

exibart 83



Bimestrale - Sped. in A.P. 45% - D.L. 353/2003 (conv. L. 27/02/2004 n.46) art.1, comma 1 - DCB Firenze - Copia euro 0,0001

**SPECIALE
BIENNALE**

quattordici
pagine dedicate
all'esposizione
veneziana

**FREE
ANNO DODICESIMO
NUMERO OTTANTATRE
GIUGNO/SETTEMBRE
DUEMILATREDICI
WWW.EXIBART.COM**

Speciale Venezia. Mai come in questa edizione, la Biennale si presenta ricca di appuntamenti. Dentro e fuori le sedi istituzionali. Vi proponiamo un'agenda dove trovare mostre, eventi e padiglioni da non perdere. Insieme a una foto di gruppo degli artisti invitati a rappresentare l'Italia. Che raccontano, ciascuno a proprio modo, il bello, l'entusiasmo, le aspettative dell'essere in laguna

Forum Cultura. Sì, abbiamo un chiodo fisso: come trasformare l'Italia in un laboratorio che faccia delle nostre risorse culturali la prospettiva in cui inquadrare quello sviluppo che ci manca da anni. Sono alcuni autorevoli rappresentanti di questo mondo a suggerire al neo Ministro Massimo Bray le prime mosse da fare. Subito

Arte ed etica. Non solo nella finanza e nella vita quotidiana, anche nell'arte c'è bisogno di etica. Perché l'arte si occupa del bene comune? O perché siamo "oltre la rappresentazione" e l'etica prende

forma direttamente nell'arte? Come si è riformulato questo rapporto negli ultimi decenni? Ecco una riflessione per fare il punto

Eros e Porno. Siamo tutti sex addicted, anzi porno addicted? Osservando che cosa hanno combinato da un po' di anni gli artisti, specie le donne, sembrerebbe di sì. Ma al centro sta il denso tema del corpo. Che l'arte ha spietatamente indagato e manipolato fino a riscrivere la sua relazione con l'eros e la pornografia. Due libri propongono l'argomento

Dia:Beacon. A New York c'è un luogo poco conosciuto perché richiede un certo impegno raggiungerlo, come spesso accade con i posti più belli. Ma una volta che vi si arriva, non c'è dubbio che si è nella dimora ideale dell'arte. Così appare la Dia:Beacon. Siamo andati a visitarla, prima che si aprisse la mostra dedicata ad Alighiero Boetti

17.02 – 31.07.2013

Twelve, wood, dolphin, knife, bowl, mask, crystal, bones and marble – fusion. Exploring materials

Evgeny Antufiev

5.05 – 3.11.2013

Farfromwords: car mirrors eat raspberries when swimming through the sun, to swallow sweet smells

Laure Prouvost

vincitrice del Max Mara Art Prize for Women,
in collaborazione con Whitechapel Gallery

5.05 – 31.07.2013

House Painter

Andy Cross

dal 5 maggio 2013

A permanently open window

Jason Dodge

installazione permanente

collezione **m̄aramotti**

collezione permanente
arte internazionale 1950–2000

giovedì–domenica

prenotazioni

tel: +39 0522 382484

info@collezione**m̄aramotti**.org

www.collezione**m̄aramotti**.org

via fratelli cervi 66 – reggio emilia

MaxMara

Pier Paolo Pasolini al volante 

di

Dino Pedriali



PIOMONTI
ARTE CONTEMPORANEA

Piazza Mattei 18 - 00186 - Roma Tel. +39 06 68210744 permariemonti@gmail.com

JANNIS KOUNELLIS

a cura di Bruno Corà

Opening 20 Giugno 2013 h.19

GIACOMO GUIDI
ARTE CONTEMPORANEA

Palazzo Sforza Cesarini

Corso Vittorio Emanuele II, 282/284 00186 Roma Tel. 06/6881038 www.giacomoguidi.it

Fiona Tan Inventory

MAXXI

MUSEO NAZIONALE
DELLE ARTI
DEL XXI SECOLO

—
**27 marzo
8 settembre
2013**

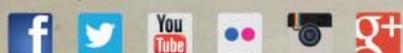
LUIGI GHIRRI

Pensare
per immagini

Icone Paesaggi Architetture

—
**24 aprile
27 ottobre
2013**

SEGUICI SU



SCARICA GRATUITAMENTE
LA MAXXI APP



partner per le
attività educative



con il sostegno di



sponsor
MAXXI Architettura



institutional XXI



MAXXI

via Guido Reni 4a - Roma

martedì - domenica: 11:00/19:00
sabato: 11:00/22:00 | chiuso il lunedì
info +39 06 32810

la biglietteria chiude un'ora prima del museo

www.fondazionemaxxi.it



LOUISE NEVELSON

16 APRILE - 21 LUGLIO 2013

MOSTRA PROMOSSA DA



FONDAZIONE ROMA

ORGANIZZATA DA



FONDAZIONE ROMA
ARTE - MUSEI

CON
ARTHEMISIA
group

FONDAZIONE ROMA MUSEO

PALAZZO SCIARRA - VIA M. MINGHETTI, 22 - ROMA - T + 39 06 697 645 599
WWW.FONDAZIONEROMAMUSEO.IT - WWW.LOUISENEVELSONROMA.IT

MARTEDÌ - DOMENICA ORE 10.00 > 20.00 - LA BIGLIETTERIA CHIUDE UN'ORA PRIMA
INFORMAZIONI T +39 06 692 050 60

Louise Nevelson - The Golden Pearl, 1962 - Legno dipinto, oro, 98 x 100 x 46 cm
Collezione Privata, Courtesy Fondazione Marconi, Milano - © Louise Nevelson by SIAE 2013 - © Gianni Ummano, Milano

exibart

EDITORIALE

di **Adriana Polveroni**

A fine maggio, a Palazzo del Monte di Pietà di Padova, si è conclusa la mostra più bella che abbia visto in Italia da almeno dieci anni a questa parte: “Pietro Bembo e l’invenzione del Rinascimento”. È (non è stata, cose del genere sarebbe un delitto consegnarle al passato) una mostra eccezionale non solo perché ha esposto pezzi pregiatissimi di Leonardo, Giorgione, Raffaello, Tiziano, Lorenzo Lotto, Bronzino arrivati dai musei di Washington, Vienna, Parigi, Budapest, New York, Londra, senza dimenticare gli ottimi prestiti italiani, e perché offriva allo sguardo incredulo di tanta preziosità il progenitore dei nostri Ipad o kindle - il primo libro tascabile inventato da Bembo insieme all’amico editore veneziano Aldo Manuzio - mentre, tra un Mantegna e un Giovanni Bellini, spuntavano una lira da braccio di squisita e antropomorfa fattura (antesignana della viola ricavata da Man Ray sulla schiena di Lee Miller) o la ciocca dorata di capelli che Lucrezia Borgia aveva donato al suo amico e amante Pietro, il quale l’aveva riposta in un libro dove era rimasta a lungo finché un lodevole ficcanaso non l’ha scovata. C’è di più, c’è molto di più.

È una mostra, ideata e impeccabilmente curata da Guido Beltramini (che solo per questo si meriterebbe un posto d’onore al Mibac), dove in pellegrinaggio si sarebbero dovuti portare i nostri politici, da Finocchiaro a Grillo andata e ritorno, passando per Alfano e Maroni e tutto il seguito di notabili e peones (chissà se qualcuno di loro ha avuto il guizzo di vederla).

Perché? Perché costoro, e gli italiani che costoro rappresentano, avrebbero imparato che, in momenti di crisi come quelli in cui versava l’Italia prima “dell’invenzione del Rinascimento” (mai sostantivo fu più felice per indicare l’audacia di quella svolta che sottrasse il nostro Paese da una pericolosa deriva, “inventando” un nuovo modo di stare al mondo), i potenti dell’epoca - papi come Leone X della famiglia dei Medici e Paolo III che di cognome faceva Farnese - capirono che era necessario circondarsi di uomini che avessero una visione. Capaci di guardare al presente “vedendo” il futuro. Perché solo così l’Italia (o meglio, quell’insieme di stati litigiosi e inclini a un ormai stolto particolare

che andava sotto il nome di Italia), si sarebbe potuta affrancare dalla minaccia straniera e ritrovare dignità e identità. Come? Puntando su ciò che di unico e di fortissimo quella strana penisola aveva: incredibili energie culturali, fantastici inventori di futuro, maghi della storia.

È così che Leone X prima e Paolo III dopo chiamano in Vaticano un signore erudito, fissato sulla necessità di una lingua nazionale, sciupafemmine e gran collezionista d’arte, uomo con uso di mondo, il “cortigiano” Pietro Bembo, e un artista giovane e altrettanto sciupafemmine e con uso di mondo di nome Raffaello. Li chiamano a lavorare presso di loro, consulenti si direbbe oggi, anche art advisor. Non solo, insomma, per dipingere o intrattenere la corte di letteratura (il che non guasta mai), ma per decidere cosa fare di quello sciagurato e bellissimo Paese.

E guarda caso, un giorno in gita nella splendida e cadente Villa Adriana appena fuori Roma, Pietro, Raffaello e Baldassarre (Castiglione) scoprono che il glorioso passato versa in pessime condizioni. Che fanno? Vanno da Leone X e gli spiegano, convincendolo, il valore di quel patrimonio, non per farne una retorica d’acconto (buona per duci e ducetti futuri), ma perché si tratta di un mondo da studiare per capire, con gli strumenti e gli esempi della storia dell’umanità lì generosamente offerti, il presente. È con Bembo, Raffaello e Castiglione che nasce l’archeologia, non come patrimonio da conservare sotto teca, ma come corpo vivo di un Paese. Irriunciabile per esserci nell’oggi. Ed è con Bembo e con Raffaello che nasce anche la moderna architettura, come ricerca sistematica sullo spazio civile. A quel tempo papi e artisti, cortigiani e scrittori si misero insieme e “inventarono” il Rinascimento: uno stile di vita che ebbe la meglio, culturalmente, sul resto dell’Europa, e che ancora oggi, in Europa e nel mondo, ci invidiano e grazie al quale manteniamo uno straccio di credibilità e di appeal, nonostante le sonore bordate berlusconiane, grillesche, ormai anche pidine, che da anni fanno di tutto per demolirlo.

Capito perché non sono bastate le numerose scolaresche, certamente portate in pellegrinaggio alla mostra, e gli oltre 100mila visitatori che han-

no comprato il biglietto per vederla? Tra questi, quasi senz’altro, è mancato chi ha responsabilità di governo. Sono loro che devono mettersi in testa che per uscire dalla crisi ci vuole il cervello (che spesso in quella testa manca), le idee, la capacità e l’azzardo di “inventare”.

Dov’è Raffaello oggi? Chi ne sa quanto Pietro Bembo? Chi può fare il consulente dei grandi? Non è che Leone X e Paolo III avessero qualcuno che li consigliava sulle scelte dei consiglieri. Erano in grado di farle da soli perché, nonostante fossero papi (e non capi di partito), vivevano nel mondo, che avevano conosciuto e studiato, finché per prenderne il potere. Non se ne stavano chiusi nei palazzi, senza capire niente di quello che si muoveva nella piazza sotto.

Questo numero di Exibart esce in occasione della Biennale di Venezia, guarda caso un’altra invenzione italiana conosciuta e imitata in tutto il mondo. Alla quale abbiamo dato molto spazio e altro gliene daremo sul sito, e per questo trovate il resto del giornale un po’ ridotto. Ma ci sono un paio di pagine in cui alcuni intellettuali di oggi - pochi, purtroppo, rispetto a quanti avrei voluto che si esprimessero: mancano registi, scrittori, musicisti, evidentemente ancora poco avvezzi a parlare con il mondo delle arti visive - dicono che cosa, secondo loro, il neo Ministro della Cultura Massimo Bray deve fare nell’immediato per uscire dal buco nero della crisi. Ci auguriamo che il ministro ascolti, perdonandolo nel caso non avesse visto “Pietro Bembo e l’Invenzione del Rinascimento”.

COMPLEANNO RUSSO PER MANIFESTA

SARÀ L'ERMITAGE DI SAN PIETROBURGO
AD OSPITARE LA DECIMA EDIZIONE
DELLA RASSEGNA, NEL 2014



Un incontro per celebrare anniversari comuni e differenti relazioni storiche. L'appuntamento "best" del 2014, tra le rassegne dell'arte, sarà la decima edizione di Manifesta, all'Ermitage di San Pietroburgo. Il Museo russo è stato scelto dal Consiglio della Biennale itinerante per la profonda relazione intellettuale e storica che pone la città come un ponte tra l'Europa occidentale e il blocco orientale: un principio che unisce anche quello che da sempre è il tema centrale di Manifesta, la più europea delle kermesse contemporanee. Manifesta 10 dunque dirotterà le sue prospettive e i suoi punti di vista in relazione al rapporto di San Pietroburgo con l'Occidente, passando in qualche modo dal carbone (l'edizione dello scorso 2012 era stata all'interno della ex-miniera belga di Genk), ai fasti di uno dei musei più emblematici del mondo. Hedwig Fijen, Direttore della Fondazione Manifesta, ha dichiarato: «San Pietroburgo ha storicamente colmato il divario tra Est e Ovest dell'Europa per più di 300 anni e da questo punto di vista la collaborazione tra Manifesta e l'Ermitage è una grande sperimentazione. Questa partnership della Biennale, con la sua natura itinerante, la sua metodologia curatoriale innovativa e le sue pratiche sperimentali, nel 2014 ibridate con un influente e storico museo come l'Ermitage, sarà un'esperienza senza precedenti e sono sicuro che si tradurrà in una grande mostra». Ma anche Mikhail Piotrovsky, Direttore Generale del grande museo, ha commentato: «Con l'arrivo di Manifesta, l'Ermitage metterà in evidenza le sue tradizioni: dalle radici della collezione di Caterina La Grande e la sua passione per l'arte contemporanea, al ruolo che le collezioni del museo e le mostre hanno sempre svolto nella vita artistica di Russia. Manifesta 10 sarà metafora di un Ermitage nel contesto moderno». Dopo vent'anni di pellegrinaggi, Manifesta è ormai una "signora", anche se nomade, e necessita di una location adatta per dimostrare, e riflettere, sulla sua sempre più interessante posizione nelle rassegne dell'arte del mondo. Resta un po' di amarezza per Bari e la Puglia, candidate ad ospitare la decima edizione dalla kermesse all'interno del progetto BAC -Bari Arte Contemporanea-, che avrebbe riportato Manifesta su suolo italiano a pochi anni dall'edizione trentina, svoltasi nel 2008.

