cataloghi concepiti come luoghi di rappresentazione plastica della sua produzione creativa *in progress*. All'intervista, invece, spesso assegna la funzione di veicolare le idee, sempre esibite con un proprio stile lessicale, molteplici riferimenti personali e culturali. **Fabio Sargentini** ha svolto un lavoro artistico che ha segnato un'epoca ed è depositario di una quantità di testimonianze fisiche e mnemoniche che meritano di essere ben conservate, studiate e divulgate. Il mio nuovo dialogo con lui vuole dare l'opportunità di conoscere e riflettere sul ruolo propositivo che può assumere un gallerista militante nel sistema artistico, dal momento che egli nel 1968, spostando nel garage di via Beccaria di Roma la Galleria L'Attico, aperta dal padre in Piazza di Spagna, aveva intrapreso un'attività pionieristica. In quello spazio alternativo, infatti, ha messo in scena le esperienze dai linguaggi sperimentali delle neoavanguardie di più discipline in ambito internazionale: dal cinema alla danza, alla musica e al teatro; dall'installazione alla performance, alle rappresentazioni in ambienti esterni. Obiettivo quello di scoprire, condividere, incentivare e far conoscere con tempestività le pratiche creative esteticamente e concettualmente più innovative, dando corso a rivoluzionari cambiamenti. Una coraggiosa sfida all'esistente, la sua; un percorso operativo che metteva in luce la vocazione e l'ambizione di gallerista attivista e performer culturale;

le potenzialità di attore protagonista che recita la propria parte nei contesti eterogenei dell'arte contemporanea. Qualità che allora non potevano essere riconosciute apertamente e che, ancora oggi, devono essere dichiarate sommestamente per non diminuire il potere degli artisti di professione, considerati unici depositari di virtù inventive.

Alfredo Jaar, artista e architetto

Da dove provengono le memorie di cui fai costante uso nelle opere fortemente simboliche, socialmente attive e interattive in senso emozionale?

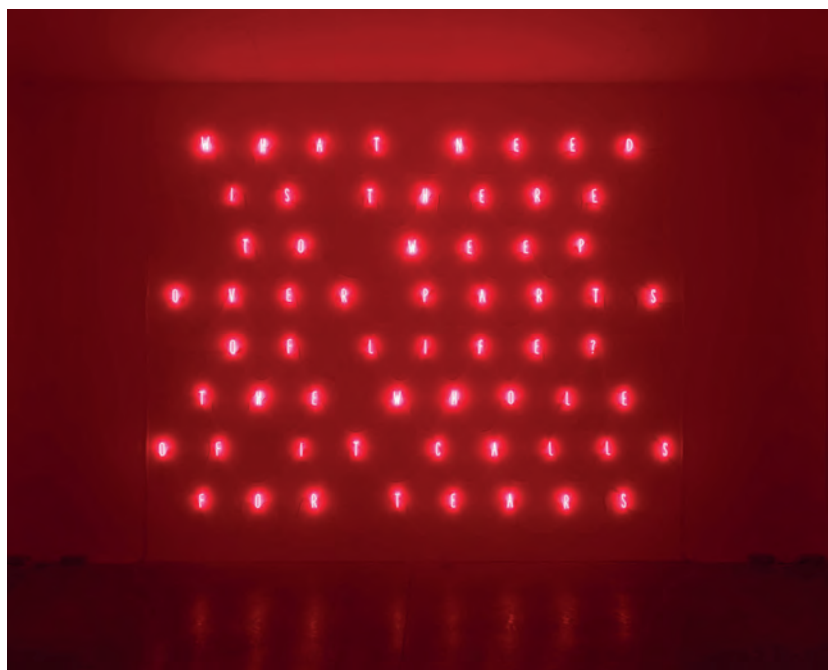
Se non sbaglio, il tuo più importante archivio è formato dalle memorie collettive dei luoghi che le hanno generate. L'archivio è il luogo delle affezioni, della condivisione della realtà storica, della riscoperta dei valori e della riflessione?

Gli individui e le istituzioni hanno il dovere di preservare le memorie, introiettarle e valorizzarle.

Le memorie del Passato hanno il potere e la saggezza di insegnarci a vivere nel Presente?

Alfredo Jaar “What need is there to weep over parts of life? The whole of it calls for tears” (Che bisogno c'è di piangere momenti della vita? La vita intera è degna di pianto) 2018, neon rosso, 474 x 600 cm (edizione di tre), nebbia, veduta dell'installazione site-specific, mostra personale alla Galleria Lia Rumma di Milano dal 18 ottobre 2018 al 12 gennaio 2019 (courtesy Galleria Lia Rumma Milano/Napoli e l'Artista; photo ©Maki Ochoa)

Il titolo è tratto da *De Consolatione ad Marciam* di Seneca. Questa nuova opera di Jaar è costituita da una scritta neon con le lettere disposte come una pioggia di lacrime a cui il testo allude; una fonte di luce rossa si diffonde in tutto lo spazio del pianoterra della Galleria, saturo di nebbia, creando così un ambiente precario. L'installazione è un lamento poetico per questi tempi oscuri.



Io mi sono sempre definito un architetto che fa arte. E per un architetto il contesto è tutto. La mia pratica è sempre stata una reazione al contesto in cui lavoro. Il contesto definisce il lavoro. Il contesto è la sua ragione di essere. Ma il contesto non è un semplice spazio fisico. Il contesto è uno spazio sociale. Uno spazio politico. Uno spazio storico. Il contesto racchiude in sé una memoria storica, memorie collettive e memorie uniche, individuali. Il contesto è in qualche modo l'archivio della storia. Il mio *modus operandi* come artista è sempre stato lo stesso: non agirò nel mondo prima di capire il mondo. E capire il mondo significa comprendere il contesto e la storia. È impossibile lavorare nel presente ignorando il passato. Il passato e la storia sono l'aria che respiriamo. E gli artisti possono portare nuovo ossigeno sulla scena. E riconfigurare il contesto creando una nuova realtà. Perché la realtà non può essere presentata di nuovo. Noi possiamo solo creare nuove realtà. Queste nuove realtà modificheranno le vecchie memorie. E ne creeranno di nuove. Che influenzeranno il contesto. E lo cambieranno. Un nuovo contesto sarà creato. L'archivio è sempre in cambiamento. L'arte influisce sul cambiamento. Nei tempi bui in cui viviamo, gli spazi d'arte sono gli ultimi spazi di libertà che rimangono. Gli artisti creano spazi di resistenza e qualche volta di speranza.

26 novembre 2018

(Traduzione dall'inglese di Kari Moum)

Alfredo Jaar "Shadows" 2014, installazione realizzata con vari media, dimensioni variabili, edizione di tre (courtesy Galleria Lia Rumma Milano/Napoli e l'Artista; photo ©Maki Ochoa)

L'opera, allestita al secondo piano della Galleria Lia Rumma, fa parte della trilogia iniziata con *The Sound of Silence*, esposta nel 2008 all'HangarBicocca di Milano. Jaar indaga il potere e la politica delle immagini iconiche. Entrando in un corridoio buio si incontrano sei piccoli *lightbox*: una sequenza di immagini - scattate in Nicaragua nel 1978 dal fotoreporter olandese Koen Wessing - che documenta gli eventi della guerra civile. Da lì si passa in un'ampia stanza (anch'essa completamente oscurata) dove è presentata l'immagine di due donne che, nel momento in cui vengono a sapere dell'uccisione del padre contadino, devastate dal dolore, alzano le braccia al cielo. Le figure lentamente diventano luce accecante. Per Jaar sono "la più potente espressione del dolore" che egli abbia mai visto.

Luca Maria Patella, *artista*

Caro Luca, in questa indagine non potevo non coinvolgerti, dal momento che nella tua multiforme produzione assegni un posto di rilievo alle memorie personali, intime e culturali, per farle rivivere nel presente. Stavolta ci soffermeremo solo su questo aspetto, pure se preferiresti intrattenerti sulla tua "Logica del Tutto" e se la tua ricerca e sperimentazione sono linguisticamente 'indisciplinate' e non tollerano limiti spazio-temporali. Iniziamo. Per te la memoria è il luogo privilegiato dell'ispirazione e della riflessione?

Sì, ma la mia vuole essere: una ricerca realistica, in atto: che non escluda niente di quanto mi interessa.

Nell'approfondire e sostenere gli aspetti autobiografici non rischi di trascurare la relazione con la realtà esterna?

Se ciascuno lo potesse fare, ci potremmo intendere.

Le tue memorie culturali più lontane provengono soprattutto dalle letture dei classici?

No, non i classici, ma inventavo a quattro anni: non sapendo scrivere, illustravo e dettavo alla zia inglese lady Sinclair Pentland (figlia dell'aiutante dell'ultimo viceré delle Indie) storie che ancora possiedo, proprio originali e .. auto-psicologiche! Ma, per proseguire, ti dirò, ora, qualche tema che mi interessa. Per esempio: "Diderot proto-psicoanalista": [mie ricerche negli anni '70-'80]. // Breton che chiede a Jung: "quale è il suo incontro più importante?" Jung: "la nascita e la morte." [anni '30-'50]. // Casi di Risonanza Elettronica (chimica-bio-neuronale) [anni '40]. // Horatius si rende conto del fortissimo condizionamento inconscio [anni '60-'18]. // idem, per Dante ['70-'18]; vedi il mio recente "libro-lavoro": "OSO NON essere", presentato al Museo del Novecento di Milano e alla Accademia di Francia di Roma (insieme ai miei films). Tutto questo significa che non si debbano approfondire gli specifici? Al contrario: bisogna conoscerli e praticarli molto di più di quanto si faccia! Chi mi conosce, sa anche che non escludo minimamente la manualità, la sensibilità, le tecnologie (anche inventandole)! Cerchiamo, se mai, di non barricarci nei luoghi comuni, e di non essere parodie di noi stessi, né



saltare arrivisticamente su qualsiasi carro (bestiame) che passi!!

Ma cosa ti hanno insegnato i classici?

Anche i Classici sono “individuali” & coraggiosi: se no, non proporrebbero niente. Ti ho detto che si rendono conto della realtà psicologica (a differenza di certi illuminati-spentì, del tutto fuori giuoco). Van Gogh, per sua parte, disse morendo: le balle non finiranno mai..

Probabilmente le prime suggestioni e l'accesso ai saperi ti sono derivati dalle radici toscane e dall'educazione familiare.

Accorruòmo! A Palermo, c'è il Palazzo Patella.. Mio nonno si trova nell'Enciclopedia Treccani.. ma ci sono anche io (ohibò)!.. Come sai, la cosa fondamentale è la mia inusuale formazione e quindi le mie “competenze” molteplici e relazionate: artistiche & scientifiche. [...] Ho lottato per dieci anni con me stesso.. finché ho capito che, nella scienza, avrei potuto fare solo essa, mentre, in arte, potevo dialettizzare: arte, scienza e psicologia! E poi, formazione sociopolitica: “contro lo sfruttamento, economico & psicologico, settario-settoriale!”. Allora, sono perfetto in tutto? — Ma quando mai! (detto in lingua romanza.. o in romanesco!).

Del tuo passato resta ancora molto da raccontare in forme creative?

Sì, del passato, e dell'apprendimento, che si svolge continuamente (questa è la fatica e il divertimento!).

La cultura postmoderna ti serve anche per supportare e bilanciare la produzione più ardita?!

La cultura aperta a tutto (quello che ritengo “utile” e che è sempre in atto).

L'opera letteraria a cui ti dedichi intensamente si presta meglio alla rappresentazione della memoria? Come si rapporta con le

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



altre esperienze del tuo percorso?

La parola (da intelligenza: intus legere).. è la “cosa” più duratura. Le Muraglie, anche cinesi, si sgretolano. Si spera che “la Parole” abbia rapporti di equilibrio dialettico, che quindi si evolvono e creano Storia..

Pensi che nell'arte di oggi manchino visioni alte e profonde?

In genere.. l'arte è scopiazzatura, inconsapevole o/e furbesca. Tu sai (per esperienza diretta) che anche Magritte non scherza, quando parla del suo lavoro. Non tollera di essere confuso con ritardatarie sciocchezze aggressive.

Vanno riscoperte le idealità remote?

Remoto, maremoto, e presente. Tutto è realtà [ammesso che la “realtà” esista, e non sia solo un “miraggio” inconscio].

D'altra parte la Cultura – come hai sempre affermato non soltanto teoricamente – non è stabile e a senso unico...

Grazie! Anche tu te ne rendi conto.

Immagino che dal tuo archivio privato trai anche stimoli vitali per comporre libri-opera.

I miei archivi: sono pressoché.. infiniti [anche nel prossimo libro scopro e faccio intravedere cose che (mi) possono sorprendere]. C'è chi (ben vengano simili grandi amici!) vuole, in parte, digitalizzare. Spéremo bèn, perché la durata (della documentazione) l'è dūra! (devi sapere che la “Cineteca Nazionale” non accetta video. Se proprio lo fa: li passa subito in film: per assicurare una più lunga durata e professionalità).

Si potrebbe azzardare che dal lato fisico l'archivio-laboratorio, tuo e di tua moglie Rosa, si identifichi con la vostra abitazione-studio, giacché le opere e i documenti rubano tutti gli spazi.

Forse.. anche se sai che i miei laboratorî sono sparsi ovunque .. Per dirtene qualcosa: gli studî (come puoi vedere in certi miei films) sono molteplici // lo scrivere: anche per le strade // mentre, il guardare: si svolge giorno & notte. Mi piace: sapere fin troppo & non capire niente! “Övum” è la totalità, “ünquam” significa: finalmente. Insieme, formano “Ov'unquam”!

Rammento che nell'appartamento di via Panisperna, dove ci incontravamo spesso (in presenza di gatti graffianti...), eri costretto a scrivere e a progettare su una tavoletta poggiata sulle ginocchia (quando non lavoravi disteso sul letto) perché sull'ampio e solido scrittoio, disegnato da tuo padre, erano ammassati materiali dell'attività in corso, occultati e protetti dalla polvere con un telo.

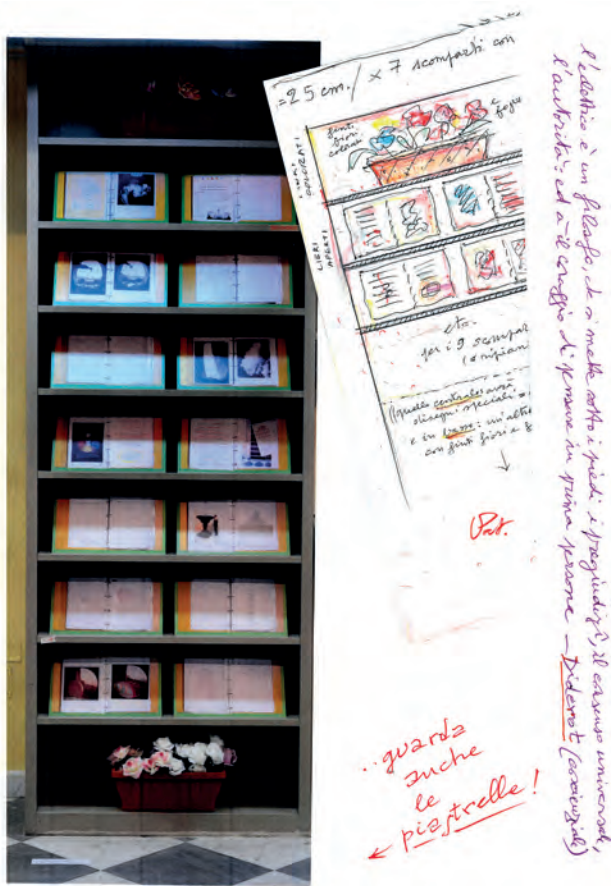
Ti ringrazio, a quel tempo ci vedevamo e mi intervistavi continuamente.. Altre cose non le puoi sapere. Ad esempio: si potrebbe dire che io sia: fuori dal mondo. Non guido l'auto, ho buttato via il cellulare e altro.. ma, allo stesso tempo: a tredici anni, corvevo.. con una Guzzi 250, che.. nessun giovane possedeva. Sì, ammetto di essere un tantino indietro, ma anche.. molto avanti! (e per fare la rima..: a detta di tanti. Breton afferma: “ne t'attends jamais, non aspettarti mai!”). [...]

Meraviglia come tu possa ritrovare dalle stratificazioni ciò che ti occorre per operare e come ti riesca assemblare le componenti negli artefatti con il massimo rigore formale e concettuale.

Sto scrivendo, da mesi (inde-fessamente!?) un nuovo libro-lavoro: si intitola CANZONIÀRE. Ma un secondo frontespizio lo intitola CANZONIARE & AMARE. Io non opero catechèsì, né di me, né degli altri. Nell'immagine allegata, puoi vedere (in una mostra internazionale di Dora e Mario Pieroni) il progetto dell'impaginazione di questo “libro-lavoro”, che sto completando. [...]

Per fortuna tue opere sono depositate presso istituzioni e tante testimonianze sono attentamente conservate da chi si occupa del tuo lavoro. Io stesso nel mio archivio ho riunito quelle accumulate in molti anni di rapporti costruttivi.

Sì, e grazie, ad esempio, a Giuseppe Morra. Altri tre libri editi



Luca M. Patella "Biblioteca" con l'impaginazione del libro-lavoro in preparazione: "Luca Maria Patella, CANZONIÀRE & AMARE" (1958-2018). Mostra internazionale organizzata a Roma nel 2018 da Mario e Dora Pieroni (courtesy Mario e Dora Pieroni; ph l'Artista)

da Casa Morra – ove espongono anche gli "Alberi Parlanti" che risalgono alla Walker Gallery di Liverpool ['71] – sono: "Voy âge en Luc" // "Luca Patella ressemble à Luca Patella" // "Stazione di Vita / Dichiarazioni Noëtiche" (Morra & Lemme, ed). Mie opere: in numerosi musei internazionali (e presso la Cineteca Nazionale, Roma e il Museo di Dundee). I "libri-lavoro": presso la "Bibliothèque Nationale du Beaubourg", Paris; o il "Metropolitan Museum", New York.

Va anche detto che per costruire grandi opere hai perfino utilizzato certi mobili d'epoca e oggetti d'affezione della tua nobile famiglia riposti in soffitta, carichi di ricordanze dell'adolescenza...

Sì, ad es. per Napoli ho ideato un "armadióne In re quieto", assai ricco e povero, che ti prenderà la mano! Ma ora voglio aggiungerti che, quando mi si chiede se i "nuovi media" mi abbiano influenzato, rispondo replicando: ma da dove essi ci arrivano? Forse da un deus ex machina? In realtà, i media sorgono dalla Scienza e dall'Arte! Pertanto, li ho promossi, anche se non tanto.. come si presentano. Ci vuole ben altro! Una mentalità diffusa: dialettica e anti-deterministica!!