ARTISSIMA? GIÀ IN POLE POSITION

PARATA DI NOMI INTERNAZIONALI PER LA
CURATELA DELLE SEZIONI 2013 DI "BACK TO THE
FUTURE" E "PRESENT FUTURE"



Chi ben comincia è a metà dell'opera. E la "nuova" Artissima, sotto la guida di Sarah Cosulich Canarutto annuncia già, con mesi d'anticipo, i nomi dei membri dei Comitati Curatoriali di "Back to the Future", la speciale sezione della fiera dedicata agli artisti attivi negli anni '60, '70 e '80, e di "Present Future", la piattaforma di lancio per i nuovi talenti dell'ultima generazione dell'arte, categoria in cui rientra anche il Premio illy Present Future,

che dal 2012 ha come trofeo una mostra degli artisti selezionati al Castello di Rivoli. Chi saranno allora i giurati che vaglieranno i progetti espositivi museali dell'area "indipendente" della fiera, che contempla solo opere datate tra il 1960 e il 1989? Ci saranno Caroline Bourgeois, Curatrice della Pinault Collection, Patrick Charpenel, Direttore del Jumex Museum di Città del Messico, il curatore Hou Hanru, quest'anno attivo quest'anno con la quinta Auckland Triennial, in Nuova Zelanda, e Kasper Koenig, ex Direttore del Ludwig Museum di Colonia. Il gruppo sarà coordinato da Eva Fabbri, Curator in residence alla Galerie de l'ERG di Bruxelles. Per la tredicesima edizione di "Present Future", invece, il 2013 segnerà un nuovo ampliamento, con un Comitato Curatoriale composto da cinque giovani professionisti internazionali coordinati da Luigi Fassi, che proporranno 24 progetti di artisti presentati dalle proprie gallerie di riferimento. Ecco i nomi: Alex Gartenfeld, Curatore del Moca North di Miami, Krist Gruijthuisen, Direttore Artistico alla Grazer Kunstverein di Graz, Robert Leckie, dell'Air Gasworks di Londra, Qinyi Lim, Curatrice di Para Site ad Hong Kong e Alice Motard, Vice Direttore e Capo Curatrice di Raven Row a Londra. Un primo step verso la 20esima edizione della fiera torinese, quest'anno dall'8 al 10 novembre all'Oval del Lingotto.

GUGGENHEIM SEMPRE PIÙ CINESE

UNA NUOVA COLLABORAZIONE
TRA IL MUSEO E LA ROBERT
H.N.HO FOUNDATION DI HONG
KONG



Il Guggenheim di New York mira a diventare sempre più internazionale. Non basta il programma messo in piedi con UBS, il colosso svizzero che ha investito con l'istituzione statunitense qualcosa come 40 milioni di dollari per la promozione, nei prossimi tre anni, di arte proveniente dal Medio ed Estremo Oriente e Sud America. Ora subentra anche la partnership con la Robert H.N.Ho Foundation, ente di Hong Kong che promuove e valorizza l'antico e il contemporaneo cinese per il mondo. E nei prossimi tempi dovrebbero arrivare, tra la spirale, almeno tre grandi big, provenienti da un'area estesa tra Cina, Taiwan, la stessa Hong Kong e Macao. E c'è anche un nuovo curatore, designato proprio per la sezione d'arte cinese del museo, che andrà ad implementare il lavoro già esistente del Guggenheim rispetto alla promozione dell'arte asiatica, capitanata dalla curatrice Alexandra Munroe. Si chiama Thomas J. Berghuis, è cinese e ha insegnato all'Università di Sydney. Curatore associato per la Biennale di Sharjah nel 2003, co-fondatore di "Edge of Elsewhere", progetto triennale sul rapporto con il diverso mix culturale della periferia di Sydney, attualmente in corso nella città australiana, lavorerà per trovare gli artisti che riceveranno le commissioni della fondazione. Il nuovo corso orientale vuole avere una maggiore prospettiva critica dell'arte contemporanea cinese in un contesto culturale globale: e non poteva esserci interlocutore migliore, visto che la Fondazione Robert H.N. Ho ha sostenuto la retrospettiva di Cai Guo-Qiang al museo dell'Upper East, e "The Third Mind: American Artists Contemplate Asia, 1860-1989", mostra svoltasi nel museo di Wright nel 2009.

speednews

La strana coppia: Marina Abramović e James Franco

INSIEME, IN UN FILM CHE L'ARTISTA DEDICHERÀ ALLA VITA DELL'ATTORE PIÙ "UP" DEGLI ULTIMI TEMPI



Marina Abramović di certo ci ha abituato, in tanti anni di attività, ad aspettarci continuamente sorprese e rivelazioni, che talvolta hanno convinto sia pubblico che critica, talvolta scontentato entrambi. L'ultima novità, rilasciata in un'intervista all'edizione americana di Elle, è stata la dichiarazione di essere nelle fasi iniziali di un nuovo film. Che racconterà la vita di James Franco. Sì, avete capito bene, il celebre attore e regista californiano, il sex symbol degli ultimi giorni, il bravo e giovanissimo protagonista (è nato nel 1978) di *Eat Pray Love*, *Spiderman 3*, *Milk* e decine d'altri film, tra cui *127 ore* di Danny Boyle, 2010, che l'ha visto candidato all'Oscar. L'artista e l'attore sono diventati amici durante l'edizione dello Spirit Award, nel 2011, dove la Abramovic era in concorso con il suo *The artist is present*. «Credo che sia l'attore più interessante del momento. Perché si assume grandi rischi e quando si assume dei rischi, si può fallire. E James prende sia il fallimento che il rischio con la stessa intensità. Poteva essere solo un altro attore di Hollywood, ma sta attraversando tutti i tipi di frontiere e non sempre con grande successo. Per lui, il processo è più importante del risultato» ha spiegata Abramović. Dal canto suo Franco, in base alle rivelazioni fatte, e a quello che si è visto in questi 15 anni di attività ininterrotta sullo schermo, e fuori, pare che con l'artista di origine balcanica abbia da spartire proprio questa profondissima congiuntura tra il lavoro e la vita, dove il primo è un'estensione dell'esistenza. Ma cosa si vedrà in questo nuovo progetto che sta già facendo storcere il naso a molti e impazzire tanti altri? Sarà una sorta di backstage della vita dell'attore, in cui si sveleranno vita, morte e miracoli. E, speriamo, molta poetica e disciplina.

UN MILIARDO DI DOLLARI IN OPERE PER IL MET

IL MAGNATE LEONARD LAUDER
DONA QUASI OTTANTA PEZZI
CUBISTI AL MUSEO NEWYORKESE

33 tele di Picasso, 17 di Braque, 14 di Juan Gris e altre 14 di Fernand Léger, accumulate in oltre 37 anni, in una collezione che è considerata una delle raccolte cubiste più importanti del mondo. Stiamo parlando della proprietà di Leonard Lauder, patron dell'omonima maison della cosmesi, che ha donato il proprio tesoro al Metropolitan, come annunciato dal direttore Thomas Campbell: «Si tratta di un dono straordinario per il nostro museo e la nostra città, che trasformerà ancora una volta l'assetto del Metropolitan Museum». La collezione è insuperabile nel numero di capolavori fondamentali per lo sviluppo del cubismo, e Lauder ha dichiarato di aver deciso di lasciare la collezione al museo perché ritiene essenziale che la corrente forse più rivoluzionaria del '900, e tutta l'arte che portò con sé anche successivamente, meriti di essere vista e studiata all'interno di uno delle più grandi istituzioni del mondo. «La collezione Modernista del Met, insieme a quella di MoMA, Guggenheim e Whitney, rafforzerà la città come centro dell'arte del XX secolo e il suo ruolo costante di capitale artistica del mondo», ha dichiarato Lauder. Il Met, va ricordato, sta creando anche un nuovo centro di ricerca per l'Arte Moderna, che sarà sostenuto da una "dote" di 22 milioni di dollari, finanziata dall'Amministrazione e dagli amici del museo, tra cui figura proprio Lauder. La collezione sarà presentata al museo per la prima volta in una mostra che aprirà nell'autunno 2014.



L'ASTA PIÙ RICCA

È RICHTER IL PIÙ QUOTATO ARTISTA VIVENTE, MENTRE NEWMAN FA RECORD. E SOTHEBY'S INCASSA 294 MILIONI DI DOLLARI



Opere Monumentali, risultato storico. E Sotheby's tronfia del risultato dell'asta dedicata al contemporaneo del 14 maggio. Un successo? Molto di più, perché l'incasso è stato di 294 milioni di dollari, con numerosi record stabiliti. *Onement VI*, 1953, firmato da Barnett Newman e da cui si ci aspettava, non a torto, un risultato eccellente, è stato venduto per 43,8 milioni dollari,

eclissando il record precedente dell'artista, fermo a 20 milioni. *Domplatz, Mailand* del sempreverde Gerhard Richter bisca a sua volta il record dell'artista, uscendo dalla sala per 37,1 milioni dollari. Sfondando un primato mai raggiunto per un artista vivente in asta. Poi c'è Yves Klein, con una *Sculpture éponge bleu sans titre*, Se 168, firmata nel 1959, che raccoglie 22,8 milioni. E vola anche un

altro Richter: *Abstraktes Bild 682-3*, eseguito nel 1988, esce a 3,4 milioni, su stima massima di 2. E poi c'è la parte "filantropica": un cospicuo ricavato della vendita andrà al finanziamento del nuovo Whitney: 11,8 milioni raccolti ieri sera andranno per la nuova sede di Meatpacking District.

Empire State

arte a
new york
oggi

23 aprile > 21 luglio 2013

25 artisti di New York
interpretano il mito della città,
tra realtà urbana
e immaginario collettivo



Palazzo delle Esposizioni Roma, via Nazionale 194

www.palazzo.esposizioni.it

segui su



@Esposizioni

Orario: domenica, martedì, mercoledì, giovedì dalle 10.00 alle 20.00. Venerdì e sabato dalle 10.00 alle 22.30. Lunedì chiuso. Ingresso consentito fino a un'ora prima dell'orario di chiusura

Informazioni e prenotazioni: tel. 06 39967500

Sotto l'Alto Patronato del Presidente della Repubblica



con il patrocinio di



in coproduzione con



sponsor PdE



media partner



sponsor tecnici



official car



consigliato da



À la une

la copertina d'artista raccontata dall'artista

MARCO RAPARELLI

Visitors 2013
China su carta, cm. 24x30
courtesy dell'artista e della
Galleria Umberto Di Marino,
Napoli

Cosa hai visto? Dopo dove andate? Quale padiglione ti è piaciuto di più? E a cena dove andate? Hai l'invito? Hai il pass? Hai la tessera sanitaria? E tante altre inevitabili domande simili a queste, molto frequenti nei giorni della preview.

Questo disegno l'ho realizzato, a china senza sketch preliminari, proprio pensando a questo brusio e fermento tipico di quei giorni. Rappresenta due amici, o forse amanti, che sono in visita alla Biennale, sono due dei miei personaggi. Curatori, artisti, collezionisti, giornalisti, amanti dell'arte o semplici visitatori, non so bene in quale categoria collocarli, potrebbero essere ognuno di noi, alle prese con una delle tante innumerevoli code per assicurarsi una visione a questo o quel padiglione.

Marco Raparelli (Roma, 1975) vive e lavora a Roma. È uno dei pochi artisti che in Italia si è confrontato con il disegno di derivazione fumettistica, trovando una sua personale cifra stilistica. Ha partecipato a molte mostre in Italia e all'estero. Lavora con la galleria Umberto di Marino di Napoli

EDITO DA

Exibart s.r.l.

Via Puccini 11 - 00198 Roma
www.exibart.com

Amministratore
Pietro Natili
Registrazione presso il Tribunale
di Firenze n. 5069 del 11/06/2001

direttore editoriale
Adriana Polveroni

redattore eventi
Elena Percivaldi
redattore news
Matteo Bergamini
segretaria di redazione
Ginevra Ferrara Pignatelli
Roberta Pucci

progetto grafico
Luciano de Venezia
impaginazione
studio de Venezia
www.devenezia.it

REDAZIONE

Via G. Puccini 11
00198 Roma
www.exibart.com

invio comunicati stampa
redazione@exibart.com

responsabile commerciale
Federico Pazzagli
Tel. 339/7528939
Fax: 06/89280543
f.pazzagli@exibart.com
adv@exibart.com

coordinamento editoriale
e diffusione
diffusione@exibart.com

tiratura
40.000 copie

concessionaria pubblicità
FinCommunication s.r.l.
Corso Francia 158
00191 Roma

Abbonamento
6 numeri x 35 euro - onpaper

HANNO COLLABORATO
A QUESTO NUMERO

Roberto Amoroso
Valeria Arnaldi
Francesca Berardi
Silvia Bottani
Paola Capata
Riccardo Caldura
Maria Teresa Capacchione
Michela Casavola
Valentina Ciarallo
Andrea D'Ammando
Livia De Leoni
Flavio De Marco
Bruno Di Marino
Micol Di Veroli
Raffaele Gavarro
Ivan Fassio
Guido Incerti
Anne-Marie Meister
Riccardo Onorato
Marinella Paderni
Ludovico Pratesi
Marco Raparelli
Carla Rossetti
Gianluca Sgalippa
Silvia Simoncelli
Paola Tognon
Antonello Tolve
Paola Ugolini
Stefano Velotti
Elisa Vittone

GRACIAS

Questo numero è stato realizzato grazie a:

ARTE PADOVA
ARTISSIMA
CIAC
COLLEZIONE MARAMOTTI
FONDAZIONE CULTURA HERMANN GEIGER
FONDAZIONE ROMA MUSEO
FONDAZIONE EMILIO VEDOVA
GALLERIA ENRICO ASTUNI
GIACOMO GUIDI
ITALIAN MULTIMEDIA GROUP
LIBA ARTE CONTEMPORANEA
LITTLE CONSTELLATION
MACA MUSEO ARTE CONTEMPORANEA ACR
MADRE
MAXXI
NICOLA COSTANTINO
PALAZZO DELLE ESPOSIZIONI
PALAZZO DE' MAYO
PIO MONTI
PREMIO FAENZA
SPAZIO CONTEMPORANEA BRESCIA
THE HART FOUNDATION
TUSCIAELECTA
ZOOART



83

exibart

NUMERO 83
ANNO DODICESIMO
GIUGNO/SETTEMBRE 2013

Foto e illustrazioni sono di proprietà dei rispettivi autori. L'editore è a disposizione degli aventi diritto per eventuali inesattezze e/o omissioni nella individuazione delle fonti

- 7. editoriale
- 8. speednews
- 39. popcorn
- 74. risposte ad arte
good news bad news

ATTUALITÀ

- 12. Boetti Über alles!
- 14. Aiuto, mi si sono ristretti i giganti!
- 16. La dieta dell'elefante
- 18. Il museo che non dorme mai
- 20. Grand Tour dell'arte

SPECIALE BIENNALE

- 24. J'adore Venice
- 30. Parla con loro

APPROFONDIMENTI

- 42. Arte ed Etica
- 46. Caro Ministro ti scrivo
- 48. Arte ed Etica
- 50. I art You porn
- 52. Per un'arte disobbediente
- 54. Barilli. Dal '63 con furore
- 55. Un flâneur nella città degli angeli

RUBRICHE

- 58. Ripensamenti
La nuvola di internet e l'utopia
- 60. Studio Visit
Per un corpo che dia senso al luogo
- 61. Reading Room
- 65. Talent zoom
Riccardo Giacconi
- 66. Architettura
Che ci fa una casa giapponese in Macedonia?
- 68. Think/thing
Mi illumino di design
- 70. Fuoriquadro
Se la science fiction esplora il corpo
- 71. Musica
Pop Rock per sempre
- 72. Illustrated Song
Quando finisce l'età dell'oro
- 75. Jusartis
Facce da milioni di dollari
- 76. Focus roma
- 78. Contrappunto
Ella e Sarah

LA SEDE DELLA DIA:BEACON SUL FIUME HUDSON COMPIE DIECI ANNI. E LI FESTEGGIA CON UNA MOSTRA SU BOETTI, IL NOSTRO ARTISTA PIÙ AMATO ALL'ESTERO E COLLEZIONATO DA ANNI DALLA FONDAZIONE. MA L'APPREZZAMENTO PER IL MADE IN ITALY CULTURALE SI CONFERMA ANCHE CON IL PROGETTO DEDICATO AD ANTONIO GRAMSCI CHE SI APRE A LUGLIO NELLA SEDE DIA DEL BRONX. SARÀ L'ORA DI IMPARARE DAGLI ALTRI A VALORIZZARE LA NOSTRA CULTURA?

di Francesca Berardi

BOETTI ÜBER

Da quando dieci anni fa è stata aperta l'ultima sede della Dia:Beacon, il modo migliore per raggiungerla è prendere un treno. Lasciandosi alle spalle New York, si sale lungo le rive del fiume Hudson, circondati dal verde e dal silenzio dell'acqua. Il viaggio è una sorta di depurazione dal frastuono cittadino in preparazione alla visita di un tempio, un luogo dove si onora l'arte contemporanea, dando alle opere lo spazio e il tempo per essere contemplate e visute. Dia:Beacon è una delle sedi dell'ultraquarantenne Dia Foundation. È il museo dove lasciarsi emozionare dai neon di **Dan Flavin**, dove perdersi nelle griglie di **Agnes Martin**, intuire le visioni di **Robert Rauschenberg** e scoprire l'eleganza delle carrozzerie accartocciate di **John Chamberlain**.

Dal 18 maggio, per quasi un anno, Dia:Beacon sarà anche teatro di una nuova consacrazione di Alighiero Boetti, dopo che è stato celebrato con la mostra di un anno fa al MoMa e un'altra esposizione presso la galleria Barbara Gladstone terminata a marzo. Le opere sono allestite nel grande piano interrato dell'edificio, uno spazio dal forte sapore industriale, grezzo e suggestivo, dove trovano posto anche nuove acquisizioni di **Bruce Nauman**, e dove si terrà, sempre per il decimo anniversario, anche una storica performance dedicata all'ossessione per le date di On Kawara. I lavori di Boetti in mostra, tra cui le 5.040 buste di *Untitled (Victoria Boogie Woogie)* del 1972 e *Ammazzare il tempo* del 1978, fanno tutti parte della collezione della Dia e sono stati mostrati in rare occasioni. «Nel 1994 erano esposti nel vecchio spazio di Chelsea, sulla 22esima strada», racconta la direttrice di Dia:Beacon Susan Batton, riferendosi a una mostra che aveva accostato le opere di Boetti a quelle di **Frédéric Bruly Bouabré**, un artista della Costa d'Avorio al tempo ultrasettantenne. «Sono lavori che abbiamo acquisito negli anni Novanta, e che siamo molto orgogliosi di ripresentare al pubblico».

Il grande successo internazionale che sta riscuotendo Boetti, «ha in qualche modo a che fare anche con Dia, in particolare con Lynn Cooke, ex curatrice della fondazione e attualmente



al Reina Sofia, il museo da cui è partita la mostra poi arrivata al MoMa e passata per la Tate Modern», spiega Batton. «Ma in generale è anche emblematico del crescente interesse negli Stati Uniti, dei collezionisti americani, per l'Arte Povera». Non a caso uno dei membri del consiglio di amministrazione di Dia:Beacon è Howard Rachofsky, che nella sua casa texana firmata da Richard Meier, ha aperto al pubblico una raccolta che comprende opere di Burri, Boetti, Paolini, Manzoni, Pistoletto, Mario Merz e Marisa Merz.

Aggirandosi per il museo, dove ogni sala è dedicata a un solo artista, Batton racconta le origini dell'edificio. «Vedi che luce perfetta? È la luce naturale dal nord. Questa era una fabbrica di scatole di biscotti, e gli impiegati dovevano correggere i colori a occhio nudo. La struttura risale al 1929, ma se si considerano i nuovi musei, il sistema di illuminazione non è differente». Anche i pavimenti di legno sono originali, mentre il

Alighiero Boetti,
Installazioni al MOMA
di New York

Foto esterna del
Dia:Beacon, Riggio
Galleries, 2003.
Photo: © Richard Barnes.

Nell'altra pagina:
Susan Sayre Batton,
direttrice della Dia:Beacon,
Riggio Galleries.
Photo: Josh Lehrer.
Courtesy Dia Art
Foundation.



ALLES!



ALLA DIA SI DEVE LA RIVALUTAZIONE DI CHELSEA, DOVE GIÀ NEGLI ANNI OTTANTA HA APERTO UNA SEDE IN UN VECCHIO EDIFICIO. QUELLO CHE ADESSO È IL PIÙ CELEBRE DISTRETTO DELLE ARTI CON PIÙ DI 300 GALLERIE IN POCHI ISOLATI, ALL'EPOCA ERA UNA ZONA DOVE SI CONCENTRAVANO SPACCIO E PROSTITUZIONE. MA L'ARTE LE HA CAMBIATO FACCIA: «SECONDO UN RECENTE STUDIO, LA DIA HA PORTATO DA 12 A 15 MILIONI DI DOLLARI NELL'ECONOMIA LOCALE», AFFERMA LA DIRETTRICE SUSAN BATTON



piano di organizzazione delle sale e gli esterni sono stati studiati dall'artista **Robert Irwin** e dallo studio di architetti OpenOffice.

Nata nel 2003, Dia:Beacon è solo uno dei sette spazi della Dia, fondata trent'anni prima, nel 1974, come organizzazione no profit devota all'arte del suo tempo e alla commissione di opere. È stata pioniera del quartiere newyorkese di Chelsea, aprendovi una sede già negli anni Ottanta in un vecchio edificio rimesso a nuovo. Al tempo, quello che adesso è il più celebre distretto delle arti con più di 300 gallerie in pochi isolati, era una zona poco raccomandabile, dove si concentravano spaccio e prostituzione. La sede storica è stata poi chiusa nel 2004, ma lo scorso anno è stata annunciata una riapertura che dovrebbe realizzarsi entro il 2016. «In generale l'impatto economico degli spazi della Dia è stato enorme», spiega Batton, alludendo alla rinascita di Chelsea, ma riferendosi in particolare alla sede di Beacon. «Secondo un recente studio, la Dia ha portato da 12 a 15 milioni di dollari nell'economia locale. Basti pensare che la maggior parte dei nostri visitatori non è originaria di questa valle, ma arriva da

New York City, e quasi il 30 per cento sono stranieri. E una volta visitato il museo, la gente si ferma a prendere un caffè, mangia da qualche parte, compra qualcosa». La stessa caffetteria del museo è gestita da un ristorante locale, e sta divenendo un punto di ritrovo per la gente del posto. Per non tradire lo spirito pioniere, questa estate Dia sarà in un altro luogo generalmente escluso dai riflettori del mondo dell'arte. Porterà il suo nome nel Bronx, un quartiere che sta cercando di riscattare la brutta fama che si trascina dagli anni Sessanta (e che tra l'altro quest'anno sarà presente anche alla Biennale di Venezia, con il padiglione americano curato dal Bronx Museum). Dal primo luglio, a Forest Houses, la Dia inaugura un progetto dedicato ad **Antonio Gramsci**, un lavoro pubblico commissionato all'artista svizzero **Thomas Hirshhorn**. «Era dal 1996, dai tempi di 7000 Oaks di Joseph Beuys, che non commissionavamo un lavoro - racconta Batton - e questo è un modo per onorare il nostro passato guardando avanti». La curatrice, Yasmil Raymond, è parte del nuovo team messo insieme dal direttore della fondazione Philippe Vergne, entrato in carica nel 2008. «Vergne sta conducendo Dia in un momento di transizione, e ha costruito una squadra dinamica e brillante. Qualcun'altro al suo posto avrebbe potuto pensare di prendersi semplicemente cura di ciò che già c'era, ma lui guarda al futuro, agli artisti contemporanei, con una visione tutt'altro che statica. Un programma impensabile senza i nostri numerosi e generosi finanziatori». La stessa apertura di Dia:Beacon è stata resa possibile grazie a una grande donazione dei collezionisti Louise e Leonard Riggio, a cui sono intitolate le sale del museo, mentre le opere sono state acquisite grazie al contributo di altre fondazioni, gallerie, privati e sponsor.

«È incredibile questo lavoro di Warhol, vero?», domanda Batton entrando nella sala dedicata a *Shadows*, il ciclo di dipinti di Andy Warhol realizzato tra il 1978 e il 1979 e reinstallato a Beacon per festeggiare il decennale. «È stato esposto in vari musei, tra Washington e Chicago, ed è tornato da gennaio», racconta. «Beacon ha un'enorme collezione di Warhol, e ha donato diversi lavori anche al suo museo di Pittsburgh». Pop, Minimalismo, Land Art, Arte Povera e Concettuale: qual è il fil rouge che accomuna gli artisti nella collezione della Dia? «Hanno tutti reinventato il linguaggio dell'arte», dice Susan. E a quale artista vorresti dedicare un'altra sala del museo? «Non saprei, ma credo a una donna. È difficile invece pensare a cosa cambierei, è tutto così perfetto».

DOPO ANNI DI EUFORIA DEL MERCATO, L'ARTE INDIANA STA CONOSCENDO UNA NUOVA STAGIONE. LA TENDENZA È IL NO PROFIT, SPINTO DALLA CRISI, MA NON SOLO. MENTRE NASCONO NUOVE INIZIATIVE E PER LA PRIMA VOLTA NELLE GALLERIE ARRIVANO GLI ARTISTI STRANIERI

di Maria Teresa Capacchione

LA DIETA DELL'ELEFANTE

Può essere un termometro dell'andamento dell'arte contemporanea indiana il fatto che, negli ultimi dodici mesi, due gallerie su un totale di venti abbiano chiuso i battenti a Mumbai ed un'altra abbia cambiato sede, riducendo sensibilmente le sue dimensioni? No. Perché? Perché nel frattempo, negli ultimi sei mesi hanno visto la luce due iniziative importantissime e nuove di zecca: la prima **Biennale di Kochi** e il primo **Focus Festival Mumbai**. Sono un segnale positivo? No. Perché? Perché sono iniziative "no profit".

Ma cosa sta succedendo allora in India, al suo mercato che negli ultimi anni aveva vissuta una sorprendente impennata? Come al solito l'Elefante indiano ci costringe a delle riflessioni complesse, non fosse altro perché la sua pachidermica dimensione rende poco schematizzabile qualsiasi ragionamento. Certamente anche l'India sta attraversando il suo momento di crisi se consideriamo che, dalla crescita del Pil del 10 per cento cui ci aveva abituati, siamo passati ad un 5 per cento che è il livello più basso degli ultimi dieci anni e ben lontano dal 7,8 per cento del concorrente Dragone cinese.

Se è vero, come abbiamo ripetuto tante volte, che lo sviluppo dell'India in generale e dell'arte contemporanea in particolare è stato vorticoso negli ultimi dieci anni, è anche vero che prima si parlava solo ed esclusivamente di gallerie private e di mercato, mentre ora, come sostiene il gallerista **Peter Nagy** «l'energia si è spostata verso spazi no profit: il KNMA, il Khoj International Artists' Association, la Devi Art Foundation, la Clark House, il Bhau Daji Lad Museum, l'NGMA di Delhi, la Biennale di Kochi. Si tratta di un passaggio logico a causa delle condizioni di mercato depresse, o forse questo è solo un altro livello di maturazione della scena indiana?».

Sicuramente un cambiamento in corso c'è, dovuto anche alle mutate condizioni di mercato, ma anche - o forse di conseguenza - alla necessità di confrontarsi con la scena dell'arte internazionale, aprendo le porte ad artisti stranieri. Per la prima volta da quando frequento assiduamente l'India (ovvero dal 2003) a dicembre dell'anno scorso ho partecipato a Mumbai a più inaugurazioni di mostre di artisti internazionali che di artisti indiani. Una vera rivoluzione che ha colpito anche gallerie che hanno



sempre e solo rappresentato artisti del Subcontinente, come la **Chemould Gallery** di Shireen Gandhi, una delle storiche gallerie indiane. Un segnale di crisi o di evoluzione del mercato? Entrambi. Comunque, una grande novità che lascia pensare che i collezionisti indiani, fino a pochi anni fa molto orgogliosi di promuovere quasi esclusivamente artisti connazionali, ora stiano aprendosi ad artisti provenienti da altri Paesi. Ma anche il desiderio delle gallerie indiane di uscire dai confini - angusti seppur ampi - del proprio Paese.