A parte i numerosi quaderni dove registri e analizzi i progetti e i sogni, e nonostante i documenti e le immagini risultanti dalle edizioni, hai altri elaborati che attendono di essere stampati? Insomma, hai finito di rivisitare il tuo passato per soddisfare la 'mania' di pubblicare e di rigenerare?

.. Ma non si tratta affatto di smania o manía. È il mio fare produttivo, dal passato.. al futuro.

Per concludere, come valuti le esposizioni pubbliche, sempre più frequenti, della documentazione d'archivio dei creativi di

ambiti diversi?

Le valuto bene (se è così): benché ci voglia molta intelligenza, cultura e sensibilità. Non parlerei di creativi (perché il termine chiama in causa i grafici: scopiazza-tor-scortesesi). E valuto bene, se non si tratta di valuta, ma si procede coraggiosamente: con Conoscenza e Serietà! (io, poi, sono "ironico-seriissimo": sono sguinzagliato / e, al contempo, spacco i capelli in 444 "parti"!).

Stop: sto pensando ad Altro.. / Anzi ti aggiungerò che questa è la mia Politica: concreta, dura e aperta. Io sono (Inconscio / Coscienza): per me, per lei e per tutti!

.. Ultimissime! (anche in accordo con mio padre Luigi, cosmografo): .. vogliamo renderci Tonto che, nell'Universo o Multiverso Infinito: noi e la Terra, siamo assolutamente un Niente, né ci capiamo un fico (beh, è già qualcosa: vuol dire che butteremo le cocce)..

26 luglio e 11 ottobre 2018

Fabio Sargentini, gallerista attore regista scrittore

Ho sempre sostenuto che i critici e i curatori militanti che agiscono a fianco degli artisti, come pure la sinergia tra più discipline possano stimolare l'avanzamento della cultura artistica. E da quando partecipavo ai pionieristici eventi da te promossi dalla seconda metà degli anni Sessanta ho pensato che all'origine di essi vi fosse la tua innata vocazione di attore e regista teatrale anticonvenzionale, rafforzata dalla passione e dal bisogno di compiere un lavoro creativo. Ma allora non si poteva dichiarare apertamente per non demitizzare gli artisti... Probabilmente rientra in questa inclinazione anche la scelta della galleria-garage di via Beccaria come spazio indipendente, luogo di ispirazione e medium destinato agli operatori visuali d'avanguardia; palcoscenico ideale delle tue 'azioni', dove la scena diveniva protagonista.

Approvi queste mie interpretazioni?

Sei il mio interprete ideale.

Gli artisti da te coinvolti, piuttosto egocentrici e trasgressivi, accoglievano volentieri i tuoi "suggerimenti"?

All'inizio, con Pascali e Kounellis, le mie sono state aperture d'orizzonte che spalancavano a loro una scena internazionale, non certo suggerimenti sul lavoro. Ero troppo giovane allora per darne. In seguito, maturando, ho sviluppato un sesto senso e ho potuto indicare ai giovani artisti, secondo le loro doti, dove potevano migliorarsi.

Evitavi la figura del critico-curatore e, in seguito, quella del critico delle presentazioni in catalogo.

È vero, ho fatto fuori tutti. Scherzo! Però, sia mio padre che io, abbiamo avuto sempre in considerazione la critica dotata di nobile scrittura. Mio padre ha avuto rapporti privilegiati con Arcangeli, Calvesi, Crispolti. Ed io con Brandi, Rubiu, Boatto, Bonito Oliva. Ma la cura delle mostre è sempre stata la mia. E di conseguenza le presentazioni in catalogo via via me le sono scritte da solo.

Interferivi pure sulle inquadrature fotografiche di Claudio Abate, anche quando era divenuto esperto nel cogliere i momenti cruciali delle azioni effimere?

Qualche volta sono stato con lui in camera oscura, ma niente di più. Ho preso con me Claudio quando era appena ventenne e l'ho designato come unico fotografo de L'Attico cacciando via tutti gli altri. Questa esclusiva ne ha fatto il testimone di un'epoca.

A parte gli iniziali aiuti informativi ed esperienziali avuti da Simone Forti, Trisha Brown e Joan Jonas, il lavoro compiuto con gli artisti ha contribuito a definire una tua identità plurima?

Lo sai che mi piace il termine identità plurima? Il fatto è che impari da tutti, rubi qua e là senza nemmeno saperlo. Poi ti rendi conto da dove ti è venuta una certa ispirazione. L'importante è



Gino De Dominicis "Lo Zodiaco" 1970, L'Attico di via Beccaria, Roma (courtesy Archivio L'Attico, Roma; ph Claudio Abate)

trasformarla in roba tua.

Quindi, mentre li contaminevi anche tu rimanevi contaminato in modo salutare...

Gli americani di musica e danza si esibivano nel garage di via Beccaria soltanto sei mesi dopo la mostra dei cavalli di Kounellis. La performance americana entrava in contatto con l'Arte Povera italiana, il top allora della ricerca artistica in Europa. Gli americani prendono da noi e noi dagli americani. Siamo agli inizi del 1969, anno magico. **L'operazione che evidenziava meglio le tue potenzialità inventive e l'artivismo si erano rivelati plasticamente nel 1976 con l'allagamento della galleria per decretarne la chiusura e intraprendere un nuovo percorso. Sembrava un gesto radicale auto-contestativo rispetto alle precedenti proposte.**

Ben presto ho avuto chiaro che lo spazio espositivo, la sua concezione, erano il terreno dove potevo, da gallerista, svolgere un ruolo chiave, non subordinato agli artisti, che si ritengono i creatori esclusivi. Hai presente la mostra *Ginnastica mentale* del '68? Trasformai L'Attico di piazza di Spagna in una palestra e questo mi sbloccò. Dopo qualche mese trasferii la galleria nel garage di via Beccaria. Dalla palestra al garage. E dunque l'*allagamento*, che segna la chiusura del garage nel 1976, appartiene a questa mia continua riflessione sullo spazio espositivo. Certo nell'*allagamento*, che si presenta come se un pezzo di laguna si fosse insinuato in galleria, mi comporto più da artista. A distanza di quarant'anni l'immagine metafisica dell'acqua ferma, azzurrina, che inonda il *white cube* del garage, è più forte che mai. Non volevo, con questa installazione, contestare alcunché. Per me era un addio poetico a uno spazio che era entrato nel mio cuore.

I più progressisti giudicarono contraddittorio il passaggio dalle mostre sperimentali e senza limitazioni del garage a quelle 'mondane' dell'abitazione nobiliare di via del Paradiso con i quadri citazionisti, anche se legittimate da scelte oculate e ideazioni insolite del nuovo corso?

L'appartamento affrescato di via del Paradiso ha affiancato il garage per quattro anni. Dal 1972 al 1976 li ho tenuti entrambi. Joseph Beuys sceglieva il garage e Gilbert & George il Paradiso. Klaus Rinke il garage, Paolini il Paradiso. E così via. Il ritorno alla pratica della pittura, all'inizio con la Transavanguardia, mi aveva piuttosto contrariato. Quando ho riaperto la galleria, dopo la prima esperienza di teatro, mi sono messo a lavorare con giovani pittori come Pizzi Cannella, Tirelli, Limoni, lo scultore Nunzio, che mi parevano poco o nulla transavanguardisti. Con costoro e altri ancora ho concepito la mostra *Extemporanea* che 'drammatizzava' il processo della pittura espletato dalla tela bianca all'opera finita davanti al pubblico.

L'esperienza del teatro la riportavo così nell'arte. Perciò rigetto l'interpretazione reazionaria che si dà della mia svolta sulla pittura. E poi io la mondanità l'ho sempre aborrita!

Quanto hanno influito sui tuoi programmi il piccolo teatro privato all'interno dell'attuale galleria e la collaborazione – intima e competente – dell'attrice e regista Elsa Agalbatò?

L'incontro con Elsa è avvenuto nel 2000 e mi ha riportato di fatto al teatro che avevo abbandonato qualche anno prima. Mi ero bloccato per l'impossibilità di coniugare immagine e parola. Elsa veniva da un teatro drammaturgico, anche se nei suoi precedenti spettacoli da regista la parola era ridotta all'osso, e questo ha integrato la mia concezione della scena basata su immagine e concetto. Così, dopo aver firmato entrambi la regia di alcuni spettacoli in vari spazi teatrali di Roma, nel 2007 ci siamo fatti il nostro teatro all'interno de L'Attico di via del Paradiso. Da allora in poi abbiamo rappresentato una volta all'anno una nostra pièce all'interno del programma di mostre della galleria. E anche per gli artisti il teatro è diventato uno spazio da sfruttare in occasione delle mostre.

Come attore ti eri già esibito liberamente in vere sedi teatrali con pièces concettuali dove facevi entrare in scena pure l'installazione e la performance proprie delle arti visive.

Peter Pan e *Ballerina*, i due spettacoli al Beat '72 con cui debutto a teatro nel 1979, sono di fondo installazioni con elementi di performance. Sono una novità assoluta per il teatro di ricerca romano a digiuno di arte visiva.

Sappiamo abbastanza come ti esprimi da regista colto e quali siano le tue ambiziose aspirazioni, ma da primo attore che uso fai del corpo?

Ho preso coraggio e padronanza dell'uso del corpo dalla frequentazione con Simone Forti, Steve Paxton, Deborah Hay che invitavo a Roma per workshop e stage. La partecipazione alle performance di Simone, al *contact improvisation* di Steve, e al workshop *Moving through* di Deborah Hay hanno sciolto i miei movimenti senza peraltro insegnarmene alcuno.

Nel tuo caso c'è relazione complementare o distinzione netta tra recitazione teatrale e improvvisazione performativa?

Con Elsa, che è un'attrice oltre che regista, ho imparato a usare la parola insieme alla gestualità. Non sono un vero attore, ho la capacità però di emozionare il pubblico, restando me stesso, non incarnando il personaggio di una trama.

Da autore di teatro cosa resta sulla carta o sul file del computer?

I copioni che scriviamo con Elsa sono ferrei. Io passeggiavo ed esplicito un'idea, Elsa, al computer, ritrascrive le battute per essere recitate. Quando iniziamo le prove utilizziamo tutti i materiali che abbiamo scritto. E lo spettacolo viene fuori con naturalezza.

Quali vantaggi ti offre la scrittura manuale?

Appunto sempre le cose che m'interessano, fatti persone idee progetti, su un taccuino con la carta a quadretti. Così, dalla mente alla penna riesco a conservare l'immediatezza dell'esperienza. Non è propriamente un diario. Anni fa con Vanni Scheiwiller pubblicai, nella collana *L'insegna del pesce d'oro*, un libretto dal titolo *Diario per modo di dire*.

Hai conservato ogni testimonianza degli eventi attuati nelle due gallerie e dei rapporti avuti con i vari artisti?

Ci mancherebbe altro!

Oltre ai materiali fisici (testi di presentazione dei critici e tuoi, appunti e progetti, immagini fotografiche, corrispondenza epistolare...) disponi anche di 'memorie' inedite meritevoli di essere raccontate e divulgate?

Qualcosa al fondo del barile da raschiare ci sarà pure.

Tempo fa mi dicesti che intendevi recuperare tutti i testi pubblicati. A che punto è la raccolta?

A buon punto. Mi ci devo dedicare.



"L'Attico in viaggio, navigazione del Tevere", 27 marzo 1976 (courtesy Archivio L'Attico, Roma; ph Claudio Abate)

Hai già formalizzato la donazione del tuo Archivio di importanza storica alla GNAM di Roma? È prevista la consultazione pubblica anche attraverso il web?

Ho consegnato ottanta faldoni dei primi nove anni, dal 1957 al 1966, anno in cui mio padre ed io ci separamo professionalmente. Tutto il resto, dal '66 ad oggi, lo consegnerò quando finirò l'attività, non prima.

Simona Ferrantin, che ha curato il tuo archivio, provvede assieme alle tue assistenti Arianna, Cristina e Sonia alla digitalizzazione della documentazione?

Senz'altro. Ma sono anche molto impegnate con le mostre. Non si annoiano di certo. L'Attico è tuttora pirotecnico!

L'ultima mostra L'Attico dentro L'Attico, che unifica Passato e Presente delle due sedi, è stata pensata anche per ripresentare momenti seminali di una stagione non vissuta o ignorata dalle giovani generazioni?

Mi piaceva nel gioco d'incastri dei due spazi incastrare il Tempo. Tutto qui.

In fondo da quei "Tempi" sono derivati i nuovi format espositivi e altre indicazioni rivoluzionarie che, nel contesto internazionale, hanno riportato al centro la genialità artistica del nostro Paese.

L'altro giorno una ricercatrice di arte contemporanea che lavora in Francia mi ha detto: "Lei è stato un rivoluzionario!". La cosa mi ha fatto un certo effetto.

In altre parole da quel periodo, sia pure per altre vie, è cambiato il modo di fare e di rappresentare l'artefatto, nonché il ruolo del gallerista culturalmente più responsabile, anche se la categoria dei mercanti che speculano sul cattivo gusto non si estinguerà. Anni fa scrissi un testo, sul catalogo di una mostra curata da Bonito Oliva ad Acireale, che s'intitolava *Chi è gallerista e chi è mercante*. Ma oggi dove sono i galleristi?

Condividi la tendenza di dare maggiore visibilità ai materiali d'archivio, fisici o digitali, degli artisti e degli intellettuali

attraverso mostre personali e collettive?

Se fatte bene, sì.

Pensi che oggi le istituzioni culturali rivolgano sufficiente attenzione alla conservazione e alla valorizzazione di tale documentazione?

L'interesse per gli archivi sta montando. Il mio faceva gola. Anche il Castello di Rivoli l'avrebbe voluto, comprandolo. E io l'ho donato alla GNAM perché sono affezionato a Roma.

Domanda conclusiva. Dopo mezzo secolo di attività propositiva credi di aver scritto un capitolo di storia di arte contemporanea?

Tu che dici?

28 dicembre 2018

3a puntata, continua

Fabio Sargentini durante lo spettacolo teatrale "Lui? Ragazzaccio!", TeatroDue, 2004, Roma (courtesy Archivio L'Attico, Roma)



Estetica ed Etica degli Archivi Privati

Il ruolo della documentazione fisica in era digitale (IV)

a cura di **Luciano Marucci**

Per questo quarto appuntamento, che indaga il ruolo della documentazione fisica in era digitale attraverso le esperienze personali degli interlocutori, ho voluto dare ampio spazio alla specificità del filosofo Gino Roncaglia (classe 1960) – figlio del filologo Aurelio e fratello dell'economista Alessandro – considerato un pioniere delle possibilità culturali del Web, un esperto nell'uso di Internet e delle sue potenzialità, avendo trattato i complessi processi informatici attraverso qualificati studi e docenze universitarie, programmi radio e televisivi, conferenze e dibattiti, interviste e pubblicazioni. Da documentarista bibliotecario della Camera dei Deputati si è occupato dei primi progetti di digitalizzazione dell'Istituzione. Attualmente insegna informatica applicata all'Università degli Studi della Tuscia (VT).

Conoscevo già di nome il professor Roncaglia, in quanto nipote dell'omonimo musicista e critico musicale (Modena, 1883 – ivi, 1968) – particolarmente sensibile e competente – che aveva avuto amichevoli rapporti di lavoro con Giovanni Tebaldini (nonno di mia moglie), anch'egli compositore e musicologo. Così, quando per la prima volta gli chiesi un'intervista su "Web & Digitale", non aveva rifiutato "per rispetto degli antenati". Ebbi la sua generosa adesione anche nel 2017, allorché condussi l'inchiesta "Il Futuro tra Nuove Tecnologie e Immaginario". Recentemente, poiché per questa nuova investigazione volevo la testimonianza di uno specialista delle connessioni tra archivi cartacei e Web, l'ho contattato ancora una volta. Essendo egli più occupato del solito, ho dovuto attendere l'occasione di un incontro pubblico nelle Marche, in cui ha parlato dell'evoluzione del mondo digitale. Infatti, il suo principale obiettivo è quello di avviare, specialmente le giovani generazioni, verso un futuro rivoluzionato, in ogni ambito, dalle nuove tecnologie.

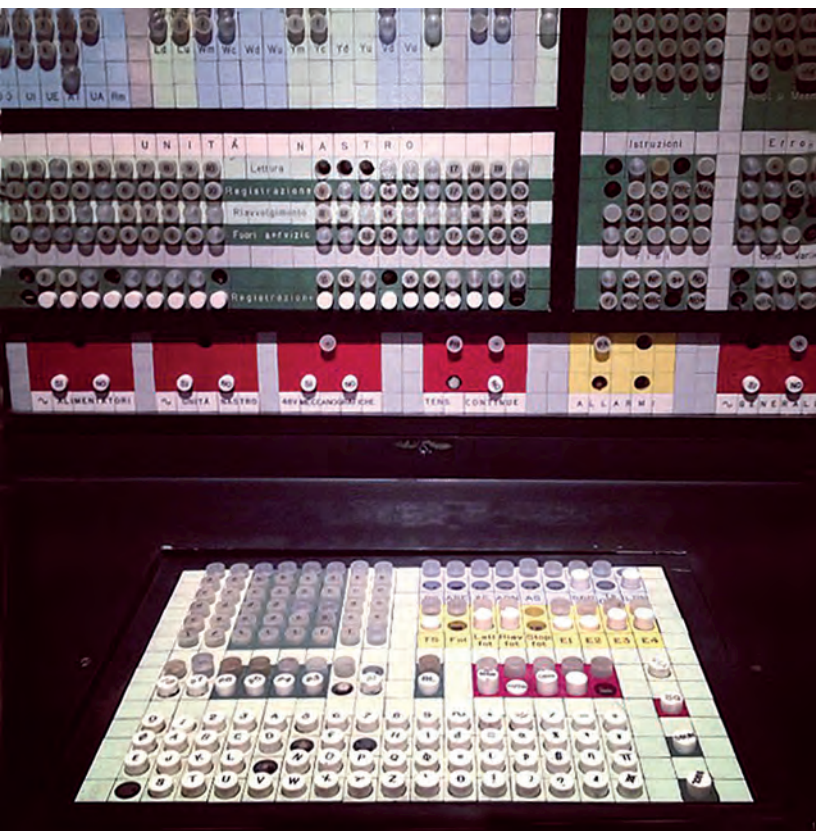
Luciano Marucci: Secondo Umberto Eco nell'era del Web, in cui dominano le comunicazioni e le memorie digitali, si è più portati a dimenticare e meno a raccontare; si privilegia la memoria pubblica rispetto a quella personale. Condividi?