Certo è che le iniziative nell'ambito dell'arte contemporanea continuano a proliferare e ad avere un ottimo seguito. In crescita sempre maggiore l'**India Art**, la prima fiera di arte con-

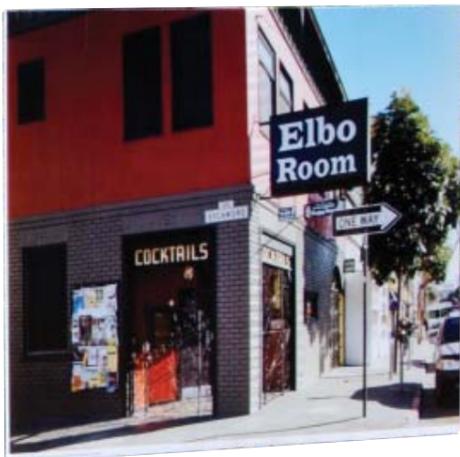


Da sinistra in senso orario

Sooni Taraporevala,
Parsis, Chemould Gallery

*A Photograph Is Not An
Opinion*, Jehangir Art
Gallery 1

Reena Kallat, *Dr. Bhau
Daji Lad Museum*,
particolare



«NEGLI ULTIMI DUE ANNI LA SCENA ARTISTICA INDIANA STA CERCANDO DI TORNARE ALLA SUA FORMA ORIGINALE, LA REALTÀ. E GLI ARTISTI, DOPO DIECI ANNI PASSATI A PRODURRE PER IL MERCATO, HANNO SMESSO DI LAVORARE SOTTO LA PRESSIONE DELLE VENDITE E HANNO DI NUOVO VOGLIA DI SPERIMENTARE», SOSTIENE L'ARTISTA E CURATRICE ARCHANA HANDE

temporanea indiana che si tiene a Delhi a gennaio e che è ormai alla sua quinta edizione: quest'anno ha visto partecipare 105 gallerie di cui il 40 per cento straniere, provenienti da 24 paesi diversi, con un afflusso complessivo di 260mila visitatori in tre giorni (nel 2009 le gallerie furono 56 ed i visitatori 40mila). Non male.

Così come grande successo ha riscosso la prima Biennale indiana, quella di **Kochi-Muziris** (Kerala), co-curata da due artisti come **Bose Krishnamachari** e **Riyas Komu** che, con 93 artisti provenienti da 23 Paesi che hanno esposto in altre 60 spazi diversi per 96 giorni, si afferma già alla sua prima edizione, come la più grande esposizione di arte contemporanea che abbia mai avuto luogo in India.

Mentre a marzo Bombay era in fermento per il suo primo festival di fotografia, **Focus**, un evento che ha coinvolto gallerie, musei, locali, negozi, ristoranti e anche gli affascinanti studios di Bollywood, dove ha avuto luogo la mostra-evento del fotografo **Bharat Sikka**. Focus ha offerto l'occasione al pubblico di discutere e confrontarsi con fotografi di fama internazionale, come **Ragu Raj**, ed era entusiasmante vedere come il pubblico affollava i tanti incontri con gli artisti che si tenevano in giro per la città. Una partecipazione ed un coinvolgimento che fanno percepire quanto spazio ancora ci sia per l'arte contemporanea nella "Maximum City". È stata una bella esperienza muoversi nella città in una sorta di "caccia al tesoro" in cui, varcando l'atrio di un palazzo, camminando nei pressi del mercato delle spezie, oppure entrando in un ristorante, potevi imbatterti - spesso anche inaspettatamente - nei lavori di fotografi giovani o affermati. E non solo di Focus viveva la città. Basti pensare alla meravigliosa installazione di **Reena Kallat** sulla facciata del museo Dr. Bhau Daji Lad, progetto a cura dell'italiana **ZegnArt**, che ha avuto il merito di coinvolgere una pubblica istituzione locale.

«Negli ultimi due anni penso che la scena artistica indiana stia cercando di tornare alla sua forma originale, la realtà», sostiene l'artista e curatrice **Archana Hande**. «Gli artisti, dopo dieci anni passati a produrre per il mercato, hanno smesso di lavorare con la pressione delle vendite e hanno di nuovo voglia di tornare a sperimentare. Non dico che non esista più un mercato - in realtà ora il mercato è stabilizzato - ma che l'investimento in arte adesso è accuratamente scelto e selezionato».

E che la voglia di sperimentare - in qualche modo indipendentemente dal mercato - sia forte, lo testimoniano le iniziative come quella di **"Project Cinema City"**, un progetto che, nato a Mumbai grazie all'iniziativa di alcuni artisti tra cui **Archana Hande, Shreyas Karle, Atul Dodiya, Anant Joshi**, ha girato tutta l'India e non è stato animato da propositi di mercato, ma è stata una iniziativa totalmente no profit, una ricerca documentaristica sull'interazione dei destini della città di Mumbai e del cinema così come si sono incrociati nel corso degli ultimi cento anni. In questo progetto, così come nella Biennale di Kochi, che hanno visto gli artisti diventare anche curatori - un po' come accadeva in Occidente molti anni fa e come in parte sta di nuovo avvenendo - la sperimentazione e la ricerca sono stati più importanti del mercato. E questo, oggi, è il cambiamento più significativo nel panorama artistico indiano degli ultimi due anni. Segnale forse di un'altra svolta del lento, ma fattivo Subcontinente.

AIUTO MI SI SONO RISTRETTI I GIGANTI!

DOPO ANNI DI SCULTURE EXTRA LARGE, **RON MUECK** ARCHIVIA IN PARTE LA MAXI TAGLIA DELLE SUE OPERE, FORSE COME SEGNO DI UN MONDO PASSATO. MA SENZA RINUNCIARE ALLA DRAMMATICA BANALITÀ DELLE SUE CREATURE

di Livia De Leoni



«Sembrano respirare le sculture di Ron Mueck!», mormorano i visitatori mentre si aggirano increduli nella Fondation Cartier pour l'art contemporain che invita **Ron Mueck** (Melbourne, 1958, vive e lavora a Londra) ad esporre di nuovo, dopo il gran successo ottenuto nel 2005 in una mostra che rimane per affluenza di pubblico al primo posto della hit della fondazione. E sono ben nove le sculture proposte, di cui tre create per quest'occasione: *Couple under an Umbrella*, *Woman with Shopping* e *Young People*. Si tratta della più completa e quanto mai attuale tra le mostre dello scultore australiano che, vista la mole di lavoro, impiega mesi e mesi per realizzare una sola scultura, e a Parigi è la prima volta che espone così tante opere insieme.

Chi non ricorda *Boy*, del 1999? Un ragazzo in shorts accovacciato, ma in realtà un gigante di ben cinque metri, che dava il benvenuto con quella sua espressione enigmatica all'Arsenale per la 49° Biennale di Venezia. Ora, invece, dopo averci abituati perlopiù a opere giganti, Ron Mueck vira in altra direzione e realizza delle superbe sculture che non superano un metro di altezza. Più accessibili in un certo senso, ma comunque perturbanti, perché il tratto comune di questa nuova produzione è l'indefinibile

emozionalità che si origina dalla veridicità delle forme e della pelle. Come in *Woman with sticks* (2009), quasi un archetipo: bella, toccante, irrealista, e di poco più di un metro, il cui corpo robusto sembra schiacciato dal peso di un fascio di legna che abbraccia energicamente. Rivestita dalle sole pieghe della pelle, inclina la testa regalando movimento ad una folta chioma bruna raccolta a coda.

Ron Mueck gioca quindi stavolta con l'effetto di lontananza, in cui il grande diventa piccolo e viceversa, invitando lo spettatore a ribaltare i piani prospettici, come in *Drift* (2009), dove un uomo in costume da bagno, sdraiato con le braccia aperte su un materassino di gomma, illuminato da una luce ad occhio di bue, è appeso ad una parete azzurra che fa pensare a Cristo in croce.

Ma protagonista delle sculture di Ron Mueck non sono le persone, bensì l'irriducibile iperrealismo su cui lavora, che lo spinge a scavare sempre più nelle forme umane che, dopo un arduo lavoro di laboratorio, ricopre di una sofisticata materia in silicone, identica alla pelle e così reale da farla accapponare a chi la scruta. Impossibile rimanere indifferenti, ci si perde ad osservare il particolare, rimanendo catturati dall'espressione di questi strani personaggi, spesso attraversata da una drammaticità che

PROTAGONISTA DELLE SCULTURE DI RON MUECK NON SONO LE PERSONE, BENSÌ L'IRRIDUCIBILE IPERREALISMO SU CUI LAVORA. METODO CHE LO SPINGE A SCAVARE SEMPRE PIÙ NELLE FORME UMANE CHE, DOPO UN ARDUO LAVORO DI LABORATORIO, RICOPRE DI UNA SOFISTICATA MATERIA IN SILICONE, IDENTICA ALLA PELLE E COSÌ REALE DA FARLA ACCAPPONARE A CHI LA SCRUTA. IMPOSSIBILE RIMANERE INDIFFERENTI

abita il quotidiano, la vita e i gesti di tutti i giorni e che l'iperrealismo esalta senza vie di scampo. Un risultato prodigioso che racconta l'ossessione del dettaglio, dai globi oculari con tanto di iride e venuzze racchiusi in sfere di Perspex, alle venature, la peluria, le rughe, le unghie cu-



Da sinistra:

Woman with shopping,
Mixed media

Couple under an umbrella,
Mixed media

Young couple,
Mixed media

Woman with sticks,
Mixed media

Courtesy Hauser & Wirth
© Ron Mueck
Photo Courtesy Hauser
& Wirth, London.
Exhibition Ron Mueck,
Fondation Cartier pour l'art
contemporain, Paris, April 16 to
Sept. 29, 2013
© Thomas Salva / Lumento
pour la Fondation Cartier pour
l'art contemporain, 2013



ratissime. Tutto è pulito e senza tracce di sporcizia, così come per gli abiti, le scarpe, i capelli, le facce e le mani che restituiscono momenti banali, istantanee di sentimenti discreti e mai spettacolari e proprio per questo inquietanti: potremmo essere noi, sorpresi in un momento qualsiasi, come fu per la gigantesca dormiente al suo risveglio e già con la preoccupazione del giorno che l'aspettava percepibile sul volto, o nell'accidia di *Big man* nudo, con cui anni fa Jean Clair chiuse la sua celebre mostra sulla "Melancholia".

Un realismo maggiormente marcato nelle opere recenti, in cui l'artista si prodiga più sulle coppie e sul tatto che sui personaggi solitari. Vedi *Couple under an Umbrella*, una coppia di tenerissimi anziani in costume da bagno, due giganti (stavolta) di tre metri che occupano un'intera sala. Lui allungato che afferra il braccio di lei come per aggrapparsi, poggia il capo sulla gamba della donna che se ne sta seduta sotto un coloratissimo ombrellone. Ma anche *Young Couple*, una giovane coppia di dimensioni lillipuziane, in cui lui sembra sussurrare qualcosa a lei, mentre la parte posteriore della scultura nasconde una stretta di mano quanto mai enigmatica. Infine, *Woman with shopping* in cui Mueck riprende il tema della maternità, qui una donna, giovane ma già appassita, avanza sotto il peso della

spesa e del neonato che porta fasciato sul petto. Gestì e pose che rimandano ad opere perlopiù classiche vedi *Youth*, un ragazzo di colore che sollevandosi la maglietta zuppa di sangue scopre una ferita che ha nel costato, citando così l'*Incredulità* di San Tommaso (1600-1601) di **Caravaggio**. Ma scopriamo in altre opere anche *Ecce Homo* (1617) di **Gregorio Fernandez**, la *Ballerina di 14 anni* di **Edgar Degas**, e perché no *Leigh Bowery* di **Lucian Freud** in *Big Man* (2000), in entrambi si palesa la massa corporea senza orpelli solcata da chiaroscuri, anche se in Freud vige l'elemento autobiografico mentre in Mueck l'ispirazione viene da foto o da modelli casuali presi per strada.

Tra le opere presenti troviamo ancora *Man in boat* e *Mask II* del 2002, *Still Life* del 2009, natura morta che rappresenta un pollo spennato di oltre due metri appeso per le zampe evocando l'a-



viaria, una minaccia inafferrabile e incubo dei nostri tempi, che non a caso è anche il titolo del documentario del fotografo **Gautier Deblonde**, girato in diciotto mesi nell'atelier dell'artista mentre questo, immerso in un silenzio quasi monastico, lavorava alle tre opere esposte per la prima volta a Parigi. Presentato in loop alla mostra, aperta fino al 29 settembre prossimo.

IL MUSEO CHE NON DORME MAI

NELLA CAPITALE OLANDESE HA DA POCO RIAPERTO IL **RIJKSMUSEUM**. UNO SCRIGNO DI TESORI E UN LIBRO DI STORIA PER IMMAGINI. DA CUI SI IMPARANO MOLTE COSE, DEL PASSATO E DEL PRESENTE. PER ESEMPIO, COME DEVE ESSERE OGGI UN MUSEO

di **Adriana Polveroni**



Gli architetti spagnoli Cruz y Ortiz, incaricati del restauro del Rijksmuseum di Amsterdam, si sono ritrovati in un discreto pasticcio. Avevano svuotato i primi due piani del museo per ricavare un ingresso che eliminasse le lunghe code dei due milioni di visitatori che ogni anno si mettevano in fila per entrare nel tempio dell'arte olandese (spesso al freddo e con un vento che ti ripulisce dalle scarpe ai capelli). Avevano aperto, quindi, un bell'atrio a vetri dove smistare i visitatori (una specie di piccola piramide del Louvre senza piramide, ma ugualmente trasparente). E da qui, via alla scoperta del museo costruito nel 1885 da Pierre Cuypers, quando Amsterdam festeggiava la sua Esposizione Universale e aveva un gran bisogno di esporre la sua preziosissima merce artistica (per l'occasione furono costruiti anche lo Stedelijk Museum e il Concertgebouw, il teatro dell'opera), dopo che per diversi secoli aveva trafficato con le merci altrui in giro per il mondo (primi ad arrivare nelle Indie, primi a stringere patti di ferro con gli zar, primi a portare in Italia lane e stoffe ai tempi di Van Eyck quando non si chiamavano olandesi ma fiamminghi). Ma che gli hanno combinato a quei due increduli spagnoli gli olandesi di oggi, quelli che non mollano la bicicletta neanche a venti gradi sotto zero e che si riuniscono nella potente lobby delle due ruote? Gli hanno buttato all'aria il progetto, pretendendo che l'atrio fosse diviso in due da una pista ciclabile. Così il severo, massiccio Rijksmuseum, riaperto ad aprile dopo dieci anni di restauro (tempi italiani sì, ma «non passati invano, perché ci hanno fatto capire come deve essere un museo oggi», rassicura il direttore Wim Pijbes) è il primo (e unico) museo al mondo ad essere attraversato da una pista ciclabile.

E dentro? Beh, dentro, con le sue 8mila opere divise in 80 sale, un chilometro e mezzo di percorso e gli 800 anni di storia dell'arte che raccoglie, lo spettacolo continua. Cruz y Ortiz hanno rifatto ex novo i pavimenti affidandoli a artigiani italiani, hanno riportato alla luce le antiche decorazioni, ma soprattutto hanno creato una specie di navata centrale. Un luogo sacro ed emozionante insieme, che "santifica" la laicissima pittura olandese. Con la *Ronda di Notte* di Rembrandt che fa da punto di fuga delle "cappelle" laterali, nelle quali scorre il Secolo d'Oro olandese, con le opere tutte messe ad altezza dello sguardo dall'allestimento dell'architetto francese Jean-Michel Wilmotte: i luminosi ed eternamente stupefacenti Vermeer (solo quattro, ma bastano, anche se la *Veduta di Delft* che ispirò Proust e la *Ragazza con l'orecchino di perla* stanno al Maurithuis dell'Aia), i ritratti borghesi di Frans Hals, i densi e caciaroni interni domestici di Jan Steen. E i preziosi Gerard Dou, le immense chiese vuote di Saenredam, le marine tempestose di Ruisdael, i vagheggiati paesaggi italiani, mossi e collinari per cancellare la noiosa piatezza olandese, di Jan Both. Le pietre miliari, insomma, di quel mondo borghese, opulento e compiaciuto di sé, che gli artisti olandesi hanno raffigurato mentre noi ancora ci baloccavamo con santi, putti e madonne commissionati da principi e signori che avevano sì un discreto senso dello Stato (solo del proprio), ma che difettavano di quel pragmatismo che agli olandesi fece fare il grande balzo nel commercio e soprattutto nell'epoca moderna. Tutto questo oggi è alla portata di chiunque, anche se non ha la fortuna di visitare il rinnovato Rijksmuseum. Perché questo è il primo museo al mondo che ha messo in rete l'intera collezione, con un eccellente e very friendly database, permettendo di scaricarla e farne quello che si vuole:

IL RIJKSMUSEUM STA APERTO 365 GIORNI ALL'ANNO. «ABBIAMO L'AMBIZIONE DI FAR VEDERE LA RONDA DI NOTTE A OGNI STUDENTE DI OGNI SCUOLA OLANDESE », AFFERMA IL DIRETTORE WIM PIJBES. CHE IL MUSEO CONSERVI UNA SANA IMPOSTAZIONE DEMOCRATICA E ILLUMINISTA, LO SI CAPISCE ANCHE DALLE PAROLE DI TACO DIBBITS, DIRETTORE DELLE COLLEZIONI: «È UN LUOGO PER RIFLETTERE, PER CAPIRE IL SENSO DEL TEMPO E DELLA BELLEZZA»



In queste pagine:

Vedute del
Rijksmuseum
di Amsterdam

Da sinistra:
Rembrandt Harmensz.
van Rijn, *Autoritratto*
ca. 1628

Anonimo
Bodhisattva Manjushri

Johannes Vermeer,
Donna che legge,
ca. 1663

Karel Appel
De vierkante man,
1951

Caesar Boëtius van
Everdingen, *Meisje
met een brede hoed*,
ca. 1645 - ca. 1650



una cartolina da tenere nel libro, l'immagine per la T-shirt, la cover del diario. Tanto *friendly* è questo museo da stare aperto 365 giorni all'anno. «Abbiamo l'ambizione di far vedere la *Ronda di notte* a ogni studente di ogni scuola olandese. Il Rijksmuseum appartiene a tutti», ha chiarito Pijbes il giorno dell'inaugurazione. Un museo dunque che conserva una sana impostazione democratica e illuminista: «è un luogo per riflettere, per capire il senso del tempo e della bellezza», aggiunge Taco Dibbits, direttore delle Collezioni. Ma con dietro una ferrea organizzazione e un bel mucchio di soldi: 375 milioni di euro (tanto sono costati l'intero restauro e il riallestimento), finanziati dal Ministero dell'Istruzione, Cultura e Scienza e dallo stesso Rijksmuseum, sostenuto dagli sponsors Philips, BankGiro Lottery, ING e KPN.

Pare di essere in Italia: Stato e privati che si mettono insieme per "restaurare" il loro museo più bello. Ma no, non siamo in Italia. Per riaprire gli occhi dal sogno, basta guardarsi in giro, osservare proprio le opere. Che raccontano di un popolo piccolo e spalancato sul mare che si è sempre dovuto dare un gran da fare per non essere schiacciato da altri. E che ha cominciato a viaggiare. La scoperta e la conquista di nuove terre cambia la pittura, ci sono quadri che raccontano il Brasile di fine Seicento, con animali mai visti prima come l'armadillo e altre bizzarrie faunistiche. Anche la tradizionale "natura morta" cambia volto, ecco tavole imbandite in cui si riconoscono papaye e ananas. Ma ecco anche costumi, utensili (il riallestimento mischia pittura, scultura, arti decorative e oggetti) che vengono da molto lontano, dalla Persia al Bengala: l'Olanda è stato il primo Paese a costruire la sua Compagnia delle Indie. In un quadro c'è pure il Gange, in un altro elefanti che passeggiano tra tende di accampamento e uomini in turbante. Non a caso tra le novità del nuovo Rijksmuseum c'è un Padiglione Asiatico che raccoglie sculture di Buddha, Shiva e altre divinità dall'India alla Corea, oltre a splendidi tessuti e oggetti d'uso quotidiano.

E se si torna a casa, ecco che si scopre che questo piccolo popolo ha sempre letto tantissimo: libri, breviari e lettere, quante sono le opere in cui c'è una donna (donna, non uomo), che legge attentamente una lettera appena recapitata in casa? E, a dispetto dei luoghi comuni sulla gente del nord, si scopre un popolo che parla, discute, beve e mangia con allegria, in famiglie allargate tra cani, gatti e zoccoli disseminati sul pavimento. Grande, piccola, laicissima Olanda!

GRAND TOUR DELL'ARTE

LA NOSTRA INVIATA GLOBE TROTTER RIPERCORRE PER EXIBART CITTÀ, FIERE E MOSTRE VISTE RECENTEMENTE E CHE COSTELLANO IL FANTASTICO MONDO DELL'ARTE CONTEMPORANEA CHE C'È DI NUOVO DOPO TANTE CORSE? POCO. A PARTE QUALCHE GRADITA SORPRESA

di Anne Marie Meister

Tutti nel mondo dell'arte deplorano le ultime tendenze del mercato, come è diventato "brutto", trasformando le opere in merci, veicolo per le persone ricche per diventare ancora più ricche o piattaforma per socialità, dove il ritmo diventa sempre più veloce, e tutti si affollano da una fiera alla biennale, agli opening vip e così via correndo. Molte gallerie stanno chiudendo perchè non riescono più ad affrontare questa giostra, perchè non rappresentano il "non plus-ultra" degli artisti o perchè non gestiscono un'enorme impresa globale.

La sfera dell'arte è diventata un mondo dove il denaro gioca il ruolo più importante. L'arte ha rimpiazzato il regno dello stile come piattaforma sociale. Il business delle riviste sta morendo, e i fotografi di moda si convertono in fotografi d'arte, avendo capito che è più facile fare soldi con le arti visive che con la foto commerciale, ed il loro lavoro è concettualmente rivalutato. Aziende e designer di moda hanno enormi collezioni di arte contemporanea, ex editori si sono convertiti in "jet setter" del visivo, collezionisti o curatori alla moda. L'arte era, è, e sarà sempre una piattaforma per ottenere potere e bellezza. Non c'è niente di spregevole in questo, è il modo in cui vanno le cose.

Viaggiando per il mondo registro i differenti approcci e la comprensione sull'arte in generale e su quella contemporanea in particolare. A **Parigi**, l'arte e la cultura sono incluse nella vita di tutti i giorni, si percepiscono nelle strade, nell'architettura, nella moda, nei grandi magazzini. Anche l'aeroporto Charles De Gaulle di Roissy ha il suo museo al terminal 2E. Tutti questo è chiamato "savoir vivre", dotato di un'eleganza molto precisa.

A **Berlino** l'arte è vissuta anche con la sovrapposizione di culture indipendenti: un "focus" contemporaneo ed umano dove vita e arte si incontrano, il ritmo è naturale e le istituzioni presentano mostre incisive che riflettono il segno dei tempi. I musei che espongono collezioni private

stanno spuntando ovunque, aperti ed accessibili: fondono arte, raffigurazione, architetture e design contemporanei. Il biglietto d'ingresso ai musei è contenuto e ciò permette a tutti apprezzare l'arte contemporanea.

Madrid ha perso il suo fascino mutevole e autentico, ARCO a febbraio e le relative mostre nelle gallerie sono state piuttosto deludenti. Gli spazi cercano di emergere attraverso uno stile newyorkese, con il risultato che spesso si assiste a mostre trash senza nessun contenuto. Per fortuna la mostra di Patricia Phelps de Cisneros al Reina Sofía è stata una grande scoperta, permettendo di conoscere una delle più importanti collezioni di Astrattismo Geometrico dell'America Latina. Ma la crisi economica sta colpendo duramente l'identità concettuale di questa città.

A **New York** l'arte appartiene ad un'élite; è un veicolo che muove denaro e il mercato del contemporaneo si svolge in circoli esclusivi dei quali si fa parte solo avendo una certa disponibilità economica o un accesso sociale a questi gruppi. Parlo dell'arte celebrata dalle grandi istituzioni (con biglietti di ingresso costosi) nelle gallerie alla moda e dai media; non di quella dei piccoli spazi del Lower East Side. Frequentare le fiere d'arte significa acquistare beni, essere sexy e appartenere ad un "club" piuttosto che cercare di capire lavori e concept che sono probabilmente un po' più stimolanti ed impegnativi, ma non correlati alle zone relax. Forse il suicidio di Daniel Reich, uno dei più giovani galleristi di New York che tentava di fare qualcosa di diverso, rappresenta questo clima. Spiegando recentemente ad un collega pomposamente intellettuale, il lavoro *Watershed* di Anita Glesta - installazione multimediale che parla dei rischi dell'innalzamento del livello del mare per città costiere come New York, e presentato al Manhattan Bridge durante il Ideas City Festival del New Museum - mi sono sentita rispondere: «Oh, questo lavoro è troppo concettuale per me». Forse questa frase è la metafora di quanto sta succedendo a NYC in questo periodo. Questa città non è il posto per i concept intellettuali, né per



A lato:
Julieta Aguinaco Booth installation
ZonaMaco
Courtesy Galería Altiplano,
Mexico City

In basso da sinistra:
Zona Maco, Mexico City, April 2013

Ringling Museum of Art,
Sarasota, Florida

Paris CDG Airport Terminal 2E

Meschac Gaba at in Situ
Gallery, ZonaMAco 2013

O ETERNO RITORNO DELL'UGUALE?



modelli di vita bohemian, ma è la città dove devi correre e affrettarti per raggiungere un modello di "bella vita".

L'Armory Show è stata una manifestazione taylorista per frenetici consulenti d'arte e collezionisti in cerca di bluechips, mentre come sempre VOLTA and Independent si sono rivelate di mentalità aperta, e hanno mostrato lavori forti come quelli di Patrik Söderlund, finlandese (Galleria Heino) con un video dal grande impatto; Meschac Gaba della McCaffrey Fine Art New York, l'artista del Benin che questo luglio aprirà la sua mostra alla Tate Modern di Londra, con un lavoro con committenze politiche sull'abuso di potere dei leader africani. Arte che disturba, ma è questa di cui abbiamo bisogno.

Lasciamo Gotham City per **Sarasota**, una piccola città in Florida. Qui ho sentito l'interesse tra il contenuto ed il committente, con il concept e la solidarietà. È stato un sollievo notare l'assenza di narcisismo: le persone dedicano il loro tempo alla conversazione, allo scambio, all'ascolto ed alla collaborazione per progetti collettivi. Ho amato il Ringling Museum of Art, tempio di una fusione tra vecchio e nuovo, e di concetti estetici contrastanti tra forme europee e americane.

L'apertura di Zona Maco México, in aprile a **Mexico City**, è stata decisamente meno glamour e chic rispetto alle aperture di New York, Londra e Parigi, una piccola fiera. Ma ha mostrato la stessa internazionalità delle altre. Entrando si incontravano grandi Hermès e BMW, così come Perrier,

«FREQUENTARE LE FIERE D'ARTE SIGNIFICA ACQUISTARE BENI, ESSERE SEXY E APPARTENERE AD UN "CLUB" PIUTTOSTO CHE CERCARE DI CAPIRE LAVORI E CONCEPT PIÙ STIMOLANTI ED IMPEGNATIVI, MA NON CORRELATI ALLE ZONE RELAX. FORSE IL SUICIDIO DI DANIEL REICH, UNO DEI PIÙ GIOVANI GALLERISTI DI NEW YORK CHE TENTAVA DI FARE QUALCOSA DI DIVERSO, RIVELA QUESTO CLIMA

che ha presentato prodotti esposti come lavori artistici. L'arte è la stessa ovunque si vada nelle città occidentali e questo mi delude molto, ma qui mi sarei aspettata una certa identità messicana. Per fortuna ho trovato gallerie interessanti, come la Stefan Röpke di Colonia, con nuovi, forti lavori di artisti newyorkesi come Jason Gringler, un'installazione di Meschac Gaba che ha interpretato questo fenomeno contemporaneo nel suo lavoro *Du mur à la toile* (l'arte è ironicamente presentata come merchandise, bene decorativo prodotto per essere consumato e scambiato) e la Galleria Altiplano, con un solo show di Julieta Aguinaco, che presentava la storia dei depositi di acqua in Messico.

Andando ad un'altra mostra a **Cuernavaca**, 80 km a sud di Mexico City, ho avuto la fortuna di attraversare le province della regione, ho notato una forte curiosità da parte dei cittadini nel voler essere parte di una società ricca pregna d'arte. Il pubblico, per l'arte "capitalizzata", è completamente irrilevante, ma in realtà non lo è visto che

ha costruito le basi della società, penso ai giovani visitatori della mostra: intere scolaresche che volevano vedere tutto e discuterne. L'educazione, che gira intorno all'arte, è molto importante.

Le mie prossime tappe saranno a maggio New York, Costa Rica, Venezia e Basilea. Vediamo se qualcosa riuscirà a togliermi il respiro durante questo prossimo tour o se la modalità in cui le cose vanno sarà ancora dettata dal business. Come sempre.