Gino Roncaglia: Fino a un certo punto. Certo, il cambiamento nelle forme del comunicare incide anche sulle forme della memoria. Si pensi al passaggio fondamentale dall'oralità alla scrittura, nel quale aspetti importanti della memoria personale e collettiva hanno cambiato forma, passando dalla narrazione orale a quella scritta e divenendo in tal modo anche più fissi, più rigidi. Ricordiamo il famoso passo del "Fedro" di Platone in cui Socrate critica la scrittura proprio per il suo carattere di rigidità e di esternalizzazione della memoria. Sicuramente anche il passaggio alle memorie digitali è una fase ulteriore che ci spinge ad affidare a una memoria esterna una quota maggiore non solo dei nostri scritti ma anche delle nostre immagini e delle nostre voci. Il digitale da questo punto di vista si comporta un po' come faceva la scrittura rispetto all'oralità: uno strumento che indebolisce la memoria interna e fa crescere quella esterna. La memoria esterna digitale, però, ha delle caratteristiche che la scrittura

non aveva: in particolare la conservazione delle immagini, del video, dei suoni e quella integrata di testi accompagnati da immagini e suoni. Si costruisce così una memoria digitale collettiva che è insieme pubblica e privata. Basti pensare ai social network, che ancora non esistevano quando Eco scriveva, e che sono uno straordinario strumento di memoria insieme privata e pubblica. Dopodiché la qualità di tali memorie, le garanzie per la loro conservazione (che avviene con criteri spesso occasionali), sono problemi da risolvere. Talvolta l'uso di questi strumenti porta a un trionfo della conservazione delle inutilità; d'altro canto, anche a livello di memoria personale e nel breve periodo, si conserva molto più di prima. Rimane da capire quanto fragili siano queste memorie digitali: oggi, nell'era del cosiddetto *cloud computing*, in cui tutto è affidato a grandi aziende, a grandi servizi esterni, c'è l'idea di una certa solidità delle infrastrutture; ma le memorie digitali, per loro natura, possono essere anche

Copertina dell'ultimo libro di Gino Roncaglia (Editori Laterza, 2018)





L'Olivetti ELEA 9003 – primo calcolatore elettronico commerciale italiano e primo calcolatore elettronico al mondo interamente transistorizzato – appartenuto al Monte dei Paschi di Siena, oggi presso l'ISIS Enrico Fermi di Bibbiena / AR (courtesy ISIS, Bibbiena)

molto labili. Basta una tempesta elettromagnetica, ad esempio, per mettere a rischio i dati conservati su supporti magnetici. Quanto effettivamente sia robusta e quanto si possa trasmettere nel tempo questa quantità di memorie pubbliche e private è cosa tutta da verificare.

I big data, con le diverse informazioni ricontestualizzate attraverso gli algoritmi, sono una fonte sempre più utile per potenziare i saperi e inventare?

I *big data* sono di tanti tipi: ci sono quelli personali e quelli pubblici; dati che possono interessare anche per certi scopi culturali. Pensiamo alle prospettive apertesesi – se n'è occupato molto Franco Moretti, un italiano che ha insegnato a lungo negli Stati Uniti – con la lettura non più ravvicinata della singola opera, ma da lontano, attraverso questa collezione di dati, anche del panorama culturale ed editoriale complessivo, quindi la storia del genere romanzo fatta non più con i cento o duecento romanzi canonici ma con un'enorme mole di libri che riguarda anche quelli in gran parte dimenticati. In questo senso i *big data* possono essere molto utili, anche se c'è sempre il rovescio della medaglia. Infatti, certi dati personali vengono da noi rilasciati senza averne del tutto consapevolezza. Oggi lo smartphone di ciascuno traccia tutti i movimenti che facciamo; è divenuto un'agenda che minuto per minuto, metro per metro, registra i nostri spostamenti, perciò è una realtà inquietante. Certo, sono dati da cui si possono ricavare informazioni utili, ma anche commerciali, per cui quelli personali andrebbero salvaguardati maggiormente.

Infatti, di recente i media si sono occupati dell'uso illecito dei dati prelevati da facebook che può ridurre la soggettività degli individui e violare la privacy.

Questa è esattamente una delle situazioni in cui i dati che ci profilano non sono solo quelli che noi consapevolmente dividiamo con altri, ma informazioni su comportamenti di navigazione, di lettura che dicono di noi una quantità di cose al di là delle nostre intenzioni di comunicarle all'esterno. Il grosso rischio per la privacy è che vengano utilizzate in maniera un po' troppo disinvolta e in molte forme di cui l'utente non ha chiara cognizione. La regolamentazione dovrebbe essere più stretta di quanto non lo sia attualmente.

Gli archivi elettronici tendono ad assorbire quelli privati?

Sul lungo tempo direi di sì, sia perché molte cose degli archivi privati alla fine progressivamente si trasformano in digitale, sia perché cose vecchie e nuove sono già originariamente in digitale. Basti pensare all'archivio delle fotografie di ciascuno di noi e a quanto siano cresciute con il digitale le immagini da noi prodotte e poi affidate a questa specie di archivio del quale molto spesso non è chiaro il confine o chi ha le responsabilità della conservazione. Sono archivi personali che se non diventano proprio pubblici, possono sfuggire al controllo dell'individuo stesso che li ha prodotti.

L'applicazione del digitale favorisce l'unificazione delle istituzioni culturali?

Probabilmente favorisce un più stretto rapporto tra di esse. Anche la sola posta elettronica ha rivoluzionato i rapporti tra i cittadini. Direi quindi che favorisce la creazione di reti, di iniziative comuni ma non credo che questo di per sé porti a un processo di aggregazione simile a quello che c'è, per esempio, per le aziende. In genere le istituzioni culturali hanno, anche giustamente, una certa gelosia dei loro obiettivi e della loro natura specifica, anche se aumenta la collaborazione in rete.

Chi dovrebbe disciplinare l'abuso di Internet da parte dei giovani quando può risultare dannoso?

Innanzitutto più che una questione di disciplina normativa, serve la formazione culturale, conoscere bene con quali strumenti si ha a che fare, quali sono le potenzialità, quali i pericoli di certi comportamenti. Primo soggetto da coinvolgere dovrebbe essere la scuola, ma bisognerebbe lavorare anche sulle grandi aziende che operano sui dati, sul Web e sugli aspetti di tutela formativa.

Se è vero che “noi siamo la nostra memoria” e che il Web dà rilievo soprattutto alle informazioni pubbliche, rischiamo di perdere l'identità individuale più profonda?

Più che il rischio di perdere l'identità individuale vedo quello di costruire identità individuali deboli, cioè non sufficientemente ancorate alla capacità di approfondire, di lavorare sulla costruzione dell'io. Ho l'impressione che le identità individuali ci siano, ma nel digitale sicuramente si moltiplica il rischio di creare giochi di specchi, identità fittizie, di affidarsi troppo al frammento evanescente e di operare poco sull'identità profonda, complessa. La testualità di rete, l'insieme di contenuti prevalentemente brevi e frammentati contrastano con la forza della cultura legata alla capacità di giungere alla complessità. Quindi il tema complicato su cui bisogna puntare con gli strumenti digitali è il passaggio dal frammento alla complessità.

E se Internet, come dice Eco, favorisce l'amnesia del nostro passato, possono esserci riflessi negativi per le comunità del presente? Penso, in particolare, all'Olocausto.

Non direi che Internet favorisca necessariamente l'amnesia. Sull'Olocausto la quantità di informazioni, di digitalizzazioni oggi disponibili in rete è vastissima e possiamo registrare un miglioramento nella capacità di comunicare la Shoah. Purtroppo aumenta anche il rumore e certi contenuti rilevanti

per la nostra memoria collettiva rischiano di perdersi. Il fatto che la memoria più interessante e quella più irrilevante sostanzialmente abbiano la stessa valenza, potrebbe causare la perdita della prima nel gran rumore delle altre. Allora, come affrontare la questione? Probabilmente potenziando cultura, educazione e scuola.

Ma la gente che non naviga in Internet può perdere questo tipo di memoria.

A livello di memoria personale il problema grosso è che essa, con il tempo, si perde comunque. Affidarne una parte al digitale è un modo di preservarla. Ma quanto queste memorie digitali riescono a sopravvivere nel tempo? Sul lungo periodo la sopravvivenza del digitale va controllata continuamente, come del resto quella del cartaceo.

La digitazione dei testi al PC, oltre a sostituire con i file la pagina autografa, può favorire il linguaggio impersonale, ridurre la riflessione e quindi la profondità dei contenuti?

Quando si è cominciato a scrivere con il computer si è discusso su quali potessero essere le conseguenze e quali differenze ci fossero tra la scrittura al computer e quella con penna e carta o con la macchina da scrivere. Il dibattito, svoltosi tra la seconda metà degli anni Ottanta e l'inizio degli anni Novanta, è stato molto interessante. L'ha ricostruito molto bene Domenico Fiormonte nel libro *Scrittura e filologia nell'era digitale*. Oggi non si parla più di questo perché quasi tutti scrivono al computer e il passaggio dalle forme tradizionali di scrittura al computer è una realtà.

Allora cosa è cambiato?

A grandi linee nelle forme della testualità tradizionale non è cambiato moltissimo. Continuiamo a scrivere romanzi, poesie, diari... La forma della digitazione è poco importante. È vero, abbiamo forme di testualità nuova con testi brevi, meno sviluppati, meno complessi, meno elaborati, però, dopotutto, il passaggio al digitale non ha prodotto catastrofi. Umberto Eco aveva previsto un aumento della modularità nella scrittura e questo in qualche modo è avvenuto. Anche qui c'è stata un'intuizione molto bella di Giorgio Raimondo Cardona, un filosofo morto giovane ma che ha fatto in tempo a vedere l'affacciarsi dell'era digitale. Egli paragonava la pagina scritta al computer alla pelle degli eroi perché, mentre la scrittura tradizionale su carta è fatta di correzioni, cancellature,

revisioni, e di tutto questo resta traccia nel testo come in una pelle ferita, la pelle degli eroi si rigenera magicamente e il testo elettronico sembra sempre perfetto: l'ultima versione nasconde le tracce del lavoro precedente, delle revisioni e dei pentimenti. Con il computer c'è la possibilità di cambiamenti continui, non più l'idea della prima, seconda, terza versione che avevamo tradizionalmente con la carta. In digitale possiamo rielaborare un testo centinaia di volte senza che ci sia una distinzione netta tra le diverse stesure e questo può portare a testi costruiti con più attenzione. Molto dipende poi da chi scrive.

Il linguaggio è mutato anche con l'uso dello smartphone.

Lo smartphone ha ulteriormente sviluppato la tendenza alla scrittura breve e alla scrittura ibrida: la testualità tradizionale si mescola con le immagini, il video, il suono, e questo in certi casi è interessante.

Il suo ultimo libro *L'età della frammentazione. Cultura del libro e scuola digitale*, scritto con chiarezza, è soprattutto uno strumento di insegnamento che nel dibattito attuale tende a promuovere una forma di "lettura aumentata" attraverso la conoscenza e la possibile applicazione, anche in futuro, della tecnologia digitale?

È un tentativo di riflessione nel campo delle politiche scolastiche in cui, nella seconda metà degli anni Sessanta-inizio Settanta, in Italia abbiamo prodotto molto pensiero. Come dovrebbe funzionare la scuola? Quali strumenti dovrebbe usare? Quale l'organizzazione a cui oggi si dedica un po' meno attenzione? Tutti dicono, a parole, che la scuola è importante, però c'è veramente poco nelle scelte strategiche del nostro sistema formativo. Eppure è un momento delicato, perché bisogna capire quanto e in che misura gli strumenti digitali entrino a modificare le pratiche dell'apprendimento. La mia riflessione è legata soprattutto alla considerazione del rapporto tra frammentazione, granularità dei contenuti digitali e, quindi, al bisogno di costruire, anche nel tempo, contenuti più articolati e sofisticati. Credo che la brevità e la granularità non siano caratteristiche necessarie del digitale e che la scuola abbia il grande compito di aiutare le giovani generazioni a passare da un uso frammentato del digitale a uno più consapevole, a produrre contenuti culturali di livello più alto. Dovrebbe far riflettere su cosa può essere fatto per condurre gli studenti in questa direzione, su quali siano le tipologie formative, quali i libri di testo, quale la didattica. Da parte mia sto provando a dare un piccolo contributo in tal senso.

Parlerà di questo anche nell'incontro pubblico di oggi su "La rivoluzione digitale"?

Visto il tema che mi è stato dato, mi concentrerò sulla storia della rivoluzione digitale. Noi siamo abituati a vedere il digitale come qualcosa di recentissimo, legato agli ultimi anni. In realtà ha una storia lunga e affascinante, che può aiutare a capire in che direzione stiamo andando.

L'offerta formativa sull'evoluzione del mondo digitale è il primo insegnamento per arrivare all'informatica applicata?

La riflessione sulle caratteristiche del digitale rispetto alla formazione e ai contenuti informativi prodotti e fatti circolare è un aspetto molto importante, non soltanto a livello di informatica, ma di società in divenire. L'informatica normalmente viene considerata una branca tecnologico-scientifica del sapere, mentre la radice del termine informatica è informazione e tutta la nostra società lavora attraverso uno scambio, una produzione di informazioni. Lavorare sugli strumenti, i metodi, le forme dell'organizzazione delle

ISIS Enrico Fermi di Bibbiena (AR), Gino Roncaglia alla consolle di controllo dell'ultimo esemplare funzionante dell'ELEA 9003 (courtesy G. Roncaglia)





Il Professor Roncaglia durante la conferenza "La rivoluzione digitale", tenuta ad Ascoli Piceno l'1 febbraio 2019 presso l'Istituto Provinciale per la Storia del Movimento di Liberazione nelle Marche e dell'Età Contemporanea (ph L. Marucci)

informazioni digitali è anche un modo di riflettere sulla società nel suo complesso.

Quali vantaggi possono derivare dai suoi incontri pubblici in-formativi sul tema della rivoluzione digitale?

Dovrebbero dirlo soprattutto le persone che avranno la bontà di seguire i miei incontri. Voglio però chiarire che insegnare all'università non deve significare solo fare una ricerca chiusa in sé, che resta nella sede universitaria, ma riuscire a comunicare in maniera più ampia. Mi piace quando si esce dalle mura dell'università e si parla a un pubblico più vasto. Dovrebbe essere maggiore il collegamento tra università e scuola, più forte quello tra università e società. A me è sempre piaciuto partecipare a incontri "divulgativi". La divulgazione fatta bene è una delle cose di cui abbiamo più bisogno. **Praticamente i suoi insegnamenti, derivanti dalle esperienze, dalle indagini e dalle analisi filosofiche, nel promuovere le conoscenze, tendono a stimolare le riflessioni di chi ascolta.**

Il tentativo è anche quello di stimolare le riflessioni, tenendo presente che i giudizi sono personali. L'importante è che essi siano fondati su una conoscenza abbastanza accurata della questione. Aiutare a capirla e a conoscerla meglio forse porta ad avere dei giudizi più fondati e delle prospettive su cosa

richiede attenzione, cambiamento, cautela.

In prevalenza vengono trattati gli aspetti positivi del fenomeno?

Per quanto possibile cerco di far capire cosa è la rivoluzione digitale. Poi – come dicevo – ciascuno può fare le sue valutazioni, senza farsene un'immagine meravigliosa. Il digitale presenta aspetti positivi e negativi e sarebbe bene considerare gli uni e gli altri.

Socializzare i saperi personali nel sistema formativo è anche un dovere...?

È dovere morale di ciascuno lasciare il mondo meglio di come lo si è trovato, fare collettivamente dei passi avanti e non indietro. Molto dipende dall'uso delle conoscenze che abbiamo, di acquisirne di nuove, di ragionare in maniera ben argomentata, anziché di lasciarsi guidare dall'emotività o dalle informazioni sbagliate.

Quindi, dietro c'è anche l'impegno sociale.

L'impegno sociale c'è sempre. Chi insegna e chi fa ricerca deve essere guidato dalla pre-

occupazione morale e politica.

Secondo lei, l'Intelligenza Artificiale ha le potenzialità per uno sviluppo futuro non prevedibile dalla mente umana che pure la genera e la programma?

L'Intelligenza Artificiale è un campo interessante per gli sviluppi futuri, ma è difficile fare previsioni. Ce ne sono di estremamente ottimistiche sulle sue potenzialità e pessimistiche sul timore di costruire un mostro che potrebbe distruggerci. Chi ha ragione? Sicuramente è un campo affascinante che ci aiuta a conoscere meglio anche la nostra intelligenza. L'Intelligenza Artificiale porta già nel suo nome uno dei problemi principali a cui la filosofia ha cercato di rispondere da millenni. Cos'è l'IA? La nostra intelligenza è soprattutto la capacità di ragionare attraverso l'uso di sistemi linguistici e simbolici in qualche modo formalizzabili. Allora potremmo dire che non è di tipo diverso da quella di macchine costruite in modo da saper manipolare simboli e sistemi formali. Il lavoro sull'IA va fatto con alcune cautele anche etiche.

Qualche domanda sulla sua attività presso le istituzioni pubbliche. In che consisteva il lavoro svolto come documentarista bibliotecario della Camera dei Deputati?

Ho lavorato alla Camera dei Deputati quando ero molto giovane, da ventitré anni fino a trentasei, anche se in mezzo c'è stato il dottorato di ricerca. Per me è stato un lavoro formativo. Stando all'archivio storico, il mio era un lavoro di tipo documentale, di archiviazione di carte; ed era anche il campo in cui ho cominciato a esplorare alcune possibilità degli strumenti digitali. Un altro lavoro alla Camera che mi appassionava: scoprire,

nell'impegno politico, la virtù della mediazione. Nelle istituzioni politiche di una democrazia rappresentativa, quindi nel Parlamento, la mediazione è la dimensione fondamentale. Oggi è di moda parlare male di questo elemento, come se fare compromessi fosse una sorta di abdicazione alla purezza delle proprie idee. In realtà, cercare di trovare tra idee diverse dei tratti comuni e privilegiarli è quello che unisce rispetto a quello che distingue e divide. Ritengo che la mediazione debba essere alla base di una buona società. È una delle cose essenziali che mi ha insegnato la Camera.

Può spiegare come avveniva la mediazione?

Proprio nel tentativo di confrontare idee diverse per cercare di capire dove erano le possibili interconnessioni, come arrivare da una pluralità di idee a raccogliere quello che di positivo c'era nelle diversità. Naturalmente non sempre la politica ci riesce, ma credo che la buona politica dovrebbe essere soprattutto questo: partendo dalle differenze identificare le strade rispettose delle varie posizioni e, contemporaneamente, aiutare a fare passi avanti.

I materiali venivano rielaborati?

Per esempio, nella costruzione del cosiddetto *drafting normativo* molto spesso si parte da testi differenti e si arriva a uno comune cercando di utilizzare ciò che di positivo c'è in essi. Sorprende che, se sul tavolo si lavora concretamente su testi diversi, anche le differenze ideologiche di valori diventano in qualche modo meno fisse, meno radicali, si ammorbidiscono e facilitano il trovare soluzioni positive. Secondo me il lavoro di mediazione politica è produttivo. Nel nostro paese ci siamo scordati quanto importante sia la mediazione politica, poi ti accorgi che devi lavorare per persone che hanno idee completamente opposte alle tue ma che è utile, perché abitua a non considerare le proprie idee come scritte sulla pietra e a capire che un sistema politico funziona meglio quante più diversità riesce ad assorbire e a esprimere.

Quindi doveva mantenersi imparziale.

Chi lavora per una istituzione politica deve cercare di essere neutrale, di sviluppare al meglio le idee degli altri, indipendentemente dal fatto che si sia d'accordo o no. Considero questo un utile esercizio.

Partecipando alla stesura del Piano Nazionale Scuola Digitale cosa si proponeva?

Il Piano Nazionale Scuola Digitale è stato innanzitutto una riflessione su come portare il digitale nelle scuole. Per molto tempo si sono sperimentate singole tecnologie: la lavagna interattiva multimediale, il computer, il tablet, lo smartphone. Penso che il problema sia di più vasto respiro, che riguardi le metodologie, gli strumenti, le infrastrutture. Il PNSD è stato un primo tentativo di articolare scuola e tecnologia digitale, per cui si è lavorato su un insieme di azioni, suddividendo il Piano in iniziative specifiche. Io mi sono occupato di alcune di esse, in particolare delle biblioteche scolastiche, a cui tengo molto. Credo sia stato uno dei progetti di maggior successo. L'aspetto innovativo era quello di lavorare a vasto raggio su azioni che comprendessero anche le infrastrutture nelle scuole, la formazione degli insegnanti, le metodologie da applicare nella costruzione di ambienti fisici funzionali, capaci di organizzare delle nuove didattiche. Complessivamente il Piano ha funzionato, anche se strada facendo sono sorti dei problemi. Per il Ministero non è facile seguire dal lato burocratico un gran numero di iniziative articolate. Si preferiscono poche grandi azioni. Di tutte le cose che il Piano si proponeva di fare, tante non sono state concluse, ma quelle concretizzate sono risultate utili.

All'incontro di formazione per docenti e studenti, tenutosi ad Ascoli Piceno presso l'Istituto Provinciale per la Storia del Movimento di Liberazione nelle Marche e dell'Età Contemporanea, che ha sede nel cinquecentesco edificio della Cartiera Papale, il Professor Roncaglia, trattando de "La rivoluzione digitale", ha esposto i suoi saperi, dalla storia al presente, con grande passione, competenza e impegno civile, in una visione globale, scientifica e progressista. E, con acutezza filosofica e senso realistico, ha analizzato il fenomeno anche in rapporto ai comportamenti sociali e ha 'risposto' ad altri interrogativi che meritano di essere riportati a integrazione dell'intervista.

Come si sono evoluti i primi computer italiani?

All'inizio avevano le dimensioni di una palestra scolastica. L'uso dei computer in Italia si registrò all'Olivetti di Ivrea per opera del suo fondatore Adriano che, com'è noto, realizzò una fabbrica dal volto umano. All'Istituto Statale di Istruzione Superiore (ISIS) Enrico Fermi di Bibbiena (AR) è esposto un esemplare dell'ELEA 9003, progettato dal designer Ettore Sottsass con componenti dai colori diversi, perché egli voleva che fossero subito identificati visivamente i tasti alfabetici, i tasti funzione e così via. È una macchina anche bella da vedere. Successivamente un altro italiano, Federico Faggin, che lavorava nella Silicon Valley, produsse il primo microprocessore dal quale iniziò la miniaturizzazione delle unità di calcolo in modo che, sparita l'enorme stanza con gli enormi armadi, gradualmente, si è passati a computer sempre più piccoli, fino allo smartphone di oggi, che ha una potenza di calcolo centinaia di volte superiore a quella dei computer che nel 1969 hanno mandato l'uomo sulla luna. Poi i computer cominciarono a lavorare per cose diverse dai numeri. I primi personal computer non vengono usati con dei programmi che servono a calcolare ma a giocare. La rivoluzione degli *home computer* avviene intorno agli anni Ottanta e ci si accorge che possono essere usati anche per scambiarsi informazioni.

Dichiarazione di Gino Roncaglia sugli e-book tratta dalla pubblicazione "L'editoria fra cartaceo e digitale", Editore Ledizioni, Milano, 2012; messa in linea nel 2018 (courtesy l'Autore)

Il fatto che gli e-book ci siano non basta a garantire la diffusione. Occorre che gli e-book siano ben visibili nell'ecosistema digitale, e che si lavori a promuoverne – e non a ostacolarne – la diffusione e l'uso.

Sono macchine che parlano e sanno inviare audio e video; che possono essere usate per telefonate, videoconferenze, trasmissione di film... Viene fuori tutta la rivoluzione digitale dei nostri giorni. Dai sistemi per scambiarsi programmi e informazioni nasce il primo embrione di Internet. Con l'11 settembre, visto che i siti informativi vengono presi d'assalto, la CNN abbassa la complessità del proprio sito con informazioni essenziali. Si sviluppano così dei siti che fanno da *mirror* e dei contenuti generati dagli utenti che viaggiano nel Web cominciano a essere condivisi. Nasce *facebook* con oggetti informativi granulari. Tutto il mondo dei social network di oggi viaggia su queste carovane di oggetti granulari.

La scuola come può entrare in tutto questo? A quali bisogni deve rispondere?

Se si pensa all'informazione che circola in rete, troviamo soprattutto contenuti brevi. Le forme testuali sono: l'e-mail, gli SMS, i messaggi whatsapp, i post dei blog, i messaggi su facebook, i video su youtube, le foto su instagram. Per gli oggetti più complessi occorre pensare alla forma libro. Certo, cominciano a diffondersi i libri elettronici, ma c'è una forte resistenza nei loro confronti perché hanno un contenuto di fruizione lunga, lenta, e sono qualcosa di molto diverso rispetto agli altri contenuti che circolano in rete. Il digitale non è ancora arrivato al suo massimo sviluppo. Possiamo dire che non è entrato nell'età delle cattedrali, ma si va comprendendo che ci attende un'era più sofisticata, più complessa. La lunghezza dei testi sta crescendo, si parla di *long form*, dell'uso della rete per scritture lunghe. Si inizia a pensare a libri arricchiti, aumentati e ci affacciamo su un panorama in cui dalla granularità artigianale si entra nell'era di strumenti e contenuti più complessi.

Quali effetti può produrre questo nel mondo della scuola?

I giovani sono bravissimi a produrre contenuti granulari e a farli circolare; saltando da un'informazione all'altra sono dei virtuosi del movimento orizzontale e questo in molte situazioni è un bene, una capacità. Però hanno meno competenze nella comprensione, produzione, valutazione di informazioni complesse; nel lavoro di approfondimento, nell'andare in verticale. Il mondo digitale, il loro mondo di domani, muovendosi verso l'informazione complessa, ai giovani serve eccome. Il mondo futuro premierà soprattutto persone che sanno lavorare con gli strumenti digitali su informazioni altamente complesse. Ciò impone alla scuola di aiutare il passaggio, anche in digitale, dall'età della frantumazione all'età dei contenuti strutturati. Purtroppo le nostre istituzioni scolastiche non sono molto capaci di provvedere a tale compito. Quando mi è stato chiesto di partecipare alla stesura del Piano Nazionale Scuola Digitale, ho proposto di intervenire sulle biblioteche scolastiche. Mi è stato detto che esse non c'entravano con il digitale ma io ho dimostrato che l'informazione digitale e quella tradizionale si incontrano perché il libro, tradizionalmente il più utilizzato per secoli, nella forma narrativa e argomentativa è rimasto fondamentale. Hanno complessità anche le serie televisive, anche i film. Allora cosa succede dei libri nell'era digitale? Come si possono costruire oggetti informativi complessi che ereditano o recuperano la tradizione del libro e la arricchiscono? Secondo me questi interrogativi danno indicazioni su come affrontare un argomento molto discusso, quello dei libri di testo. C'è chi sostiene che certi contenuti possono essere autoprodotti ed è la strada che ha percorso l'attuale sottosegretario Salvatore Giuliano con i *book in progress*, in cui gli studenti con l'aiuto dei docenti realizzano libri di testo. Però essi hanno dei limiti: non è facile includervi delle

componenti multimediali e non è sensato pensare che i docenti lo possano fare gratis nell'orario di lavoro. Potrebbe essere più vantaggioso un lavoro di autoproduzione su determinati argomenti, anche se non sarà mai una risorsa curricolare. E proprio l'esigenza di lavorare dalla frammentazione a una maggiore riorganizzazione delle conoscenze e dei saperi anche in ambito digitale, suggerisce che abbiamo bisogno di alcuni strumenti curriculari complessivi, di qualcosa che sia erede del libro di testo.

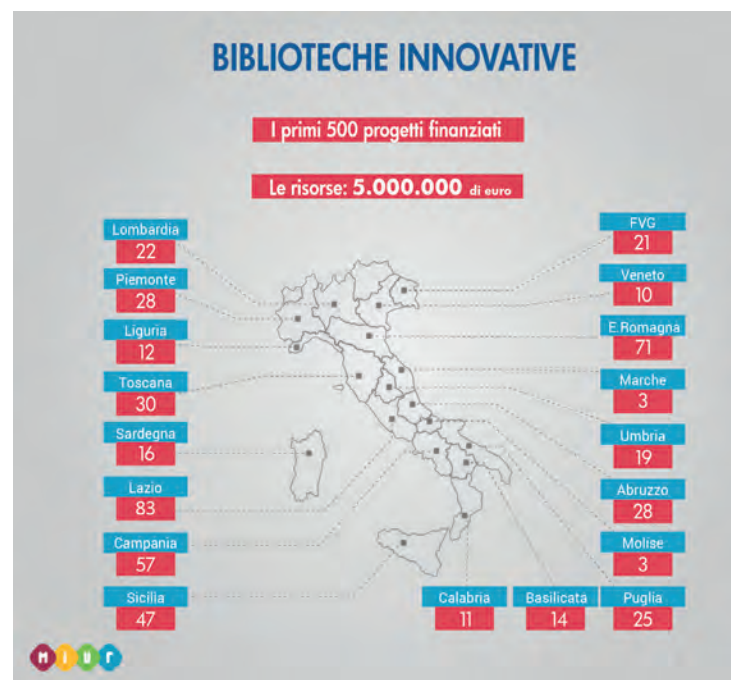
Bisognerebbe occuparsi anche degli ambienti scolastici?

Se andiamo ad analizzare come essi sono organizzati, li vediamo strettamente legati a due tipi di spazi: l'aula e il gruppo classe in cui si sviluppano le discipline, mentre abbiamo pochissimi terzi spazi e terzi tempi, spazi e tempi in cui si spezza la classe e si spezza la didattica disciplinare. I paesi con maggior successo formativo, come la Finlandia, il Canada, la Corea del Sud e Singapore, hanno sistemi scolastici diversissimi, ma tutti gli studenti dicono di andare volentieri a scuola perché gli spazi terzi sono molti e le iniziative che vi si svolgono numerose e coinvolgenti. Ecco allora che, se la biblioteca scolastica viene strutturata con una nuova visione, sarà con poltrone, tavoli, stereo, computer e darà la percezione di essere in una nuova dimensione. Non mi è capitato neanche una volta di vedere in questi luoghi qualche scritta alle pareti, perché se la biblioteca viene concepita come area piacevole, viene rispettata. Questo è un esempio di cosa si può fare per attrezzare meglio gli ambienti scolastici al fine di perseguire obiettivi formativi specifici. La biblioteca pensata in tale direzione ha avuto il suo tentativo con *Azione #24* del PNSD che ha funzionato abbastanza bene. Grazie ai finanziamenti, saliti a dieci milioni + tre, la biblioteca è diventata il cuore pulsante della scuola. Quindi, dovremmo abituarci a non trascurare questi spazi tanto diversi da un tempo.

1 febbraio 2019

4a puntata, continua

Distribuzione nel territorio italiano delle prime 500 biblioteche scolastiche innovative realizzate grazie all'*Azione #24* del Piano Nazionale Scuola Digitale (courtesy MIUR)



Estetica ed Etica degli Archivi Privati

Il ruolo della documentazione fisica in era digitale (V)

a cura di **Luciano Marucci**

In questa puntata dell'indagine sul ruolo della documentazione fisica degli archivi privati in era digitale riporto i contributi di quattro personalità introdotte dalle motivazioni che mi hanno spinto a coinvolgerle.

Frequento il Professor Giorgio Busetto da circa un decennio, per cui ho avuto modo di apprezzare la sua competenza in materia archivistica e la capacità di finalizzare gli studi e le esperienze professionali con razionalità e pragmatismo. Da anni insegna Management degli Istituti Culturali all'Università Ca' Foscari, è autore e curatore di un centinaio di volumi, è stato ed è consigliere di amministrazione di varie istituzioni, ha diretto settori archivistici di enti pubblici, tra cui quello della Biennale di Venezia dal 2004 al 2008. Ha la capacità di stabilire relazioni tra organismi amministrativi e tra passato e futuro con spirito costruttivo. Quando ha letto le precedenti testimonianze di questa inchiesta mi ha scritto: "trovo bellissimo il lavoro sugli archivi | spero continui a lungo e si dilati il più possibile. Complimenti!". Allora non ho esitato a intervistarlo per esaminare con realismo alcune importanti problematiche della sua Venezia. Ha risposto di getto, esternando con passione le sue idee sulla salvaguardia degli inestimabili beni culturali della città lagunare, sull'identità degli abitanti di fronte ai flussi turistici di massa e sui piani di sviluppo del territorio.

Conosco Renato Novelli da una vita. Distintosi subito negli studi, ha frequentato gratuitamente l'Università di Pavia avendo vinto un concorso del Collegio Ghislieri. Nel 1970 si è laureato a pieni voti in Filosofia. Presto si è impegnato nell'attivismo politico, avvalendosi anche delle doti di oratore e conferenziere. Nel 1974 ha iniziato la carriera universitaria a Urbino-Ancona, indagando i settori marginali dell'economia italiana, le dinamiche della pesca e le politiche di assistenza pubblica alle classi non abbienti. Ha insegnato anche in università straniere, conducendo ricerche specialistiche con rigoroso metodo scientifico: a Francoforte (organizzazione della vita alternativa in Germania in rapporto alla disoccupazione e all'emarginazione giovanile), ad Adelaide (politiche pubbliche per l'emigrazione in Australia, sistemi di assistenza agli aborigeni, interventi del Governo in Asia e nel Pacifico contro la povertà). Per la FAO, la UE e la onlus CESVI di Bergamo ha sviluppato progetti di cooperazione internazionale in Thailandia, Malaysia, Laos e Cambogia. Spinto dal bisogno di leggere, comunicare, scrivere e tradurre testi in lingue straniere, ha acquisito padronanza dell'inglese, del tedesco e del thailandese. Dal 2000 al 2017 è stato docente di Sociologia Economica all'Università Politecnica delle Marche. Per la sede staccata di San Benedetto del Tronto ha tenuto corsi (in inglese) di Economia del Turismo e progettato il *Centro della Memoria* per la raccolta e la conservazione di materiale scritto e orale della cultura locale, in particolare di quella marinara delle due sponde dell'Adriatico. Nella città rivierasca è stato anche attivo assessore alla cultura. Nel contempo si è recato spesso in Albania per redigere due guide turistiche di quel Paese. Accanito lettore, la sua abitazione è letteralmente

invasa da libri non soltanto attinenti alla professione. È stato mio collaboratore nell'indagine riguardante la relazione tra arte visuale e sociologia, con testi nutriti di saperi e di riferimenti a culture di altre geografie.

Michelangelo Pistoletto è certamente uno degli artisti italiani più apprezzati in ambito internazionale grazie all'originalità del linguaggio, alla qualità delle realizzazioni e alle coinvolgenti operazioni attuate con impegno socioculturale ed etico. Con la mostra *Ettore Pistoletto Olivero - Michelangelo Pistoletto. Padre e Figlio*, a cura di Alberto Fiz, presentata a Milano (Villa Necchi Campiglio) il 19 marzo e aperta fino al 13 ottobre a Biella (Palazzo Gromo Losa e Cittadellarte-Fondazione Pistoletto) e a Trivero (Casa Zegna), egli ha voluto rivisitare alcuni momenti del rapporto con il padre che hanno dato origine alla sua intensa attività artistica. Nel dialogo che segue, pubblicato parzialmente nell'edizione online di questa testata, ha esplicitato le motivazioni utili a delineare l'identità più profonda della sua opera multiforme. Nel 2001 ho avuto il privilegio di conversare a lungo con lui. Nella testimonianza, pubblicata in "Juliet" n. 105, mi svelava, in anteprima, il *concept* e la *mission* del *Terzo Paradiso*, ufficializzato nel 2003 con un manifesto programmatico. Avendolo intervistato altre volte e conoscendo le principali fasi del suo lavoro, posso dire che alla base dell'inventiva produzione vi siano: intelligenza intuitiva e dinamismo creativo, pensiero filosofico connesso alla contemporaneità da cui trae ispirazione, nuove energie espressive e rappresentative. Fondamentale l'approccio all'interazione disciplinare con visioni ideali e senza confini, sapienza teorica e pragmatismo, capacità organizzative e comunicative, avvincenti proposte estetiche e intenti pedagogici. Insomma, Pistoletto è il protagonista di un'arte sempre attuale. Dall'iconografia pop dei quadri specchianti, concepiti come "autoritratti del mondo", alle più recenti esperienze relazionali ha saputo immaginare e praticare una consequenziale strategia di sviluppo sostenibile che mette al centro il progresso umano, valorizzando anche le diversità e promuovendo la tutela dell'ambiente di vita.

Per l'introduzione alla testimonianza di Fausta Squatriti mi resta poco da dire. Lei stessa ha narrato il suo impegnativo percorso in più ambiti culturali, come artista, editrice e scrittrice. Per mancanza di spazio, ho dovuto perfino ridurre le sue dettagliate risposte. Posso però sottolineare che Fausta ha una notevole conoscenza delle esperienze artistiche altrui; capacità inventive e manuali; voglia di dialettizzare con altri addetti ai lavori; molto da raccontare grazie anche alla buona memoria. Mi piace riportare una sua riflessione tratta da uno dei tanti e-mail scambiati mentre andavamo definendo l'intervista. Quando le ho citato la frase di Bruno Munari (dal quale ho tratto vari insegnamenti nei decenni di frequentazione) "La regola è bella ma è stupida", che contrasta lo stereotipo, mi ha risposto: "L'intelligenza dei nostri amici ci ha aiutato e ancora ci aiuta a vivere, e la regola che si spezza genera altre regole. Infatti, ci vuole una regola per non averne".