FONDAZIONE CULTURALE
HERMANN GEIGER



SAYAKA GANZ

Danze della Natura



SABATO 30 MARZO
DOMENICA 26 MAGGIO

Tutti i giorni dalle 6:00 alle ore 20:00

INGRESSO LIBERO

FONDAZIONE CULTURALE HERMANN GEIGER

sala esposizioni: Piazza Guerrazzi, n°32 - Cecina (LI)

info: 0586.63501 | - info@fondazionegeiger.org

www.fondazionegeiger.org



EMILIO GRECO

La vitalità della scultura

29 GIUGNO – 29 SETTEMBRE

S.E.T. SPAZIO ESPOSIZIONI TEMPORANEE

PALAZZO DE' MAYO

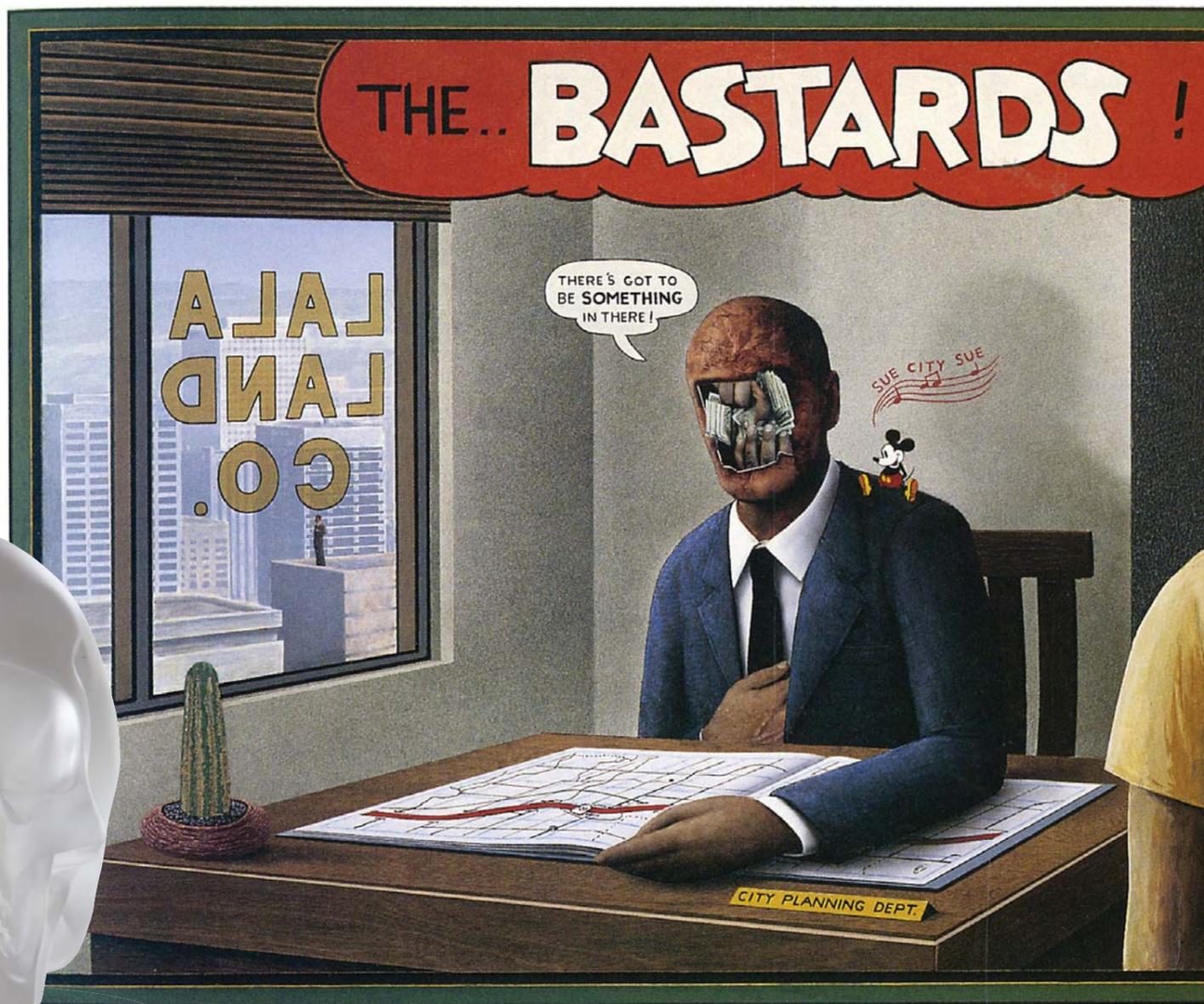
Corso Marrucino, 121 – Chieti

NICOLA
COSTANTINO
**RAPSODIA INCONCLUSA,
EVA. LA FUERZA**



Llyn Foulkes, *The Rape of the Angels*, 1991, Mixed media 152 x 264 cm, © Llyn Foulkes

Sherrie Levine, *Crystal Skull*, 2010, 12 pieces each skull: 13,9 x 17,7 x 11,4 cm. Courtesy Jablonka Galerie, Cologne. Photo: Nic Tenwiggenhorn/ VG Bild-- Kunst, Bonn



SPECIALE
BIENNALE



J'ADORE VEN

Si fa presto a dire “Biennale”, quasi non si sapesse che, come in ogni grande manifestazione che si rispetti, anche in laguna, durante la kermesse dell’arte più famosa del mondo, nascono come funghi eventi (effetti) collaterali. Talvolta di dubbio gusto, molto più spesso di altissimo livello. A volte destinati a diventare (quasi) leggendari. E irrinunciabili per chi mette in calendario un giro a Venezia. Ecco il nostro itinerario alla ricerca della “migliore offerta”. All’ombra dei Giardini e non solo. Perdetevi in queste pagine, magari saltando da un evento all’altro, passando in rassegna quelli che vi ispirano di più. Scoprirete che non è difficile trovare diversi fili rossi, che poi, noi di Exibart, riallatteremo sul sito. Per informarvi sulla location migliore che abbiamo trovato, l’allestimento da non perdere, l’artista da non mancare. Intanto, benvenuti a bordo!

di Matteo Bergamini

GLI IMPERDIBILI

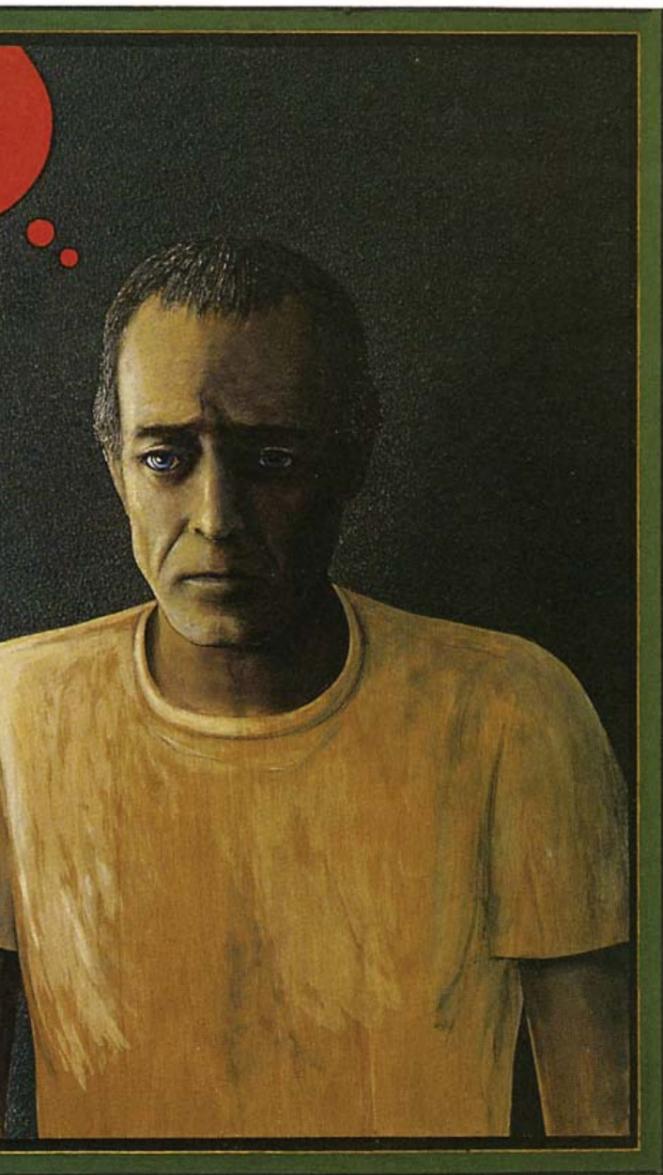
Ovvero le mostre che in Laguna fanno il buono o il cattivo tempo, con Biennale o meno. La crisi? Stay Away!

WHEN ATTITUDES BECOME FORM: BERN 1969-VENICE 2013

FONDAZIONE PRADA, PALAZZO CÀ
CORNER DELLA REGINA
OPENING AL PUBBLICO: 1 GIUGNO

Ecco il primo degli eventi leggendari di questa Biennale 2013, forse destinato a far discutere per anni. È la prima “mostra cover”, remake della celebre *When Attitudes Become Form* di Harald Szeemann ad opera del trio **Germano Celant, Rem Koolhaas e Thomas Demand**, oppure no? Si tratta di un falso storico o di un vero omaggio? È un’operazione coraggiosa trasferire l’atmosfera della Kunsthalle di Berna nel 1969 o è un disegno dal gusto mortifero che ringalluzzirà solo i “vecchi” curatori? O Invece è il modo, anche didattico, di rivelare a chi non era pre-

sente all’epoca la mostra che ha ridefinito i canoni espositivi, allora e nei decenni seguenti? La Fondazione Prada si prende la patata bollente, consapevole che affidare un’iniziativa che parli di Arte Povera, integrazione di spazi e “sovrapposizioni” ai tre grandi nomi, altro non può essere che un successo. In scala 1:1 a Cà Corner della Regina saranno installate le stanze bianche del museo svizzero, mantenendo le originarie relazioni e connessioni visuali e formali tra le opere, ma sottolineando il passaggio tra passato e presente, in quello che si legge essere un progetto di “doppia occupazione”. Una ricerca compiuta a stretto contatto con gli artisti, i loro eredi e le loro fondazioni, e in collaborazione con Glenn Phillips, curatore del Getty Research Institute di Los Angeles, attraverso interventi site-specific, e *re-enacted*. Vedremo se *gap* vi sarà, e quanto, nell’osservare a 44 anni di distanza le opere di **Carl Andre e Richard Artschwager, Boetti e De Maria, Kounellis e Ryman, Weiner e Zorio**, solo per citarne alcuni.



NICE!

COLLEZIONE SCHULHOF

COLLEZIONE PEGGY GUGGENHEIM

Le oltre 80 opere della collezione Rodolph e Hannelore B. Schulhof, sono arrivate da Peggy Guggenheim lo scorso ottobre ma, dati gli spazi non immensi della Fondazione veneziana, si è dovuto pensare ad un riallestimento generale del percorso del museo. Le prime 11 sculture, che comprendevano pezzi di **Alexander Calder** e **Anish Kapoor**, sono state installate nel giardino lo scorso febbraio. Ma ora si potrà vedere interamente tutto il lascito, che comprende **Burri** e **Judd**, **Rothko**, **Frank Stella** e **Marino Marini**, **Tony Cragg** e **Kenneth Noland**. «Venezia e Peggy Guggenheim ebbero un'influenza molto forte sulla nascita della collezione Schulhof. È giusto che queste opere vengano collocate oggi a Palazzo Venier, confermando l'importante ruolo della città lagunare nel campo dell'arte moderna e contemporanea», ha dichiarato Michael P. Schulhof, figlio della coppia di collezionisti. Ma la Collezione Guggenheim di certo non abbonda per lo spazio a disposizione, soprattutto per 80 nuovi pezzi, eppure «risolvere questo problema sarà la nostra prossima sfida», ha dichiarato il direttore dal museo veneziano Philip Rylands. Qualche archistar all'orizzonte, a ribaltare Palazzo Venier dei Leoni?

PRIMA MATERIA

PUNTA DELLA DOGANA
OPENING AL PUBBLICO 1 GIUGNO

Se questo è l'anno di Rudolf Stingel, che oltre ad avere invaso Palazzo Grassi, ha anche una seconda parte della mostra a Punta della Dogana, proprio nell'estremità accanto alla Basilica di Santa Maria della Salute, non poteva mancare la "classica" vetrina degli artisti di Monsieur Pinault. Il titolo è emblematico: *Prima Materia*. Che non fa rima con "primo pelo", perché le opere che saranno in scena copriranno un arco di 50 anni, dal 1960 circa ad oggi, ma saranno "prime" perché per più di metà mai mostrate in pubblico e, più spesso, realizzate site specific per gli spazi della Fondazione, come nel caso di **Loris Gréaud**, **Philippe Parreno**, **Theaster Gates**, oltre a installazioni di **Diana Thater** e **Ryan Trecartin & Lizzie Fitch**, reimmaginate per gli spazi di

PAWEL ALTHAMER & ANATOLY OSMOLOVSKY, PARALLEL CONVERGENCES

CASA DEI 3 OCI, GIUDECCA
OPENING AL PUBBLICO 1 GIUGNO

Un secondo Padiglione russo, dall'atmosfera che si prevede un po' tedesca. **Pawel Althamer**, polacco, star della scorsa Biennale di Berlino, incontra il moscovita **Anatoly Osmolovsky**, in un dialogo che mette a confronto il passaggio decisivo dal comunismo all'era post-sovietica nei due artisti, che all'epoca del crollo del muro avevano circa 20 anni. Una conversazione fluida che riconoscerà le differenze tra le loro opere, le molte analogie e sovrapposizioni, passando dalla scultura, installazione e video, ad azioni più politicamente impegnate, alle forme sociali della pratica di un lavoro che muove primariamente intorno all'idea del corpo e alla modalità di percezione. Non è un caso che di Osmolovsky saranno in mostra una serie di progetti che partono proprio dagli anni Novanta, visti in rare

Punta della Dogana. Anche in questo caso, come Pinault ci ha abituato, il parterre è immenso: da **Adel Abdessemed** a **Lucio Fontana**, da **David Hammons** a **Sherrie Levine**, da **Giuseppe Penone** a **Thomas Schütte**. E c'è anche un'altra novità: la commissione annuale per lo spazio del "cubo", la zona centrale e cuore di Punta della Dogana. Un'iniziativa che prende il via quest'anno, con la commissione all'artista cinese **Zeng Fanzhi**. I curatori? **Caroline Bourgeois** e **Michael Govan**. Proprio lui, il direttore del LACMA, che aveva "insistito" per l'annessione del MOCA nel più grande museo losangelino e che scrive: «Le quattro principali forme espressive di oggi – pittura, scultura, installazione e performance – sono sottoposte a un processo di fusione alchemica con la prima materia proposta dai media. Non più solo componente fondamentale del cinema, dei video o di internet, ma strumento di diffusione e discussione globale». Imperdibile? Probably.



occasioni fuori dall'ex territorio sovietico, che scavavano già allora sui concetti di partecipazione collettiva. Di Althamer ecco invece il ciclo di video *Waves and Other Phenomena of the Mind* (2003-04), realizzato con Artur Zmijewski e, ancora con Osmolovsky, un lavoro inedito a quattro mani, che crescerà attraverso uno scambio di idee tra gli artisti. Via al confronto con il "gemello ufficiale" ai Giardini, che quest'anno vede in scena **Vadim Zakharov**, oscurato forse un po' dalla fama del suo curatore, Udo Kittelmann.