Giorgio Busetto, docente universitario, direttore della Fondazione Ugo e Olga Levi di Venezia

Luciano Marucci: Quando è stato direttore dell'Archivio Storico pluridisciplinare e multimediale della Biennale di Venezia è riuscito a individuare le problematiche dell'Istituzione e a promuovere delle migliori?

Giorgio Busetto: Sono molto soddisfatto di quello che sono riuscito a fare nel periodo della mia direzione all'ASAC: riorganizzazione dell'Archivio Storico delle Arti Contemporanee, che versava in condizioni di semiabbandono, a Ca' Corner della Regina e in altri luoghi; impulso alle attività di conservazione e di catalogazione dei materiali messi tutti in sicurezza; realizzazione del deposito attrezzato con laboratori di catalogazione e digitalizzazione presso il Parco Scientifico e Tecnologico Vega di Marghera; concretizzazione, con una *spin off* accademica generata dal Dipartimento di Ingegneria dell'Informazione dell'Università di Padova, di un *data base* online chiamato *ASACdati* capace di gestire tutte le notizie e le collezioni, di cui è stato avviato il riordino, l'inventariazione, la catalogazione, il restauro, la digitalizzazione, riunendo centinaia di migliaia di dati e metadati digitali; creazione (in tre anni) di collane editoriali "ASAC strumenti" e "ASAC altri strumenti" con pubblicazione di vari cataloghi e di quindici volumi; restauro di decine di opere d'arte tra cui 145 video d'artista; organizzazione di diversi seminari, mostre e di varie iniziative di riordino e valorizzazione, anche promuovendo il lavoro dei giovani e la crescita della cultura interna della struttura. Una parte importante di questo impianto è tuttora, a distanza di tre lustri, aggiornata, implementata, arricchita.

La classe politica della città influenza le attività culturali?
Temo che le influenze più che altro in negativo, per assenza e conseguente restrizione di finanziamenti diffusi.

Indubbiamente gli archivi pubblici e privati sono indispensabili luoghi di ricerca e di approfondimento che integrano le informazioni online.

L'arricchimento delle basi di dati è opera indispensabile e viene

(da sinistra) Giorgio Busetto e Davide Croff, rispettivamente direttore e presidente della Fondazione Ugo e Olga Levi di Venezia, nella Biblioteca Gianni Milner dell'Istituzione



quotidianamente compiuta in un'infinità di posti. La combinazione fra digitale e cartaceo è usuale. I luoghi sono importanti quando consentono relazioni fra persone e attività diverse che accrescono la produzione culturale.

La digitalizzazione delle documentazioni è rimasta indietro? L'ammodernamento, oltre alla razionalizzazione dei metodi operativi, richiede nuove professionalità?

In generale il settore dei beni culturali patisce molto il disinteresse della politica, l'insufficienza delle risorse, la burocratizzazione. È un'intera società che non annette adeguato valore alla cultura e al patrimonio, e quindi dequalifica gli operatori. Come in ogni ambito, i progressi hanno determinato la moltiplicazione delle specializzazioni professionali e un conseguente aumento dei costi. Senza finanziamenti e attenzioni adeguate si rimane sotto la soglia di ottimizzazione del rapporto costo/beneficio e la ricaduta sullo sviluppo nazionale è insufficiente. Una politica illuminata non può che prevedere tempi lunghi e investimenti fondamentali su imprese, istruzione, cultura, ricerca. La democrazia per come è organizzata comporta uno sterminio di verifiche in cui il voto finisce per distruggere la delega anziché esaltarla. Arlecchino, affamato servitore di due padroni, cioè privo di sostanza etica, inaffidabile, è diventato il simbolo della nostra società.

Se è vero che la conoscenza e la salvaguardia delle memorie del passato e del presente riguardano tutti noi, la pratica dell'archiviazione cartacea e digitale va incoraggiata anche per dovere morale?

Sì, ma quale coscienza di sé ha oggi il nostro Paese?

Secondo lei i file che derivano dal diffuso impiego della tastiera del computer rischiano di sparire più delle pagine autografe?

Certamente!

Dall'esterno forse si percepisce più chiaramente che Venezia vive il contemporaneo a due velocità: quella lenta 'imposta' dalle sue gondole e l'altra dinamica che interagisce con il mondo. La gente comune tende più a esaltare il passato? La gestione delle tante testimonianze culturali richiede il superamento della mentalità anacronistica e dei vincoli burocratici?
Solo una cultura diffusa e forte può affrontare la complessità della contemporaneità. Ma valgono le considerazioni sopra espresse, che portano a un giudizio negativo. Questo non toglie che esista un'infinità di elementi positivi, però non vengono messi a sistema in un coerente progetto etico, quindi culturale e perciò politico del Paese.

La storia fa anche sentire il proprio peso?

Il peso della storia è immenso. Se istruzione, cultura, ricerca danno strumenti adeguati di lettura, se ne può ricavare un utile formidabile. Diversamente è solo un gravame che opera occultamente.

Nel campo culturale l'involontario 'conservatorismo' delle vecchie istituzioni pubbliche spesso viene bilanciato da continue manifestazioni, in primis dalla Biennale Internazionale d'Arte con gli eventi collaterali o indipendenti. Pensa che si esageri nell'ospitare in qualsiasi luogo della città anche iniziative insignificanti solo per trarne benefici economici?
La città di Venezia ha un estremo bisogno di attività culturali e direzionali, che sole potrebbero dare un sia pur modesto contrappeso al dilagare del turismo. Anche qui occorrerebbe però un progetto, capace di disegnare le deleghe della città (turismo, trasporti, cultura, produzioni immateriali, etc) e di varare iniziative conseguenti, incentivando e disincentivando. Oggi la città è come un corpo che vive senza essere guidato dall'intelletto, con le sole funzioni biologiche attive.



Venezia 15 marzo 2019: "C'avete rotto il clima", manifestazione di sensibilizzazione sul cambiamento climatico (immagine tratta dal TG2 dello stesso giorno)

Anche le prestigiose biennali del cinema, della danza, del teatro e dell'architettura contribuiscono a rianimare la città facendola dialettizzare con l'attualità.

Certo. Ma la città è fatta di *disiecta membra* e quindi riduce a sola vetrina quelle formidabili presenze, anziché integrarle in un tessuto culturale e produttivo adeguato. Le potenzialità sono immense, ma chi ha un disegno per sfruttarle?

Il MUVE, incentivando il turismo, fa anche cassa. Gli abitanti, per trarne profitto, sopportano l'invasione degli 'stranieri' senza farsi corrompere? La tipica identità territoriale legata alle tradizioni si va perdendo?

Il MUVE fa il suo mestiere. Il turismo non è certo incentivato dai musei e il turismo colto è una manna. Il problema è l'organizzazione della città, sempre più rivolta al solo turismo di passo, quello che cerca una Venezia-cartolina in cui fare il *selfie* con lo sfondo riconoscibile della città mummificata, tanto detestata dai futuristi. La tipica identità territoriale legata alle tradizioni va di conserva. Tuttavia anche qui ci sono problemi (il costo della vita in città, la casa, i servizi, per cominciare) e potenzialità immense, come quella rappresentata dai trentamila studenti di università, accademia, conservatorio, e in generale quella dei nuovi veneziani, magari non italiani, residenti di fatto o di diritto, che amano la città o che la usano perché non la conoscono, e non sono condotti a conoscerla. Dobbiamo augurarci, come avvenuto dopo le grandi pestilenze, che possa entrare nuova linfa e che ci si accosti al costume tradizionale, per esempio al remo...

All'Università Ca' Foscari vengono assegnate tesi di dottorato per promuovere altre investigazioni di interesse locale o moderne visioni relazionali?

Le università di Venezia sono arche di scienza, di saperi importanti, ma quasi mai operanti nella città, che è smembrata.

La Fondazione Ugo e Olga Levi attua iniziative culturali rivolte all'esterno; tutela e valorizza la dotazione cartacea; provvede, con insolito rigore, alla catalogazione delle composizioni musicali che comportano lunghe ricerche e competenze specifiche. L'Ente Regione partecipa finanziariamente all'attuazione dei progetti più ambiziosi?

Non più. La Regione Veneto ha smesso di finanziare la cultura. La Lega non la giudica redditizia sotto il profilo elettorale.

Ci sono connessioni tra gli organismi che posseggono archivi pubblici o la divisione dei ruoli è netta e si preferisce agire isolatamente?

L'antico costume medievale dell'Italia rende difficile l'attività di creazione delle reti, indispensabile oggi per affrontare la competizione globale. Ci si prova con buona volontà. Un esempio: la

convenzione fra enti per una ricerca condivisa sull'architetto Guido Costante Sullam (1873-1949). Con la Fondazione Levi partecipano il Dipartimento di Ingegneria Civile e Ambientale dell'Università di Padova, il MUVE, la Comunità Ebraica di Venezia, la Soprintendenza Archivistica del Veneto e Trentino Alto Adige. Ma di solito le collaborazioni non sono facili, se si tratta di mettere insieme tanti organismi, ciò che competerebbe soprattutto ai diversi organi di governo, territoriali e culturali.

La città lagunare, che ha una naturale vulnerabilità, riesce a fronteggiare adeguatamente il ricorrente fenomeno dell'acqua alta che accelera l'usura anche dei materiali più resistenti?

La città non è in grado di fronteggiare il fenomeno se non subendolo. L'unica speranza è il MOSE (le dighe mobili alle bocche di porto) con le difficoltà e le complessità che comporta. Ormai un gran danno è fatto. Anche qui ciò che manca è il coraggio di essere contemporanei al proprio tempo, come lo furono altri che intervennero drasticamente sulle lagune: etruschi, romani, antichi veneziani. Non si tratta di conservare supinamente e impropriamente il passato, quanto di inventare il futuro. La conservazione, poi, quella vera, è sempre attiva, è un'attività. L'acqua alta porta con sé un altro drammatico problema, quello dell'inquinamento. Quando ero ragazzo, in laguna ancora si nuotava correntemente, l'acqua era trasparente, la città era immersa in una natura viva. Penso all'intervento di Carlo Scarpa alla Querini Stampalia, in cui volle l'acqua "dentro, come in tutta la città" per farne un materiale della sua architettura. Era un'acqua piena di vita e, se veniva l'acqua alta, ricordo granchi e pesciolini dentro il palazzo. Adesso è una fogna, con in più i rifiuti galleggianti che poi restano impigliati nelle griglie dei cancelli. Se penso che la Regione ha dato venticinque milioni dei fondi di legge speciale al Patriarca Scola per un'impresa debitamente chiusa dal suo successore anziché destinarli come suo compito al disinquinamento lagunare nella generale acquiescenza delle diverse forze politiche...

C'è preoccupazione per le conseguenze che potrebbero derivare dai forti cambiamenti climatici manifestatisi anche recentemente?

Ovviamente sì. Ma finché abbiamo Trump e simili cosa possiamo fare?

2 dicembre 2018

Renato Novelli, socioantropologo, ex docente universitario

Luciano Marucci: Come valuti l'attuale orientamento culturale che tende a valorizzare le memorie scritte o verbali?

Renato Novelli: È un'opera meritoria, ma si dovrebbe giudicare da come viene condotto il lavoro e valutare i contenuti.

Intendi le memorie di personalità?

Non solo. Potrebbero essere anche biografie di persone che hanno accumulato osservazioni, esperienze e, comunque, che sono state testimoni di trasformazioni abbastanza profonde. Negli ultimi cinquant'anni si sono verificati dei cambiamenti quasi epocali anche nello stile di vita quotidiano.

Secondo te, evitare la dispersione e promuovere la riattualizzazione delle testimonianze del passato, in questi anni in cui si dimentica facilmente, ha anche una rilevanza etico-morale?

Senz'altro, per la riproposizione delle memorie stesse in una situazione in cui troppo spesso si nota l'atteggiamento di non dare rilievo al passato che, se rivisitato, ripensato e ridiscusso, ha un grande valore.

In verità le ricerche d'archivio e la desecretazione consentono di scoprire significativi inediti.

Senza dubbio, però accanto a ciò esiste la memoria orale che rappresenta una parte significativa, perché i ceti non benestanti sanno raccontare pur non sapendo scrivere. In giro si scoprono narratori eccezionali. Il problema è che occorre qualcuno che si impegni a raccogliere i loro racconti.

Nel periodo delle contestazioni giovanili hai curato la raccolta dei tuoi scritti che erano stati pubblicati?

Quando frequentavo l'università ho iniziato a scrivere su "Lotta Continua", "Il Manifesto", per altre testate meno schierate. Allora ero troppo occupato per raccogliere tutto. Conservo solo alcuni testi compresi in pubblicazioni. Mi dedicavo anche ad altri temi, certi pure in inglese, non adatti per l'Italia. Se si parlava di problemi locali, per esempio di pesca in Adriatico, mi allargavo ad altre marinerie come quella africana che ho conosciuto di persona.

Negli ultimi anni degli studi universitari eri già socialmente impegnato?

Certamente, in gruppi di lavoro fortemente legati alla riproposizione di un'analisi dei ceti emarginati che non avevano contato mai nulla nella raccolta delle opinioni, nella dinamica della memoria, come potevano essere le esperienze di un pescatore dell'Adriatico, a prima vista irrilevante rispetto alla memoria di qualcuno che aveva navigato in giro per il mondo.

Come si manifestava il vostro attivismo?

Raccogliendo dati, facendo riunioni, proposte di mobilitazioni. Era anche quello un movimento politico. Non dimentichiamo che a San Benedetto del Tronto, dove risiedo, la mobilitazione dei marinai ha avuto un peso nazionale.

Quindi quelle azioni potevano rientrare nelle trasformazioni culturali, sociali e politiche dell'intero Paese?

I temi erano ispirati al movimento studentesco, ormai in rottura con il Partito Comunista, e perciò alla sua sinistra. Cercavamo di trasferire tra i pescatori, abbastanza identificativi del territorio, i contenuti che avevamo vissuto nelle

università. Così fondammo un comitato a partire dal ruolo che avevano gli "atlantici" che lavoravano con motopescherecci molto grandi rimanendo nell'oceano dai quattro ai sei mesi, senza poter nemmeno comunicare con i familiari, perché a quei tempi l'alfabetizzazione era quasi assente. Questo fu un elemento di trasformazione radicale. Erano lavoratori che guadagnavano molto bene, avevano possibilità economiche più alte degli insegnanti e degli impiegati. Non tutti provenivano da famiglie di marinai, ma anche dall'entroterra. Stando sei mesi sulla nave, risparmiavano. Una volta sbarcati, come per rivalsa della vita dura che conducevano, acquistavano automobili fuoriserie, vestivano con abiti firmati, si davano a corteggiamenti folli di belle ragazze..., contribuendo allo sviluppo di un periodo di consumismo. La COPEA (Cooperativa promossa dal Partito Comunista) si batté per un salario fisso di centosessantamila lire. In precedenza i pescatori ricevevano solo una percentuale, a volte truffaldina, sul pescato. I marinai tradizionali erano divenuti numericamente minoritari e continuavano a sbarcare il lunario con difficoltà uscendo in mare all'alba e tornando al tramonto con le lancette o i piccoli motopescherecci.

Queste trasformazioni si sono estese ad altri luoghi di mare?

San Benedetto era un porto leader, gli episodi chiave erano conosciuti anche altrove ed erano esemplari. Io ho pagato anche personalmente per un blocco navale, uno stradale e uno ferroviario. Per quattro anni mi hanno ritirato il passaporto e se avessi avuto una condanna di sei anni non avrei potuto insegnare in Australia. Però ho dovuto rinunciare a una borsa di studio dell'Università di Boston ma, a conti fatti, a Francoforte e a Berlino ho vissuto esperienze più stimolanti rispetto agli Stati Uniti.

Per lavorare in altre geografie ovviamente bisognava conoscere altre lingue.

Ho sempre viaggiato con un principio: imparare bene la lingua perché, come dicevamo tra amici, non eravamo turisti, ma "cittadini provvisori". Per poter fare discorsi di un certo livello non dovevo conoscere solo le parole di uso comune, ma saper strutturare il pensiero e gestire la sua complessità.

Alla tua formazione specifica ha influito la frequentazione di persone importanti?

Ho avuto un maestro straordinario, Massimo Paci, al quale sono molto grato. È stato lui a spianarmi la carriera e a mettere a fuoco i miei interessi.

Il tuo rapporto con Goffredo Fofi quando è cominciato?

La nostra amicizia è nata quando frequentavo l'Università. Fofi aveva dieci anni più di me, quindi aveva terminato gli studi. Era un grande interlocutore di noi studenti, aveva un *feeling* molto forte con i seguaci di "Lotta Continua" che giudicava l'unica organizzazione accettabile della sinistra cosiddetta rivoluzionaria, considerata troppo dogmatica. "Servire il popolo" per lui significava aiutare gli anziani, far riferimento ai ceti più disagiati. Su quelle idee si è sviluppato il nostro legame, tanto che mi ha chiamato a collaborare al periodico "Lo Straniero", di cui era direttore, e dal 1999 al 2012 ha pubblicato trenta miei saggi o reportage socio-politici. Goffredo era ed è un opinionista autorevole. Ha vissuto una vita molto interessante. Da giovane, per scelta personale, si era trasferito in Sicilia in un'area della mafia, per operare in una piattaforma rivendicativa. Ha sempre cercato contatti con altri ponendosi come colui che sapeva meno, e naturalmente non era vero. Sbagliando, sottovalutava il suo ruolo. In realtà era il più intelligente e preparato della generazione che io ho conosciuto e frequentato.

Ragazzino che gira la ruota in posa per il fotografo (dal catalogo della mostra "MareDiCorda, viaggio nel mondo dei mestieri di corda e di mare", Mercato Ittico, San Benedetto del Tronto, 1999)





“Retare” mentre lavorano all’aperto in una via di San Benedetto (dal catalogo della mostra “MareDiCorda...”, Mercato Ittico, San Benedetto del Tronto, 1999)

So che hai anche rilasciato interviste sulle tue esperienze. Sono passati decenni e non posso ricordarle tutte. Ho fatto pure interventi scritti su come si è innescata la dinamica dei cambiamenti profondi nelle società e di questo sono orgoglioso. Hai sviluppato anche indagini e analisi sulle tradizioni locali.