RUDOLF STINGEL

PALAZZO GRASSI

Cinquemila metri quadrati tutti per sé. Se li è aggiudicati **Rudolf Stingel** a Palazzo Grassi che, per la prima volta dopo l'acquisizione di Pinault, offre i suoi spazi ad un unico artista. Opere inedite e creazioni degli anni passati, trenta dipinti di cui alcuni di proprietà dell'artista, altri provenienti dalla collezione Pinault e da altre collezioni internazionali, mentre buona parte della mostra è stata progettata appositamente negli studi di Merano e New York. E poi un tappeto stampato a motivi orientali, unico, immenso, steso in tutte le sale del palazzo, a ricoprire per la prima volta l'intera superficie del pavimento e delle pareti. «Una topografia dell'inconscio» l'ha definita la curatrice/ collaboratrice dell'artista, Elena Geuna. «Per una volta l'intensità dello spazio interno riesce a bilanciare ciò che è fuori, così da non distoglierci dal percorso alla scoperta di una stanza ancora. Vi è stata una cura certosina nell'allestimento, nei dettagli accurati con cui il tappeto/moquette è stato disteso, verticalmente e orizzontalmente, a coronare ogni singolo stipite di porta, ogni orlo di balcone in pietra, ogni linea fra parete e parete», ha scritto per Exibart Riccardo Caldura. Un "palazzo dell'anima", insomma. E un sacrilegio escluderlo dai percorsi della 55esima Biennale.



Rudolf Stingel, Untitled 2012, Installazione a Palazzo Grassi. Foto Stefan Altenburger. Courtesy l'artista

Pawel Althamer, Almech, Deutsche Guggenheim, Berlin, October 2011–January 2012 © Pawel Althamer. Commissioned by the Deutsche Bank in consultation with the Solomon R. Guggenheim Foundation for the Deutsche Guggenheim – Photo: Mathias Schormann

IN BIENNALE

Ecco i Padiglioni che, dentro o fuori dai Giardini, ci sono sembrati più interessanti, soprattutto quando non fanno rima con lo "stato dell'arte". Non figurano in questa lista la Francia di Anri Sala, la Germania di Ai Weiwei, Romuald Karmakar, Santu Mofokeng e Dayanita Singh e nemmeno il Belgio, che quest'anno schiera Berlinde De Bruyckere. Ecco alcune scelte, selezionate per poetica, cultura o per "capire" nuovi intrecci



COREA

GIARDINI DELLA BIENNALE

Durante l'uragano Sandy e nei giorni successivi **Kimsooja** ha pensato molto. La sua casa di New York, dopo la catastrofe, è rimasta una settimana senza luce elettrica e l'artista coreana ha dichiarato di aver tentato di mettere dentro il suo padiglione proprio una riflessione sulle catastrofi naturali del pianeta. Nessuna catalogazione, nessuna "storiografia", ma un pezzetto poetico dal quale osservare il mondo naturale e la sua "ribellione" in uno degli spazi più belli dei Giardini, direttamente affacciati sulla luce della laguna, che quest'anno entra dai vetri a dialogare con i celebri contenitori di To Breathe: Bottari, il titolo dell'installazione di Kimsooja in questa sua quinta partecipazione alla Biennale, dopo le edizioni del 2007, 2005, 2001 e 1999, nonché alla Biennale di Gwanju di Gioni.

Invitata da Seungduk Kim, a sua volta professionista coreano in "esilio" in Francia, dove dal 2001 è co-direttore di Le Consortium Contemporary Art Center di Digione, Kimsooja rende il Padiglione una magica esperienza di luce e colori, aggiungendo ai tradizionali bottari anche suoni e specchi. Zen occidentale, sul mare.

IRAQ

CA' DANDOLO A SAN TOMÀ

Abdul Raheem Yassir, Akeel Khreef, Ali Sami-aa, Bassim Al-Shaker, Cheeman Ismaeel, Fu-



rat al Jamil, Hareth Alhomaam, Jamal Penjweny, Kadhim Nwir e WAMI (Yaseen Wami, Hashim Taeeh). Nomi che non vi dicono nulla, vero? Eppure saranno loro gli artisti inviati alla seconda edizione del Padiglione iracheno in laguna, intitolato proprio. "Welcome to Iraq". Tutti viventi, che lavorano nel Paese, contrariamente a quello che era avvenuto nel 2011, quando a rappresentare l'Iraq erano stati chiamati artisti che l'avevano lasciato negli anni Settanta, prima dello scoppio della guerra con l'Iran. Il curatore Jonathan Watkins, direttore della Ikon Gallery di Birmingham, per realizzare la mostra ha viaggiato in tutto il Paese in un carro armato, scortato da soldati, per uno studio visit dche ha messo insieme quasi cento artisti, tra Baghdad, Bassora, Babylon e Arbil. «Isolati dal mondo dell'arte, la maggior parte di loro non sapeva dove era Venezia. Il pubblico locale è inesistente, le persone sono solo interessate

a sopravvivere. Molti di loro hanno riferito che era la prima volta che qualcuno gli chiedeva di vedere il loro lavoro». E così tra vignette, fotografie "dedicate" al regime di Saddam Hussein, ancora vivo e vegeto nella memoria dei cittadini, con il pavimento di Cà Dandolo coperto di tappeti tradizionali curdi, tè e biscotti locali, forse per una volta andrà in scena il vero Iraq. Quello dei dissidenti che non vivono a 10mila chilometri da Bassora, ma dentro una società vittima di un profondo divario con il mondo "esterno". Per riflettere sulla storia.

LETTONIA

PADIGLIONE ALL'ARSENALE

Quando si dice "Global". Sì, perché i due giovani artisti invitati a rappresentare quest'anno la Repubblica Baltica, **Kaspars Podnieks** e **Kriss Salmanis** (rispettivamente classe 1980 e 1977), hanno avuto la benedizione di una co-curatela tra Anne Barlow e Courtenay Finn, rispettivamente direttrice e curatore del no-profit newyorkese **Art in General**, e Alise T fent le, critico d'arte e curatore di **kim?**, il centro d'arte contemporanea di Riga, il cui acronimo sta per la frase lettone *Kas ir m ksla?* (Cos'è arte?). Art in General, nato come artist-run space nel 1981, ha lavorato alla nascita di diverse partnership con i Paesi del Baltico, la Romania e l'Egitto. Ampliare i confini è l'azione d'ordinanza, anche nel progetto "North by North East", che esplora il rapporto dell'uomo, e dell'arte, indagando i concetti di identità, incertezza e della "terra di mezzo", nella fattispecie legata alle labili geografie europee.

STATI UNITI

GIARDINI DELLA BIENNALE

Sovvertire le leggi di gravità con una visionarietà che ribalta lo spazio quotidiano, utilizzando materiali di scarto, rendendoli parte di un tutto armonico e "impossibile". **Sarah Sze**, Boston 1969, è la Regina della nazione dopo il suo passaggio all'High Line di New York, dove aveva installato una serie di piccole abitazioni per volatili e altri esseri viventi che le è valso, nel 2012, il premio dell'Associazione Internazionale dei Critici d'Arte per il "Miglior progetto in uno spazio pubblico". Promossa dal Bronx Museum of the Arts, selezionata dai commissari Holly Block e Carey Lovelace, Sze trasforma il Padiglione degli Stati Uniti in un'installazione site-specific, che trasforma l'edificio in ambiente scultoreo.

NEW ENTRY

Alla 55esima Biennale le **NUOVE PARTECIPAZIONI** sono in tutto dieci. Dalla A di Angola, poi Bahrain, Costa D'Avorio, Kosovo, Kuwait, Maldive, Paraguay, Santa Sede -che schiera Studio Azzurro, Josef Koudelka, Lawrence Carroll e Tano Festa- e Tuvalu. Ne dimentichiamo uno? Eccolo, insieme ad altri due ritorni



Da sinistra in alto:

Padiglione Corea: Kimsooja, *Bottari*, 2000. Installazione a "Partage d'exotismes" 5° Biennale di Lione, 2000. Coperte e vestiti usati. C Kimsooja. Courtesy l'artista

Padiglione Iraq: Jamal Penjweny, *Saddam is here*, 2010

Padiglione Bahamas, Tavares Strachan, *Ice Walk*, 2004-06, *Chromogenic photograph*, Courtesy l'artista, Pierogi e Ronald Feldman Fine Arts

BAHAMAS

PADIGLIONE DELL'ARSENALE

Natia di queste parti è anche la bravissima Janine Antoni, ma da oggi c'è un secondo nome per le Bahamas dell'arte contemporanea internazionale: si chiama **Tavares Strachan**, nato nel 1979 a Nassau, ma che vive a New York. Arriva all'Arsenale per la cura di Jean Crutchfield e Robert Hobbs. È divenuto celebre per il suo lavoro *The Distance Between What We Have and What We Want* (2006), costituito da una struttura di ghiaccio raccolta e composta in un fiume dell'Alaska, inviata via Federal Express alle Bahamas, riposta in una struttura trasparente e refrigerata, che utilizzava proprio l'energia solare per mantenere il ghiaccio congelato. E negli ultimi anni il lavoro di Strachan ha esplorato le capacità del corpo umano di acclimatarsi in ambienti radicali. Non solo: la sua ricerca è legata alla costituzione del nascente Bahamas Aerospace Exploration and Sea Center (BASEC), istituzione con la quale Strachan collabora. Nel corso del 2011 l'artista ha sperimentato la produzione di diversi razzi naturali realizzati con un vetro lavorato a partire dalla sabbia delle spiagge dell'isola e lanciati a 20 miglia dal suolo, attraverso un carburante distillato dalla canna da zucchero. Poi ha raccolto le reliquie recuperate al suolo, per proporle come sculture.

Lo scorso anno, a New York, Strachan ha messo in scena un progetto segreto: 20mila metri quadrati sulle sue attività dal 2003 al 2011, intitolato *Seen/Unseen*. Lo spazio, in un località segreta, è stato

chiuso al pubblico, ma un catalogo di questa mostra è previsto per Venezia. Dati i precedenti, non si esclude un'anteprima esplosiva.

ASIA CENTRALE

PALAZZO MALIPIERO

Sono tutti giovanissimi (o quasi) gli artisti a rappresentanza degli stati dell'Asia centrale. Dall'Uzbekistan sono arrivati **Saodat Ismailowa** (1981) e "l'anziano" **Vyacheslav Akhunov** (1948); dal Kazakistan **Kamilla Kurmanbekova**, **Erlan Tuyakov** (entrambi 1986) e **Ikuru Kuwajima** (1984); dal Tagikistan **Anton Rodin** (1988) e **Sergey Chutkov** (1984); dal Kirghizistan **Aza Shade** (1988). Tutti raccolti sotto il titolo di *Winter*, ispirato dalla poesia del letterato kazako del XIX secolo Abay Qunanbayuli, per riflettere sul destino comune dei Paesi, da due decenni indipendenti dall'ex Unione Sovietica, che però ha lasciato le tracce del suo passato, anche nell'immobilità di una struttura culturale profondamente carente. Curato dagli artisti Tiago Bom (di Oslo) e dal kazako Ayatgali Tuleubek, gli artisti sono stati selezionati con un bando rivolto a poeti, scrittori, attivisti e altri operatori culturali della zona.

Una partecipazione destinata a far riflettere, come è lecito aspettarsi, anche dai vicini del Padiglione iracheno.

BOSNIA ERZEGOVINA

PALAZZO MALIPIERO

La presenza della Bosnia Erzegovina in laguna non è una novità, quanto un ritorno. Il Paese ha un nuovo Padiglione a San Marco, Palazzo Malipiero, a distanza di dieci anni dall'ultima partecipazione. Schierato in rappresentanza della comunità balcanica il giovane **Mladen Miljanovic**, nato nel 1981 a Zenica, a nord di Sarajevo, e vincitore nel 2007 del premio ZVONO come miglior giovane artista bosniaco. A Venezia sono presentati una selezione di lavori inediti, appartenenti all'universo artistico di Miljanovic, che spesso indaga i rapporti intimi dell'arte con lo spettatore, in una riflessione talvolta poco ortodossa e venata della violenza dello sguardo. Scelto dal Commissario Sarita Vujkovi, curatrice al Museo di Arte Contemporanea della Repubblica Srpska a Banja Luka e dallo storico dell'arte e curatore Irfan Hoši, il ritorno della Bosnia Erzegovina è stato organizzato dal Museo di Arte Contemporanea della Repubblica Srpska, una delle strutture più prestigiose presenti sul territorio bosniaco, con più di centocinquanta mostre e progetti indipendenti all'attivo.

SPECIAL PROJECT

Sono 48 quest'anno i progetti collaterali che portano il marchio Biennale, che aumentano l'offerta e il circuito dell'arte di Venezia. Impossibile elencarli tutti, ma soprattutto forse, come capita nella "periferia" delle grandi manifestazioni, non sempre imperdibili. Per questo i progetti speciali di cui vi raccontiamo qui sono variegati, e quasi mai sotto il grande cappello della manifestazione "madre"



DISPOSITION AI WEIWEI

ZUECCA ART PROJECT, GIUDECCA

Non poteva mancare qualcosa di grandissimo: se nell'edizione 2007 era stato Joseph Kosuth a catalizzare l'attenzione all'isola di San Lazzaro degli Armeni, quest'anno alla Giudecca arriva Ai Weiwei, in transito a Venezia dopo essere passato per l'Hirshhorn Museum di Washington e prima di attraccare al Brooklyn Museum nel 2014. Cosa c'è in scena? Un altro, forse l'ennesimo, lavoro di fortissimo impatto, che aumenterà la consacrazione di Mr. Weiwei nel mondo: stiamo parlando di *Straight*, sviluppato utilizzando lunghe barre di armatura metallica recuperate nelle scuole crollate durante il terremoto di Sichuan, nel 2008. Dramma, identità, cultura che scompare, immobilità dei governi, censura e denuncia: Ai Weiwei da tempo è tutto questo, insieme a una poliedricità che l'ha visto anche "reinventarsi" come cantante Heavy Metal (dopo la custodia di 81 giorni in carcere, nella primavera del 2011). C'è da scommettere che neanche stavolta tradirà le aspettative: l'installazione è concepita apposta per gli spazi della Zuecca e in modalità estesa rispetto alla forma che l'opera aveva avuto a Washington. Sulle pareti accanto all'installazione (all'Hirshhorn) erano elencate tutte le vittime del terremoto del Sichuan, compresi i loro compleanni e le scuole di provenienza. Ora nell'aria aleggiano, recitati, i nomi dei bambini. Omaggio non solo agli scomparsi, ma anche ai genitori, vittime della politica del figlio unico in Cina. Stavolta la politica passa di qui.