Non sulle tradizioni ma sulle storie. Ho curato la mostra *MareDiCorda* sui funai, il ceto più reietto. Erano veramente i più poveri e i meno stimati. Io ne ho ricostruito la storia che pochi conoscono. San Benedetto era una zona di produzione di corde e reti. La coltivazione della canapa divenne così diffusa da poter fornire i manufatti non solo nei territori limitrofi, ma anche nelle regioni del nord. Si lavorava la canapa *en plein air* e si diceva che i funai avessero la “dimensione del sentiero”: avanti e indietro per una stradina di trentotto metri. Quello dei funai era un mestiere terribile: si svolgeva all’aperto sotto il sole. I ragazzini (di solito i figli) erano addetti a girare una ruota che trasformava in spago le *fezze*. Andavano a scuola un giorno sì e uno no e a casa non avevano il tempo di studiare. Perciò erano destinati a essere bocciati. Al massimo, dopo le elementari frequentavano l’avviamento che preparava a un mestiere. Anche le *retare* operavano all’aperto, sedute davanti alle loro abitazioni.

Da socioantropologo esercitare la memoria anche da parte delle persone comuni, oltre ad avere un’importanza salutare per sé, può assumere un valore più ampio, quando ci sono riferimenti all’esperienza culturale e sociale del quotidiano?

La memoria è un’attività prodigiosa del cervello umano. Anche una persona normale può custodire ricordi originali. Quando la gente era in maggioranza analfabeta, la memoria aveva un potere maggiore di oggi. Chi non sapeva scrivere e leggere immagazzinava nozioni ed episodi che ricordava per

tutta la vita come oggi non sanno più fare nemmeno i grandi sapienti. I funai e i pescatori erano proverbiali in questo.

Non a caso avevi consigliato a tua madre, in età avanzata, di raccontare il suo vissuto. Perché non lo fai anche tu, che hai avuto una intensa e diversificata attività?

In parte l’ho fatto. Ho scritto delle cose e vorrei raccontarne tante altre. Non sono sicuro. Non sono sicuro, però, di essere un buon narratore della mia biografia. Sono specializzato in saggi scientifici e non tutti quelli che sanno scrivere saggi riescono nelle autobiografie, nei romanzi. Per farlo bisogna conoscere le tecniche.

La buona memoria è anche una pratica che, attraverso i ricordi, contribuisce a lasciare testimonianza di sé e, quindi, ad assicurare un po’ di sopravvivenza...

Sopravvivenza illusoria, perché biologicamente ci si estingue. Io non credo nell’aldilà, mi sembra una cosa ingenua. Se gli animali e le piante hanno una vita limitata, perché gli uomini dovrebbero avere una vita eterna dopo la morte? Non c’è alcun fondamento scientifico di ciò. “La Divina Commedia” di Dante Alighieri è egregia, ma è un’opera letteraria senza alcuna prova di futuro per la vita dell’uomo. Penso alla fine della vita senza drammi.

Oggi per te la memoria remota e quella recente hanno la stessa importanza?

Io sono stato un grande utilizzatore delle potenzialità della mente ma, da quando ho lasciato la docenza universitaria, non avendo più scadenze di tempo, vivo alla giornata; non voglio più sforzarmi a sapere che ora è, in che giorno e in che mese siamo. Mi accorgo del susseguirsi delle stagioni dalla temperatura esterna, anche se ora con i cambiamenti climatici è divenuto più difficile orientarsi. Con i tragici accadimenti quotidiani è meglio non avere la memoria recente. Non c’è niente di interessante che valga la pena di ricordare... Al contrario, mi preoccupo di mantenere intatte le memorie del passato, sia quelle che ho vissuto con impegno culturale, sociale e politico nel mio luogo d’origine e in ambito nazionale, sia quelle in altri paesi. Tutto sempre con spirito altruistico, senza inseguire egoistiche logiche di profitto.

29 aprile 2018

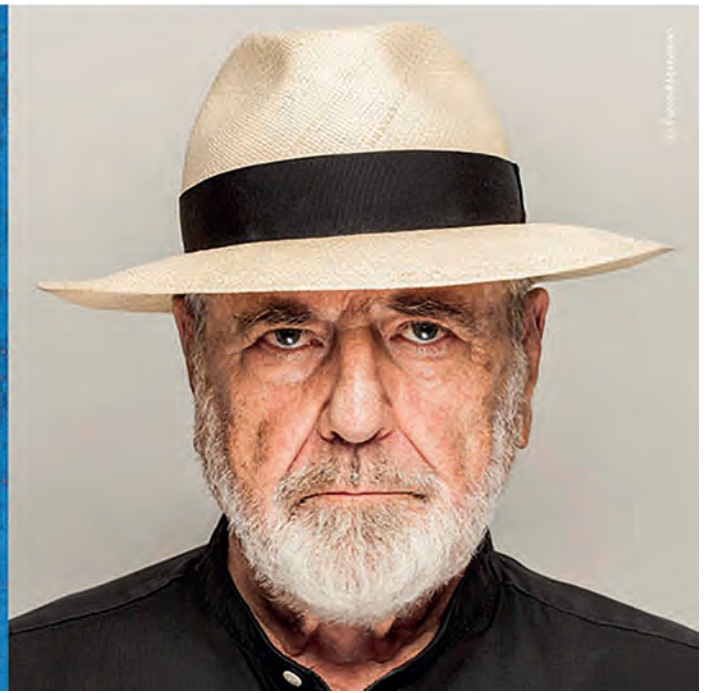
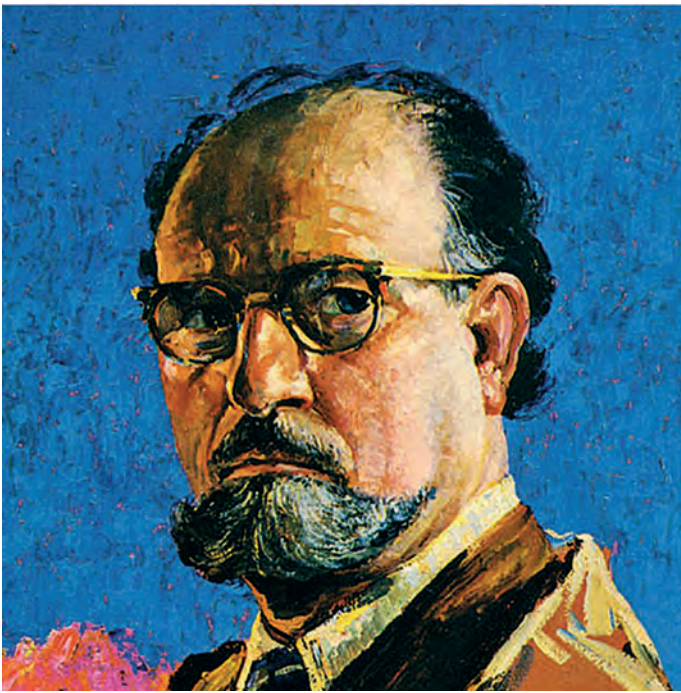
Michelangelo Pistoletto, *artista*

Luciano Marucci: La mostra *Padre e Figlio* nell’individuare i particolari legami con tuo padre assume anche una valenza simbolica in senso etico?

Michelangelo Pistoletto: Certo! Direi che c’è un forte legame in senso etico ed estetico: una trasmissione estetica dell’arte ed etica del rapporto interumano.

Oltre a offrire materiali visivi intriganti, stimola una riflessione su certi valori del passato necessari a nutrire il presente e a progredire?

Per me il rapporto con il passato è importante; tutto il mio lavoro è basato sull’arte come raffigurazione. Ho preso da mio padre la capacità di intendere l’arte figurativa e ho continuato su questa linea. Però c’è una differenza enorme tra il lavoro di mio padre, che era prefotografico, perché faceva una pittura raffigurativa prima della crisi portata dalla fotografia, e il mio che recupera la fotografia dopo quello che c’è stato con il movimento moderno. E proprio lo spazio della modernità mette in relazione noi due, pur nella distanza di tutta la storia moderna. Penso che la mostra presenti somiglianze e dissomiglianze; un recupero del padre attraverso la necessità di una congiunzione tra il grande passato e un possibile futuro.



Ettore Pistoletto Olivero "Autoritratto" 1958, dipinto; a fianco un ritratto fotografico del figlio Michelangelo (courtesy Archivio Cittadellarte-Fondazione Pistoletto, Biella; ph Piero Martinello)

Quanto ha inciso nella tua pratica artistica lo studio del passato?

Moltissimo; non soltanto attraverso l'insegnamento paterno, ma anche con il restauro dei quadri antichi che mi ha permesso di conoscere tecnicamente, oltre che visivamente, i vari tempi della storia. Però anche la tecnol. mi ha dato la possibilità di passare a una tecnologia dell'opera che io stesso ho messo a punto.

Dell'archivio di tuo padre cosa è passato nel tuo?

Quando mio padre è mancato, ho acquistato dalla sua seconda moglie – perché a settant'anni si era risposato – una ventina di opere che, secondo me, sono le più importanti del rapporto padre-figlio, quelle che ha realizzato a partire dal '68, quando io ho cominciato a seguire i miei consigli.

Hai anche suoi carteggi?

Purtroppo no.

Però l'eredità più profonda è nel DNA ed è preservata nella memoria.

La memoria nei miei quadri specchianti convive con un presente che si rinnova continuamente. La memoria per me è la fotografia che, con il fondo specchiante, crea una dualità sempre differente; un momento del presente che diventa passato e si fa memoria. Presente, passato e futuro sono tre elementi che convivono nelle mie opere. Il lavoro con mio padre è in qualche maniera un rendere quasi ideologico il riflesso temporale.

Ritieni che l'esposizione possa aiutare a definire maggiormente la tua identità di uomo e di artista?

Penso di sì. Sviluppo sempre più il concetto di artista non autoreferenziale, ma di attivatore di rapporti che in questo momento porto avanti con il *Terzo Paradiso*, con l'idea della dualità che produce nuove situazioni. Il primo paradiso, quello naturale; il secondo, quello artificiale; insieme generano il terzo. È la congiunzione dei due elementi che crea la terza situazione. La società si forma mettendo in connessione persone e situazioni diverse, quindi, per

creare un mondo nuovo non occorre solo l'individualità, ma anche la dualità.

In fondo hai voluto realizzare una sorta di retrospettiva ideale che riparte dalle tue radici.

Mi sembrava interessante partire dalle origini e stabilire un legame tra passato e futuro. Per esempio, ho preso un disegno che mio padre aveva fatto di me quando avevo tre mesi e l'ho fatto diventare un autoritratto attraverso mio padre. L'ho visto come possibilità – quando io non avevo capacità di intendere né di realizzare un'opera – che mio padre l'abbia fatto per me. Mio padre come specchio e, nello stesso tempo, come mano che mi permette di vedermi attraverso lui.

La connessione tra le due epoche ri-visitate, materializzata da un insolito format espositivo, rientra nella filosofia trasformativa della tua attività? Dal lato rappresentativo cosa hai privilegiato?

Nell'esposizione ci sono i lavori sia di mio padre sia miei, ma anche vari documenti fotografici. È la storia di una vita; un album dove i documenti della vita reale si legano con quelli delle opere presenti. In una fotografia si vede mia madre che mi tiene in braccio quando avevo tre mesi e sullo sfondo un quadro dipinto da mio padre. Io sono riuscito a recuperarlo e l'ho esposto a fianco della fotografia. È un documento di vita divenuto parte di questa esposizione, che di per sé può configurarsi come opera.

In cosa si differenzia la mostra da quella di Torino del 1973?

Nel 1973 c'erano alcune opere che mio padre aveva dipinto per l'occasione con dei recipienti specchianti nei quali si vedeva la sua immagine riflessa dentro gli oggetti. Poi c'erano i miei quadri. In questa mostra, invece, ho voluto tracciare un percorso storico, dagli anni Trenta a oggi.

Sottende un'interazione tra l'autoritratto soggettivo e quello oggettivo del mondo?

Esatto! Proprio così.

Nella fase attuale del lavoro, caratterizzata da azioni responsabili per il cambiamento della società attraverso



Michelangelo Pistoletto "Recycle-Aspettando il giorno della rinascita", Albano Laziale, 2012 (courtesy Archivio Cittadellarte-Fondazione Pistoletto, Biella)

idee e progetti creativi, non c'è alcun riferimento alla situazione sociopolitica e culturale del momento?

Tutto è legato alla situazione sociopolitica. L'attualità del lavoro di Cittadellarte consiste nel mettere i giovani in rapporto con la scuola, con l'università e anche con la gente comune per sviluppare la conoscenza, la coscienza del momento attuale e, nello stesso tempo, trovare un *modus operandi* che chiamiamo la "democratica".

Cerchi di rimanere fuori dal contesto politico facendo valere le potenzialità della Cultura?

La politica politicata è in crisi, ma a Cittadellarte non facciamo azione politica. Lavoriamo per formulare delle proposte. La creazione è "proposta", non soltanto "critica". Ma la proposta non è attuata direttamente nel senso politico odierno che richiede il cambiamento. Stiamo operando su una visione differente da quella corrente con delle definizioni pratiche, non solo ideali.

Nel tuo caso l'intelligenza è un catalizzatore essenziale del processo creativo?

L'intelligenza è il motore dell'essere umano, la base di tutto. È chiaro che va considerata secondo due punti fondamentali: l'emozione e la ragione. L'emozione senza la ragione è addirittura pericolosa; lo stesso può dirsi per la ragione. Nel *Terzo Paradiso* il simbolo trinamico vuole dire che ci vogliono

sempre due elementi esterni: i due cerchi, che si devono comporre al centro per dare vita a una situazione inedita.

Quindi la tua non è un'arte per l'arte.

Non è assolutamente autoreferenziale; è fenomenologica. Il mio intero lavoro può essere considerato scientifico.

Ma cos'è che ti fa rimanere attuale?

Dare il massimo di me stesso per il noi.

[...]

7 marzo 2019

Fausta Squatriti, artista, scrittrice e poetessa

Luciano Marucci: Negli anni Sessanta cosa ti ha spinto verso l'attività di editore di grafica e di multipli?

Fausta Squatriti: Nel 1963 avevo terminato gli studi all'Accademia di Brera e mi avviavo a fare la pittrice. È del '64 la mia prima personale nella sede milanese della storica galleria fiorentina L'Indiano. Un testo di Gillo Dorfles introduceva i pastelli di grande formato e le incisioni esposte nel mezzanino. Il mio amico Sergio Tosi, studente di architettura fuori corso, anche lui appassionato d'arte, lavorava come segretario in quella galleria dalla quale ogni pomeriggio passavano amici e collezionisti. Si chiacchierava e intanto si pensava a come guadagnarci da vivere. Venne fuori l'idea di stampare acquaforti degli artisti dei quali eravamo conoscenti o ammiratori. Comprammo un torchio calcografico e ci mettemmo a progettare cartelle a fogli sciolti, testi e immagini, come si faceva in quegli anni. Stampammo Giò Pomodoro, Gianni Dova, Remo Brindisi, Antonio Calderara, con testi del Gruppo '63, di Hart Crane, Giorgio Kaiserlian, Giulio Carlo Argan; e anche una cartella di mie acquaforti con poesie di Roberto Sanesi. Ho realizzato io tutte le acquaforti; sono sempre stata un'accanita lavoratrice. Per fare l'acquatinta avevamo costruito una cassetta con il soffiutto, quello per alimentare il fuoco nei camini. Comperavo l'acido nitrico per incidere le lastre di zinco in un negozio di prodotti chimici. Allora non si pensava ai pericoli derivanti dai materiali tossici. Ben presto ci siamo orientati verso edizioni più coraggiose e meno inquinanti, perché gli artisti che ci avevano dato fiducia – Fontana, Baj, Marotta, Twombly, Tilson, Hamilton, Soto, Raysse, Tinguely, Niki de Saint Phalle, Man Ray – non erano interessati alle tecniche tradizionali, tranne Fontana e Baj, che ne avevano già fatte di magistrali con altri editori. Per questi straordinari artisti abbiamo pensato a forme più complesse di relazione tra immagine e testo, dando vita a libri-oggetto, a libri d'artista di nuovo genere che potevano essere definiti interdisciplinari. Nel '74 il nostro sodalizio di vita e di lavoro si concluse. Sergio non ha più fatto l'editore, mentre io ho ripreso nel 1980 e proseguito fino al 1986. In quei fantastici anni, tra il '60 e il '70, sono nati i Multipli, oggetti che difficilmente si potevano chiamare sculture, ma che lo erano, in quanto tridimensionali, realizzati in tiratura numerata e firmata a mano dagli autori. In questa nuova produzione, che prevedeva il progetto al posto della spontaneità, la realizzazione dell'opera era affidata alla maestria di falegnami, lattonieri, modellisti, tornitori, laccatori, saldatori, elettricisti. Il lavoro era coordinato da Sergio e da me, dopo aver discusso il progetto con gli artisti i quali verificavano l'esecuzione. Era tutto molto nuovo e, nonostante una certa resistenza di amatori, galleristi e collezionisti ad accettare la mancanza dell'impronta manuale dell'artista, abbiamo avuto successo, più all'estero che in Italia.

Nel tuo archivio conservi i prototipi e qualche esemplare delle opere a tiratura limitata prodotte in tanti anni?

In realtà avevamo fatto pochi prototipi. I Multipli nascevano più parlandone ed eseguendoli.

Hai i libri d'artista tuoi e quelli realizzati per gli altri?

Ho un paio di esemplari di *Tatane*, il mio primo libro d'artista, edito nel 1966, con testi di Alfred Jarry e un altro paio di *Echequier* del 1975, con un breve testo di Man Ray. Non pensavo a tenerli in archivio, cosa che ho fatto quando nell'Ottanta ho ripreso, a mio nome, l'attività editoriale lavorando con Man Ray, Anni Albers, Michel Seuphor, Pavel Mansouff, Arman, Niki de Saint Phalle. L'ultima edizione, *EXACTA*, comprendeva 54 grafiche di 27 artisti per tracciare la continuità della ricerca geometrica internazionale.

Dagli importanti artisti con i quali hai lavorato ti sono derivati utili insegnamenti?

L'amicizia che sfuma nel lavoro e il suo contrario, in ambiti diversi da quello dell'arte, è poco probabile. Complicità, amicizia, divertimento, scambio creativo ci sono sempre stati nel mondo che ho frequentato. La creazione di un libro d'artista o di un multiplo funzionava in virtù dell'intesa che si veniva a stabilire tra artisti. Sono stati anni entusiasmanti nei quali avevamo voglia di realizzare, non solo pezzi unici con l'aura dell'esclusività, pensando che la nostra arte potesse essere utile a più persone, grazie alla produzione seriale, con metodo simile a quello industriale. In parte il

Fausta Squatriti "La passeggiata di Buster Keaton" 1965, caolino e pigmenti su tela, 146 x 126 cm, compresa la cornice che fa parte integrante dell'opera (courtesy l'Artista)



progetto si è concretizzato perché il linguaggio della Pop Art e quello dell'Arte Cinetica, entrambe figlie dello stesso tempo, lo richiedevano.

Conservi i cataloghi, i libri e i manifesti curati per le gallerie di Alexander Iolas?

Li custodisco religiosamente. Iolas è stato un maestro; apprezzava tutto quello che gli proponevamo per i suoi cataloghi e manifesti e ci lasciava fare: dal panino blu sulla copertina di un libro creato per Man Ray, a un gioiello, a un rosa speciale del manifesto dedicato all'oggetto *Pechage*, sempre di Man Ray, da me ottenuto con sovrapposizioni di colore fluorescente e bianco coprente. Divenne uno dei manifesti più famosi e diffusi negli anni Settanta, quando i negozi di poster erano in molte città del mondo.

Lucio Fontana cosa ha rappresentato per te negli anni in cui lo frequentavi?

A parlare di Lucio ancora mi commuovo. Per noi giovani era il Maestro, l'amico alla pari, appassionato sostenitore del nuovo. Famosa è la sua generosità, sia nell'acquistare disegni e opere, sia nel foraggiare in denaro chi ne aveva bisogno. Un giorno mi mandò con le foto dei miei quadri da Beatrice Monti della Galleria dell'Ariete di Milano che rimase favorevolmente impressionata dalle mie ariose e coloratissime composizioni, quelle che ora, per la prima volta dopo cinquant'anni, sono esposte alla Galleria Bianconi di Milano. Io, che ero riservata e che non sapevo come ci si dovesse comportare, non le chiesi di venire nello studio, così quelle tele sono rimaste a faccia contro il muro fino a oggi. Lucio, malato di cuore, negli ultimi anni aveva affidato a me e a Sergio la realizzazione delle sue sculture di lamiera laccata e degli ovali di legno con i buchi. Eravamo alla fine degli anni Sessanta; si faceva avanti la necessità, da parte di alcuni artisti, di eliminare la manualità anche nei pezzi unici, a favore di nitore e asetticità. Apprezzava anche i giovani cinetici: Colombo, Varisco, Boriani, de Vecchi, Pietro Anceschi. Li definiva affettuosamente "quelli delle macchinette".

A poco più di un anno dalla scomparsa di Getulio Alviani – a prescindere da certi comportamenti anomali della persona di cui hai già parlato in altre occasioni – in breve cosa resta nella tua memoria delle intense relazioni avute con l'Artista?

Rimane un pezzo di vita generosa e appassionante: l'innamoramento, l'allegria, gli scherzi, le cose da fare insieme, la comune passione per l'arte, anche se a lui piaceva solo quella geometrica. Impossibile portarlo in un museo d'arte antica. Un pochino ero riuscita a contaminarlo facendolo uscire dalla stretta ortodossia, ma di base era rimasto lontano da tutto quello che non corrispondeva alla sua poetica. La nostra reciproca necessità di libertà ci aveva allontanati, ma non del tutto. Ogni tanto mi scriveva una bellissima lettera che, a dispetto dei francobolli ricomposti, mi arrivava per farmi sentire che mi pensava. L'ultima volta in cui siamo stati un'oretta insieme, a parlare serenamente, era stato prima della sua malattia. Gli ho fatto vedere un libro da me curato a proposito di un arazzo dell'Ottocento, studiato in ogni aspetto, tecnico, artistico, sociologico, famigliare. Si mostrò entusiasta del lavoro, partito dall'osservazione di quell'arazzo di cui quasi nulla conoscevo. So che ne ha parlato ad amici comuni. Lo appassionava il mio lavoro anatomico, perché ritrovava in quello studio l'esattezza che amava come procedimento analitico.

Il tuo linguaggio personale, libero da contaminazioni, finisce per conferire all'opera pittorica e oggettuale anche una

valenza provocatoria rispetto alle modalità più comuni?

Mi rendo conto che, come capita a chi lavora fuori dal coro, quando passa oltre e approda, come per miracolo, in un'altra visione dell'universo, sia pure con indissolubili legami alle origini, la poetica precedente è capita e accettata, magari cinquant'anni dopo, come sta accadendo con la mia serie *La passeggiata di Buster Keaton* a cui ho lavorato tra il '64 e il '67. Nel 1985 ho ripreso in mano la pittura in un modo che non ignora la scultura e così sto facendo ancora, pur avendo aperto e chiuso non pochi cicli tematici e stilistici. I ragionamenti su certi temi di origine letteraria sono il mio modo di unire poesia e arte visiva, in una modalità che, sotto l'aspetto formale, nulla ha a che vedere con la contaminazione tra i due linguaggi. Se ci sono degli effetti speciali, vengono fuori dal mio profondo, come energia. Ho sempre odiato l'atteggiamento come folgorazione del momento; io sono costantemente ispirata. Quando scrivo, o creo un'opera visiva, interviene la capacità, misteriosa davvero, di dare forma alla percezione emotiva involontaria che ci spinge sull'orlo del precipizio dove a tenerci in equilibrio è la padronanza dei mezzi.

Fausta Squatriti "L'œuvre au noir, ritratto dell'artista da giovane" 2009, acciaio speculare, resina al poliuretano, rame, 140 x 100 x 120 cm (courtesy l'Artista)



Vai ancora alla ricerca di te stessa?

Ho tanto cercato la relazione con gli altri – persone, cose, idee – e credo di avere capito anche me stessa. Mi sento privilegiata nell'essere artista, e insegue Borges... verso la modesta e segreta complessità.

La tua opera letteraria è complementare a quella visuale?

Pratico in modo separato scrittura e arte visiva. Dal mio punto di vista non sarebbe possibile il contrario senza una perdita per entrambi i linguaggi. In comune, nel mio lavoro di poetessa e di artista visiva, ci sono la ragione del fare, la vena sarcastica invettivale, la protesta... Ho eliminato i fronzoli, i diversivi, per non rinunciare alla provocazione della bellezza.

Le poesie, sia pure attraverso le metafore, contribuiscono a definire la tua identità che dialettizza con quella collettiva?

Il linguaggio scritto è generato da associazioni. Ogni parola porta con sé il valore di significati diversi; dipende da come sono posti in contatto e dall'intreccio con altri che a loro volta irradieranno nuovi significati e valori. Credo che questo valga anche per l'arte visiva. Si costruisce sempre una narrazione anche quando si vuole negarla. Una superficie monocroma, estremo limite della non rappresentazione, finisce per evocare ciò che manca. Allora si potrebbe dire che tutto è narrazione. Quindi rispondo con un sì all'interrogativo che mi hai posto.

Negli scritti più autobiografici riversi parte della dotazione mnemonica?

La memoria è lo strumento che permette di trasformare il vissuto in esperienza. Uno scrittore deve averne per arricchire la propria conoscenza dell'animo umano, anche senza bisogno di essere in prima persona un accanito cercatore di esperienza. Nella prosa i personaggi nascono da questa conoscenza; tra citazione e invenzione diventano verosimili, a volte anche superbamente veri, e saranno esperienza e ispirazione per altri, scrittori o lettori. Se la nostra esperienza è limitata, se facciamo una vita tranquilla e non incontriamo personaggi interessanti, possiamo sempre scrivere di questa piccolezza, scavare nella miserevole condizione di chi si annoia. Il patrimonio che ci proviene dalle vite degli altri, insieme a frammenti talmente fugaci da doverci domandare se siano stati vissuti o inventati, entra a far parte della nostra memoria. Nella narrativa tutti credono che quanto narrato sia in massima parte autobiografico, mentre ciò è vero in minima parte. Il buon narratore sa inventarsi le vite degli altri. È brutto parlare sempre di sé stessi, ma si finisce per farlo. Ho scritto un romanzo, *La Cana*, nel quale il protagonista è un ex nazista, allevato nel credo hitleriano... che diventa un uomo solitario, crudele e disperato. Io non conosco nessuno che mi possa avere ispirato, volevo costruire un personaggio attorno al concetto di male, ed è nato il mio Sigfried.

Il tuo archivio è ampio e ben ordinato? È anche aperto al pubblico?

Non ancora; lo sto mettendo a posto, ma sono lontana dall'ordine che vorrei; forse non riuscirò mai a raggiungerlo, anche se la mole di documenti non è enorme. Ho degli scatoloni con lettere, appunti, fotografie. Da quando c'è il computer le carte sono diminuite, stanno nelle loro virtuali cartelle, ma questo tipo di archivio, che bene o male utilizzo anch'io, per me ha perduto ogni fascino, come accade alle persone della mia generazione. Il mio archivio sarà aperto al pubblico in modo più organico dopo la mia morte, insieme con lo studio e la bella biblioteca. Adoro i libri. Un tempo mi rifornivo anche presso gli interminabili scaffali di Strand

a New York, o dai *bouquinistes* a Parigi, vi passavo ore frugando. Adesso non trovo più nulla.

Possiedi una buona raccolta di opere d'arte contemporanea?

Sì, ne ho un certo numero del '900. La maggior parte è frutto di scambi con amici artisti, o di doni veri e propri. Qualche disegno l'ho comprato scegliendo quelli che nessuno voleva e che per me rivestono un valore storico oltre che estetico. Per esempio, ho una piccola gouache di una autrice della quale non ricordo neppure il nome, che l'aveva fatta di certo da allieva del Bauhaus. La firma è scritta come la faceva Paul Klee, e mi ha commosso il foglietto nel quale si dava conto di una sua mostra in Germania, nel '45, dove il mio minuscolo tesoro era stato esposto.

Mantieni tutta la corrispondenza autografa e gli e-mail?

Conservo quella autografa, ma adesso nessuno (neppure io) scrive più a mano. Ogni tanto un amico mi invia qualche cartolina con opere delle quali magari avevamo parlato; mi sono preziose. Ho amici che mi dicono di avere ancora le mie mail. Per fortuna ho donato il carteggio con Giulio Carlo Argan al Fondo Manoscritti della Università di Pavia. È in buone mani e sono tranquilla.

Ritieni che sia necessario dare visibilità anche ai materiali degli archivi privati dei creativi per scoprire aspetti inediti?

Quando insegnavo all'Accademia di Brera, dicevo ai miei studenti, che se si studia una lista della biancheria da consegnare alla lavandaia, può essere importante se è quella di Leopardi, ma si trattava di una provocazione. Nelle lettere private anche i geni finiscono per scrivere banalità, conti, elenchi, esigenze quotidiane, e qualche sentimentalismo. Ci sono poi lettere di persone semplici che, nell'estrema sintesi dovuta alla mancanza di stile, danno conto di sentimenti autentici, straordinari, di dolore, soprusi, rassegnazione verso il destino. Accade così nelle lettere dal fronte, o dal carcere. Strazianti quanto rispettabili.

Ora avverti un maggiore bisogno di far conoscere il senso e le qualità più profonde delle tue esperienze?

Ho sempre avuto bisogno di fare le cose più difficili di cui ero capace, e così, sfidando me stessa, sono arrivata fin qui. L'effetto che il mio lavoro può fare su chi lo guarda viene dopo, spero sia positivo, ma è una conseguenza. Ho avuto diverse sorgenti, mai esaurite e nel tempo sono cambiata. Anche il mondo è cambiato: dall'ottimismo scanzonato degli anni '60 siamo passati al terrorismo degli anni di piombo. Potevo io continuare a dipingere ironiche figurazioni, oppure a creare le sculture che Dorflès, con una dose di aggressività ma anche di ironia, definiva "oggetti inquietanti provenienti da una lontana galassia"? Sono nate le sculture senza colore, i vari cicli tematici; ho fatto uso della fotografia e della geometria; ho affrontato temi di tortura, morte, umiliazione dell'umanità, delle piante, di tutto quello che è vivo. Opere tragiche, anche inguardabili. Dopo ho disegnato fiori in dense cosmogonie. Nell'opera mi potrei definire impegnata politicamente, non per i temi narrativi, ma per il messaggio che riesco a far partire.

Nella recente mostra monografica alla Galleria Bianconi cosa è stato evidenziato?

Abbiamo tirato fuori le grandi tele, ma anche quelle piccolissime, di un periodo breve, che non era mai stato esposto. Il ciclo *Passeggiata di Buster Keaton* ha più di cinquant'anni, e oggi commuove più di allora. Forse può dirci che la trasgressione necessita metodo anche più dell'ortodossia, perché la sua legge si rinnova continuamente.

Milano ti ha dato tutto ciò che la tua opera multiforme poteva meritare?

Pur avendo esposto a Milano fin dalla prima giovinezza, e anche con le importanti gallerie del Naviglio, Studio Marconi, Fondazione Mudima, in Italia non ho avuto un gallerista che si occupasse del mio lavoro fino al 2015, quando Diego Viapiana è venuto a trovarmi in studio accompagnato da Susanne Capolongo. Da lì è iniziata una collaborazione che ha avuto il suo culmine nella condivisione della Nuova Galleria Morone con Triennale e Gallerie d'Italia. Tre sedi per un'unica mostra, a cura di Elisabetta Longari, intitolata *Se il mondo fosse quadro, saprei dove andare...* Nel 2018 ho conosciuto Davide Silva che ha portato miei lavori ad Artissima di Torino e nella sua storica galleria di Seregno. Allo stesso tempo Renata Bianconi mi ha proposto di lavorare con la sua galleria di via Lecco. Direi che, sia pure tardivamente, Milano mi sta dando quello di cui un artista ha bisogno: attenzione, organizzazione, passione. Lo stesso sta accadendo all'estero: al Centre Pompidou hanno tirato fuori dai depositi una mia scultura a suo tempo scelta e acquistata da Pontus Hulten per la collezione d'arte contemporanea e l'hanno esposta nella mostra *Elles@centrepompidou*. Sempre a Parigi, una scultura del '67 è entrata a far parte della collezione del Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, in una sala dedicata all'arte italiana con Dova, Fontana, Melotti e Carol Rama.

Pensi che ancora oggi l'arte al femminile sia penalizzata?

Credo di no, anche se le artiste più giovani di me dicono che le difficoltà non sono finite.

Pur essendo portata a sperimentare soprattutto manualmente i linguaggi, non hai voglia di esplorare le potenzialità del digitale?

Negli ultimi anni sto andando sempre più verso la manualità. Uso solo il digitale per stampare le fotografie che includo nelle scatole di legno con cui si confrontano nel contrasto di materiali, dal digitale alla falegnameria, alla formatura di oggetti con il gesso, al modesto e grandioso pastello inglese.

Pensi che l'abuso di internet possa portare all'omologazione degli individui e delle comunità?

Non credo. Internet è una rivoluzione perfino più importante di quella della stampa con caratteri mobili. Il mezzo è un alleato, serve a comunicare meglio, più in fretta.

In quale direzione sta andando la tua attività creativa?

Sto dedicandomi a una serie di opere piccole, quando non minuscole, divise in due cicli, vicini e diversi, iniziati nel 2018: *A cuore aperto* e *Naturalia et visibilia*, lavori di finta preziosità, ancora una volta portatori di contraddizioni. Tratto come reliquie oggetti miseri: radici, vetri, perle false, rametti spinosi, fiori seccati e trasformati in sculture. Li poso su fondi di stoffe preziose, antiche quando ne trovo, e racchiudo il tutto in scatole dagli alti bordi di lamiera zincata o di acciaio, ispirandomi, non certo formalmente, all'idea stessa di icona da preservare. Vorrei arrivare a costruire, come se fossero lavori di oreficeria medievale, tabernacoli, urne...; rendere prezioso quello che non è, e viceversa. La magnificenza del bello deve essere un richiamo mentale, nell'arte del nostro tempo, un tempo in cui ogni certezza è soggetta a critica. Riesco a parlare dell'oro molto meglio se uso un oro falso che esprime il suo valore emblematico: bellezza, avidità, inganno...

14 febbraio 2019

Estetica ed Etica degli Archivi Privati

Il ruolo della documentazione fisica in era digitale (VI)

a cura di **Luciano Marucci**

Ultimo appuntamento dell'indagine sugli archivi privati dei creativi e degli intellettuali nell'era digitale, non concepiti come tradizionali depositi inerti, ma come fonti di documenti, pressoché inediti, per attivare laboratori che permettono di scoprire considerevoli aspetti personali e processi operativi. Quindi, esibire tali materiali attraverso mostre monografiche o collettive, spesso in format alternativi, significa metterne in rilievo il particolare valore estetico, nonché la valenza etica, in quanto viene riproposta la conservazione di un patrimonio culturale nascosto, dimenticato o trascurato, perfino di importanza storica. La pratica dell'archiviazione documentale, infatti, può svelare il legame intimo tra vissuto e atto creativo, la genesi e l'autenticità delle opere, l'identità più profonda degli autori. È una piattaforma che si configura come osservatorio, prevalentemente cartaceo, di memorie stratificate e performative. Ma, anche se proviene dal passato, non esclude l'interazione con le moderne istituzioni museali capaci di preservare e di finalizzare, né è incompatibile con gli archivi elettronici e i siti web della realtà virtuale, i quali, sia pure con intenzioni differenti, contribuiscono alla raccolta e alla diffusione delle informazioni nello spazio-tempo aumentato della Rete.

In questa puntata vengono riportate le testimonianze di Lamberto Pignotti e di Giorgio Verzotti; nelle cinque precedenti sono intervenuti, nell'ordine: Andrea Bellini, Nanni Balestrini, Achille Bonito Oliva, Fabio Cavallucci, William Kentridge, Gian Ruggero Manzoni, Angela Vettese, Renato Barilli, Emilio Isgrò, Giancarlo Politi, Marco Scotini, Marco Senaldi, Alfredo Jaar, Luca Maria Patella, Fabio Sargentini, Gino Roncaglia, Giorgio Busetto, Renato Novelli, Michelangelo Pistoletto e Fausta Squatriti.

Lamberto Pignotti, scrittore e poeta visivo

Luciano Marucci: La personale alla Galleria Conctat di Roma, intitolata "Controverso. Arte per fraintenditori", oltre a esibire il valore estetico delle opere, su quali problematiche voleva far riflettere?

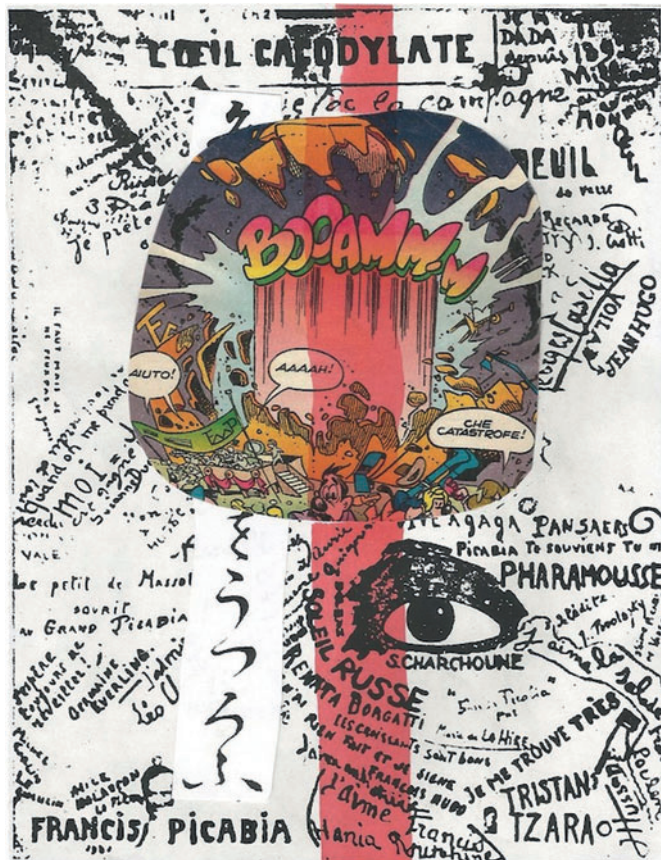
Lamberto Pignotti: Voleva far riflettere sull'uso distorto nel modo di concepire ancora la critica. L'arte non va intesa, ma fraintesa. Mi sono sempre rapportato con un'opera più per avere sollecitazioni che per capirla. Questa mia istintiva attitudine è teoricamente condivisa in vario modo anche da autori come Roland Barthes, Susan Sontag, Umberto Eco, Roberto Longhi..., ma non voglio andare sul pesante. La personale alla Galleria Contact non prospetta opere ma progetti di opere in corso – non opere, che invece sono presenti in successione antologica dagli anni '40 a oggi all'altra personale romana della Fondazione Menna – ed essa stessa tende ad essere una manifestazione progettuale in un articolato contesto intermediale.

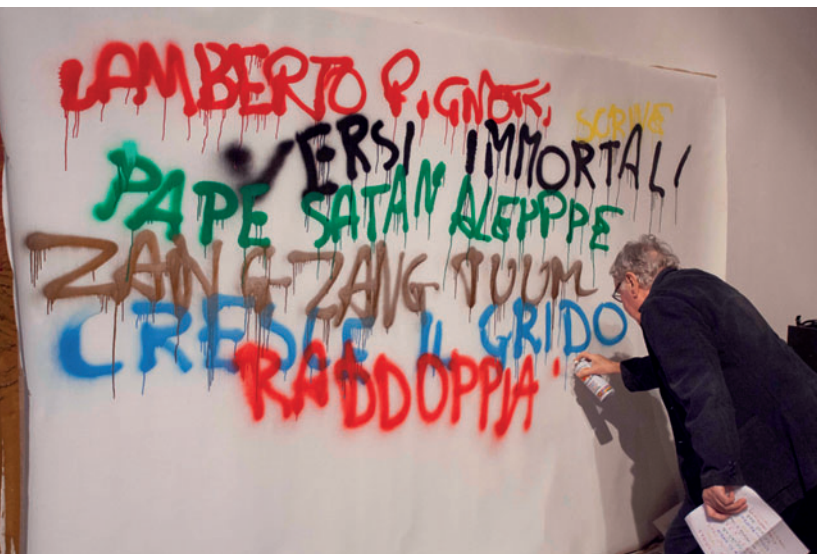
È stato un evento che ha anche reso omaggio alla tua intensa e consequenziale attività creativa svolta con impegno civile. Forse non è un caso se questa "Arte per fraintenditori", espressione che mi si è più lucidamente delineata durante una mia performance al Museo Novecento a Firenze, ha interessato un nuovo gruppo nazionale definito "Filosofia in movimento". Ripensando

Hegel, Diderot, Benjamin, Marcuse, Wittgenstein; rivisitando le utopie e le progettualità degli anni '60-'70; prendendo atto che la morte dell'arte è stata rimandata *sine die*, alcuni di quei filosofi "movimentati" hanno simpatizzato con uno come me che non da ora certifica – creativamente? civilmente? – che il corso dell'arte è tuttora in corso. In tal senso sono stati avviati seminari universitari, filmati, pubblicazioni.

La libertà di fare arte senza limiti linguistici e ideologici da quale formazione culturale e osservazione reale deriva principalmente? Mio padre era pittore, un ottimo paesaggista fiorentino senza riconoscibili maestri, estrosamente proiettato a individuare nuovi soggetti. Da lui ho ereditato la curiosità, la disponibilità di uscire allo scoperto, a mettersi in gioco. Ho avuto la fortuna che a Firenze c'erano la Biblioteca Nazionale e la Marucelliana: vi sono entrato nel 1943 a 17 anni con un permesso che mi ero fatto fare da un mio professore: allora non vi si poteva accedere prima dei 18... Da quelle due biblioteche ho sconfinato – non con quel mancato salto a Chiasso a suo tempo rimproverato da Arbasino agli allora atterditi italiani – in tutte le direzioni: antropologia, psicanalisi, pubblicità, neo-positivismo, linguistica, moda, filosofia analitica, e a rotta di collo *Profilen Kunstgeschichte* e Christian

"BOAMM" 2018, dalla mostra alla Galleria Contact, Roma (courtesy l'Artista e Galleria Contact, Roma)





“Lamberto Pignotti scrive versi immortali” 2014, performance (courtesy l'Artista)

Zervos, colazione sull'erba e parole in libertà, Picasso e Magritte, Dada e Dalí, Spitzer e Max Bense... Montare a cavallo e via ... Per altro di quei tempi per le strade di Firenze c'erano i nazi-fascisti, e in cielo le fortezze volanti sganciavano bombe.

La tua metodologia operativa è inflessibile...? Flessibile. Sempre tenendo stretto il filo di Arianna.

Nella costruzione delle opere i nuovi media tecnologici ti soddisfano al pari dell'esecuzione manuale? Non do molta importanza all'esecuzione materiale. Do importanza all'idea che c'è nell'opera.

Linguaggio e ideologia si fondono nell'opera visuale e letteraria? Fin dai titoli ho dedicato libri, articoli e lezioni universitarie a questo rapporto assai discusso e complesso. In sintesi: nell'opera la trasmissione ideologica avviene attraverso il linguaggio, non per quello che esso dice, ma di come lo dice. Non per nulla ci sono artisti di destra che si esprimono o prospettano modalità avanzate, e viceversa.

L'oggetto artistico tende ad assumere la forma di soggetto interattivo? Ci sono forme d'arte che tendono a essere transitive, a comunicare e coinvolgere il fruitore; altre che invece si pongono come intransitive, ripiegate su sé stesse, indecifrabili. Io mi sento più attratto dalle prime: *Lector in fabula*, intitola così un suo libro Umberto Eco; preferisco che l'opera mi faccia entrare dentro, che mi faccia partecipare, che da spettatore mi faccia diventare attore, che mi faccia sentire che sono io che guardo un quadro che mi guarda. Già: ne *Las Meninas* di Velasquez è l'infanta Margarita che guarda te o sei tu che guardi lei? *La poesia ti guarda*, è uno dei miei quadri esposti in “Arte per fraintenditori”. Ma tutti i quadri, da sempre, ti guardano: basta saperli vedere...

Gli insegnamenti del dadaismo che traspaiono dalla struttura dei tuoi artefatti, hanno in qualche misura influito pure sulla lettura degli accadimenti quotidiani? Forse sono gli accadimenti quotidiani a essere inconsapevolmente dadaisti, come quel certo personaggio di Molière che non sapeva di parlare in prosa. D'altronde non occorre neppure una lettura spocchiosamente trasversale per constatare che gli avvenimenti sopravanzano di giorno in giorno l'immaginazione, surrealista o dadaista che sia.

L'atteggiamento critico-analitico, seppure addolcito dall'ironia, è rivolto in particolare alla nostra civiltà dei consumi e massmediale? Da tempo sto dicendo che la nostra civiltà è

impropriamente intesa come quella delle comunicazioni di massa. In realtà siamo sommersi e oppressi dalla massa delle comunicazioni. È un sistema mediatico che ci sta stordendo e giocando. Per reazione, con l'ironia, col sarcasmo, con lo sberleffo, con l'irrisione, si può cercare di giocare il sistema che ci sta giocando. L'aggiornamento al riguardo deve essere rapido e continuo. E poi: visto chi abbiamo di fronte è lecito barare al gioco.

Nel campo della comunicazione pubblica cosa andrebbe censurato? In linea di massima sono contro ogni forma di censura. Però se per “comunicazioni pubbliche” si intendono fra l'altro gli editti promulgati dalle gigantesche imprese produttive, dalle *holdings* finanziarie, dalla “Power 100” che garantisce l'arte come forma di investimento, ecco quelle nocive comunicazioni lì, tendo a censurarmele, a bypassarle, a interpretarle come paradossali esibizioni del grande circo dell'arte.

La tua opera, che nasce da un immaginario razionale, non è mai socialmente evasiva? L'immaginario razionale che rilevi nella mia opera è palese ma si configura in una serie di spunti eterogenei, casuali o perseguiti, e classificabili come i fantasma-gorici animali appartenenti all'imperatore del famoso elenco di Borges, e che quindi possono essere socialmente evasivi, oppure no.

Il più delle volte prevalgono la semplice constatazione, la resistenza o la protesta? All'inizio la constatazione seguita, per reazione, dalla protesta. Più che di resistenza nel mio caso preferisco parlare di “renitenza”. Prima dell'arrivo degli anglo-americani a Firenze, nel 1944, sono stato renitente alla leva repubblicana in un ex convento in cui si era rifugiata con la famiglia anche la giovane Oriana Fallaci che agiva da staffetta partigiana. “Renitente” mi sento ancora nei confronti del regime della globalità.

In che consiste esattamente la tua poesia tecnologica e visiva sperimentale? La poesia tecnologica nasce ufficialmente nel 1962 con un mio lungo saggio apparso su “Questo e altro”, una rivista milanese di area mondadoriana, allora aperta fin dal titolo allo sconfinamento della letteratura dal proprio orticello. Scopo di quel saggio è stato quello di identificare e di esemplificare un genere sperimentale di poesia, e successivamente di arte, che tenesse conto dei mutamenti avvenuti all'inizio degli anni '60 in una società i cui linguaggi non erano più quelli tradizionali ma quelli messi in atto dalle tecnologie emergenti: pubblicità, moda, fumetti, radio, televisione... L'idea affacciata in quel periodo era quella simbolicamente rappresentata di un

“In forma di libro”, libro di plastica riciclata, Biblioteca Luigi Poletti, Modena, 2007 (courtesy l'Artista)





"Fine dell'era della banalità" 2006, collage (courtesy l'Artista)

passaggio da un vecchio "latino" a un nuovo "volgare" tecnologico. Nella fase iniziale la poesia tecnologica si è sostanzialmente identificata col collage di linguaggi mass-mediali linguistici. Analoghi accostamenti con l'immissione di immagini – ma siamo al Gruppo 70 – ha poi generato la poesia visiva.

Secondo te la poesia visiva del Gruppo 63 e del Gruppo 70, di cui facevi parte, veniva considerata arte minore perché era troppo vincolata alla specificità? Ti pare che ora, grazie anche alla sua evoluzione, abbia le stesse potenzialità e visibilità delle opere bidimensionali realizzate con tecnologie più avanzate? Per riprendere il discorso sulla poesia visiva, incubata nel grembo di quella tecnologica con cui viene talora accomunata, si può dire che essa non abbia una accertata data di nascita, ma che di sicuro ha una sua precisa certificazione anagrafica in quattro particolari rarissimi volumetti, pubblicati a Bologna nel 1965, con "Poesie visive" di quindici autori e curata dal sottoscritto.

Tu ora mi chiedi se una tale poesia, come quella del Gruppo 70 e del Gruppo 63, ma anche di altre ascendenze, proprio per via della sua specificità possa venir considerata un'arte minore. Risponderei che i poeti visivi sono, sì, figli di un dio minore, trascurati magari dalla critica baronale di ruolo e dalla storia dell'arte ufficiale, ma che non è un caso che di loro si parli ancora, a distanza di più di mezzo secolo, alla stregua di appartenenti a una "corrente" che "corre ancora", proprio perché con le sue modalità ha sospinto tecnologie avanzate che ora la stanno variamente avallando.

Le contaminazioni linguistiche da te praticate fin dagli esordi si sono estese? Le contaminazioni linguistiche di parola immagine si sono estese con opere, teorie e performance, anche a quelle pertinenti ai sensi trascurati da una miope concezione estetica: il gusto, il tatto, l'odorato..., facendo intendere che per l'arte si prospettano all'orizzonte "terre incognite". **Nel '68 cosa ti aveva spinto a trasferirti da Firenze a Roma?** Da qualche tempo Firenze mi annoiava, mi stava un po' stretta... Anche per motivi di lavoro provai per qualche mese a stare un po' a Milano e un po' a Roma. La mia scarsa propensione all'agonismo e al presenzialismo, il mio marcato senso edonistico, mi fecero scendere a Roma, dove, più o meno bivaccando per un paio d'anni, fui richiamato a Firenze per insegnare alla Facoltà di Architettura, succedendo a Dorfles e a Eco, e un po' dopo al DAMS di Bologna.

Oggi da dove ricevi gli stimoli che ti fanno essere così prolifico e socialmente partecipativo? Quale missione assegni all'opera visiva, al lavoro teorico e letterario? Le ultime opere hanno ancora un carattere sperimentale? Sostanzialmente con queste domande mi stai chiedendo cosa farò da grande e che arte farò domani... Partendo dall'oggi, non proprio paradossalmente, mi vien da dire che per fortuna c'è la crisi e la crisi origina depressioni o stimoli. Io mi sforzo di cercare gli stimoli, sociali, teorici o artistici che siano, anche se è dura... Spesso gli stimoli ci stanno sotto gli occhi ma per la pigrizia o la fretta non li vediamo: a guardare bene, magari spostandosi

di lato, con calma, ci si può accorgere che nel presente c'è il futuro. Ad ogni modo è sempre bene sapere, come avvertiva Montale, "ciò che non siamo, ciò che non vogliamo". Essendo poco "presenzialista" e molto "renitente", come ho prima detto, sono portato a non assegnare all'arte una precisa missione. Che l'arte vada non solo simbolicamente, per tutti i versi, in tutti i sensi... È a una simile corsa che partecipano le mie opere sperimentali passate e recenti.

Dopo l'avvenuta donazione dei tuoi libri-opera, hai stabilito a chi sarà destinata la restante dotazione artistica e la documentazione dell'archivio? Da vario tempo e da varie parti mi è stato rivolto l'invito a fare un mio archivio generale, digitalizzato o meno, coadiuvato o meno. Mi sono sempre rifiutato perché in ogni caso avrei dovuto dedicarci il tempo che preferisco dedicare all'attività teorica e critica, creativa e ri-creativa...

D'altronde miei cospicui particolari archivi bibliografici e di opere sono presenti per acquisizione o donazione in varie sedi pubbliche e private: Fondazione Berardelli di Brescia, CSAC dell'Università di Parma, GNAM di Roma, DIUM dell'Università di Udine, MART di Rovereto, Archivio Palli di Prato, Biblioteca Marucelliana di Firenze, Beinecke Library della Yale University.

9 maggio 2019

Giorgio Verzotti, critico d'arte e curatore indipendente

Luciano Marucci: Pensi che si debba dare maggiore visibilità anche agli aspetti intimi dei creativi mettendo in mostra i loro laboratori, oppure presentando nelle monografiche o nelle collettive i documenti degli archivi privati?

Giorgio Verzotti: Ma questo si è sempre fatto, certo non per tutti gli artisti. Per Picasso è utile e importante, per Albers forse no...

In fondo certe informazioni inedite possono aiutare a individuare l'identità degli operatori e la genesi delle opere, evitando gli impersonali format espositivi... Esattamente, pensiamo ad esempio al lavoro delle donne artiste, dei gay, degli appartenenti alle minoranze etniche... Il personale è politico!

Per i tuoi studi di estetica e per la formazione delle schede sui protagonisti della scena contemporanea frequenti anche i loro luoghi di lavoro? Sì, molte "studio visit".

Per le analisi 'storiche' utilizzi soprattutto la dotazione del tuo archivio? Non ho un archivio, ho una biblioteca di cui mi servo abbondantemente.

Naturalmente ti servi anche dei mezzi informatici. Non potrei farne a meno.

La documentazione cartacea sarà 'sfogliata' sempre di meno? È quel che temo, ma non si può mai dire.

I DataBase e i motori di ricerca di internet, l'intelligenza artificiale e i libri in formato digitale prenderanno il sopravvento sulle metodiche tradizionali? Penso di sì, ma succederà dopo la nostra esistenza. Ai posteri...

Le memorie personali rischiano di essere offuscate da quelle elettroniche? Questa è la posta in gioco del futuro!

In genere, le memorie cosa possono insegnare al presente dal lato culturale e ideologico? Senza memoria culturale si diventa persone senza qualità. I popoli senza conoscenza storica sono condannati a ripetere il passato, in versioni peggiori, di solito.

Il Passato è sempre scritto nel Presente che procede verso il Futuro? Il nostro compito è proprio quello di legare il presente al passato per prefigurare al meglio il futuro. Grande

lezione, fra gli altri, di Jannis Kounellis.

Le memorie più o meno lontane possono anche frenare i processi evolutivi? Solo in caso di affezioni patologiche, come succede con gli isterici, "malati di storia"!

La tua formazione alla base dell'attività critica da dove proviene principalmente? Dagli studi universitari e post-universitari per prima cosa, ma molto dalla militanza sul campo.

Gli scritti ti vengono commissionati o sorgono autonomamente? Direi le due cose in parti uguali; molti sono richiesti da riviste nel caso di articoli o da gallerie e musei nel caso di testi in cataloghi di mostre, ma tanti sono proposti da me e non tutti accettati.

Sono stati tutti pubblicati? Tutti tranne uno su Nan Goldin, che l'artista ha rifiutato e che ora è *copyright Phaidon*, a cui l'ho venduto per ripicca. Se lo voglio pubblicare devo chiedere il permesso a loro.

Li fai digitalizzare regolarmente anche per facilitarne la fruizione pubblica? Sì, certo.

La valorizzazione degli archivi cartacei indica che si vuole riportare l'attenzione su una modalità di consultazione più profonda e ridimensionare, almeno un po', la virtualità di quelli elettronici in forte espansione? No, tutti gli archivi sono in fase di digitalizzazione, per ragioni di facilità di diffusione e di spazio. Quelli cartacei rimangono solo perché non si ha il tempo o i mezzi per digitalizzare tutto. La modalità di consultazione rimane la stessa. Di cartaceo si tengono i libri e i cataloghi. Il mio archivio personale è su carta solo per meno della metà di quello che ho scritto.

16 agosto e 26 settembre 2019

6a puntata, fine

Copertina del libro di Giorgio Verzotti, Christian Marinotti Editori, Milano 2018

Giorgio
Verzotti

Mario
Merz

L'artista e l'opera,
materiali per un ritratto