BEWARE OF THE HOLY WHORE

EDVARD MUNCH,
LENE BERG

FONDAZIONE BEVILACQUA LA MASA
OPENING AL PUBBLICO 1 GIUGNO

"Attenzione alla puttana santa: Edvard Munch, Lene Berg e il dilemma dell'emancipazione" è la mostra che Bevilacqua La Masa, in collaborazione con Office for Contemporary Art Norway, curata da Angela Vettese, Marta Kuzma, e Pablo Lafuente (rispettivamente Direttrice e Curatore associato dello spazio norvegese), porta in scena negli spazi di Palazzetto Tito. Un duetto insolito e intergenerazionale tra il capofila dei maestri dell'arte moderna del Nord e la sua conterranea **Lene Berg**, con il film *Ung Løs Gris* (Sporco Giovane Cattivo, 2013). L'obiettivo? Esplorare la relazione tra l'arte, il contesto sociale nel quale si inserisce, il cambiamento delle relazioni tra i generi, sia nell'epoca in cui visse Munch che nella nostra. Un parallelo dove il "genere" è inteso non solo a livello sessuale, ma anche come modalità di esistenza. Prendendo in esame opere poco conosciute di Munch che, come molti intellettuali della sua epoca, si era trovato a dover scegliere se aderire ai modelli preconstituiti o scardinarli, e inseguendo teorie psicoanalitiche e moti di liberazione ed emancipazione. Ricordiamo che Freud era diventato universalmente riconosciuto proprio nei primi anni del Novecento, quando Munch subì un ri-



covero in un istituto psichiatrico, che ricordava come un periodo di "un'eterna guerra civile". Una mostra dove è messa in discussione la primaria aspirazione dell'uomo (e del vero artista) teso a cercare una condizione che possa riscattarlo, rendendolo però perennemente in bilico sul baratro della solitudine e dell'emarginazione. «Un impulso a operare ai margini, al di fuori di un sistema dato, cercando di scardinare i meccanismi all'interno, per ridefinire il contesto sociale», come amava dichiarare rispetto alla professione dell'artista Felix Gonzalez-Torres, è il perno su cui ruota la mostra: una chicca nelle corde della Bevilacqua, che sul "gender" si era spesa anche lo scorso anno, con la mostra "Io, tu, lui, lei".

LOST IN TRANSLATION

CÀ FOSCARI. OPENING 29 MAGGIO

Terza partecipazione russa a questa Biennale, organizzata dal Moscow Museum of Modern Art e curata dall'italiano di casa a Mosca Antonio Geusa, "Lost in Translation" si focalizza sull'arte dell'ex Unione Sovietica degli ultimi quarant'anni. Cento pezzi che raccontano la storia prima e dopo la caduta della cortina di ferro, dell'ingresso del Paese nel "villaggio globale". Diversi media per ragionare sul linguaggio e sulla caduta, tramite le comunicazioni veloci, del peso dei confini geografici, del passaggio - ancora in atto - da comunismo a capitalismo, con una serie di artisti più famosi e altri emergenti. Ma non lasciatevi ingannare: già nelle anticipazioni il MMOMA ha tenuto a precisare che le opere in mostra non saranno facilmente traducibili senza un'accurata prepa-

razione su quello che è stato l'universo sovietico degli ultimi anni. Possono aiutarvi alcuni nomi universalmente riconosciuti, come quelli di **Ilya Kabakov** o **Oleg Kulik**, ma sappiate che non sono la maggioranza. Se vi piacciono le sfide, anche intorno alla vostra memoria storica, e amate l'immaginario e il "documentario" intorno all'Est...welcome!

LOVE ME, LOVE ME NOT CONTEMPORARY ART FROM AZERBAIJAN AND ITS NEIGHBOURS

ARSENALE NORD, TESA 100

Fondato nel 2011 da Aida Mahmudova, YARAT! Contemporary Art Space è il maggior spazio no-profit dell'area azera, con sede a Baku, sul mar Caspio. Anche in questo caso la Biennale (trattasi di un evento collaterale), guarda ad Est, e più precisamente alle dinamiche e agli sviluppi dell'arte contemporanea in Azerbaijan, con la possibilità di contribuire alla creazione di una piattaforma per l'arte della zona a livello nazionale e internazionale. La mostra *Love Me, Love Me Not* offre quindi una nuova visione anche sui "vicini" di Baku, tra cui la Georgia (che in laguna ha un Padiglione curato da Joanna Warsza - ex

co-curatrice alla Biennale di Berlino con **Artur Zmijewski** e i **Voina**), gli Stati dell'Asia centrale, nonché l'Iraq e l'area più islamica del Medio Oriente. Guardandola da questo punto di vista, può essere la Biennale del riscatto dal pregiudizio legato all'arte contemporanea e alla cultura visiva i oggi. Giochi oltre il confine dell'indifferenza, soprattutto alla luce dell'ultimo biennio, con il crescente interesse per l'arte "verso l'Oriente", da Nord a Sud.

THE MUSEUM OF EVERYTHING

SERRA DEI GIARDINI

Presentato per la prima volta in Italia dalla Pinacoteca Agnelli di Torino, il Museum of Everything torna nel Belpaese, e stavolta non può essere una presenza più che giustificata. Perché? Perché in qualche modo il "Museo di tutto" è un po' il Folk Art Museum globale (visto che quello newyorkese che contiene anche il Palazzo Enciclopedico di Marino Auriti naviga in pessime acque) e Massimiliano Gioni in qualche modo ne è debitore, così come centinaia di artisti di tutte le epoche, che hanno trovato ispirazione dai "refusée" della società, che hanno prodotto e continuano a produrre opere a metà tra l'artigianato e la terapia, ma che dal 2009 ad

oggi ha accolto più di 500mila visitatori, in tappe che hanno toccato tutta l'Europa. Gli artisti? «Sono medium, minatori e mistici, autodidatti, artisti ossessivi e visionari, così come artisti e creativi con disabilità che operano al di fuori delle norme estetiche convenzionali» si legge nella presentazione della Pinacoteca Agnelli. E se i protagonisti sono semiconosciuti, tra i collaboratori al progetto figurano Cattelan e Deller, Annette Messinger e Vezzoli, solo per citarne pochissimi. Oltre a Venezia? Lo scorso 26 aprile ha debuttato in Russia, al Garage Center di Dasha Zuckova, dopo diversi mesi passati a selezionare "Everything" dall'Unione Sovietica a Gorky Park, a bordo di un grande container rosso. Un ingresso, diverso, alla Biennale del mondo che ha sedotto il pensiero critico del giovane Gioni.

Da sinistra nell'altra pagina:

Ai Weiwei, *Straight, Zuecca Art Project*

Beware of the Holy Whore: **Edvard Munch, Lene Berg & The Dilemma of Emancipation. Edvard Munch, Symbolsk studie/Symbolic Study, 1893/94, 56 x 69 cm, Tempera on unprimed cardboard © Munch Museum / Munch-Ellingsen Group / BONO, Oslo 2013. Photo © Munch Museum, Oslo**

Qui sotto:

Marignana/Arte. **Stefano Arienti, Copertine**

NEW SPACE

Giorgio Mastinu è il direttore del nuovo progetto Marignana/Arte, che approda al contemporaneo in forma di galleria, a pochi passi da Punta della Dogana. Apertura il 25 maggio, per sfuggire al bailamme di eventi che si affollano nei primi giorni del vernissage. Con un artista che a Venezia è stato celebrato anche da Bevilacqua La Masa: Stefano Arienti e le sue "Copertine". Ecco come Mastinu racconta l'iniziativa

Marignana/arte: com'è nato il progetto, chi se ne occuperà e quale sarà il filone generale che promuoverà la galleria?

«Fino agli anni Sessanta Venezia era uno dei "laboratori" più attivi nella produzione e nella promozione delle arti contemporanee; il progetto nasce con l'idea di rivitalizzare questa capacità produttiva della città. Non più solo mostre ed "eventi", vissuti passivamente dal pubblico internazionale e da chi Venezia la abita, ma come "laboratorio" per le arti. Marignana/Arte vorrebbe essere questo, contrapponendosi anche a questa nuova moda delle gallerie collocate ai primi piani dei palazzi storici; noi torniamo sulla strada, in calle, quindi con un ruolo più pubblico e urbano dello spazio espositivo. Spazio per il contemporaneo prima di tutto. Io sarò curatore "sovrintendente", ma darò spazio anche a giovani curatori che potranno proporre nomi e idee e progetti in assoluta libertà».

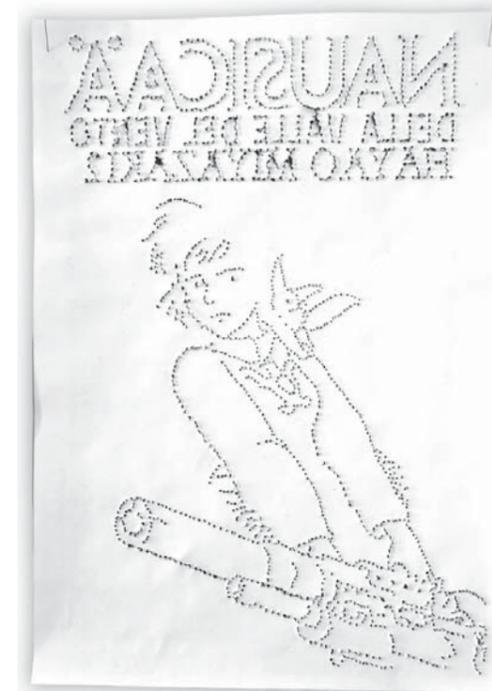
Stefano Arienti è il primo artista ad esporre: perché?

«La scelta non è casuale. Arienti è un ponte tra due generazioni di artisti, quelli dell' "Arte Povera" e quelli più giovani, un ponte anche tra due secoli o, se mi è permesso, tra due millenni, tra il Novecento e il contemporaneo più vivo. Un artista che ha radici solide nell'arte italiana, ma al contempo è aperto alle esperienze internazionali, una figura comunque esterna al turbine mondano del contemporaneo, alle mode, un artista "inattuale" per certi versi, ma con una forza poetica e formale, un rigore, fortissimi».

Forse Venezia non è il luogo più facile dove aprire una galleria d'arte, proprio per l'aspetto più pubblico-istituzionale che accompagna l'offerta culturale della città. Puntate su un forte collezionismo?

«Fin dal secondo dopoguerra Venezia era un

centro importante per l'arte moderna e contemporanea. Le iniziative private e quelle istituzionali creavano un tessuto culturale che poi per varie ragioni si è sfaldato. Milano, Roma, Torino hanno assunto una posizione privilegiata, per lo meno per quanto riguarda l'attività delle gallerie private che, non dimentichiamolo, sono il motore del "sistema arte": è nelle gallerie che nascono gli artisti, prima che nei musei e nelle collezioni. Da molti anni Venezia è fuori dal giro e vive gli effetti di un pregiudizio - nazionale e internazionale - che qui non si venga per comprare, per vendere, in una parola per fare mercato, ma solo per "vedere", per poi eventualmente stabilire contatti e concludere altrove. In alcuni momenti dell'anno Venezia è il centro del mondo, intercettare il pubblico di curatori, collezionisti, galleristi, studiosi e ovviamente artisti, è il nostro primo progetto



PARLA CON LORO



SPECIALE
BIENNALE



Abbiamo pensato di dare voce agli artisti invitati quest'anno al Padiglione Italia per scattare una fotografia transgenerazionale su una fetta del nostro stato dell'arte. E abbiamo chiesto ad alcuni nostri collaboratori di dialogare con loro. Ne sono venuti fuori dei ritratti molto diversi, ritagliati sulla personalità dell'interlocutore, ma anche dell'intervistatore. C'è chi ama chiacchierare e chi è avaro di parole. Chi parla volentieri di Biennale e del proprio lavoro e chi no. Chi a Venezia è un "veterano" e chi rivela l'emozione del "principiante", mentre per tutti l'appuntamento in laguna si conferma essere un vissuto denso, quasi sempre attraversato da riflessioni che lo eccedono, oltre a costituire una tappa imprescindibile della propria biografia. A parte i due scomparsi, che ovviamente non figurano, ci sono tutti. E per chi avesse voglia di saperne di più, sul sito di Exhibart trova le versioni integrali



Paola Tognon parla con
FRANCESCO ARENA

Vuoi raccontare qualcosa di te e delle esperienze più significative che hanno preceduto la tua chiamata per il Padiglione Italiano alla 55ma Biennale di Venezia?

«Sono nato nel 1978 in un paese della provincia di Brindisi, vivo in provincia di Bari in continuo movimento con mia moglie e mia figlia. Dal 2004 lavoro con la galleria Monitor di Roma, ho esposto in diversi musei e fondazioni italiane, Nomas Foundation di Roma, GAMEC di Bergamo, Castello di Rivoli, Triennale di Milano, Palazzo Riso di Palermo, Fondazione Sandretto Re Rebaudengo di Torino; nel 2012 ho tenuto una mostra

personale al Museion di Bolzano-Bozen, nel 2010 al De Vleeshal di Middelburg in Olanda e all'inizio di quest'anno al Frac Champagne-Ardenne di Reims in Francia, queste due ultime istituzioni ora producono un libro sul mio lavoro degli ultimi otto anni».

Cosa hai provato e pensato quando sei stato chiamato tra i 14 artisti per il Padiglione Italia?

«Ho pensato che fosse una bella cosa, il progetto di Bartolomeo Pietromarchi mi è sembrato interessante, lo spazio è molto intenso ed essere affiancato a un maestro come Fabio Mauri per me è un onore».

Hai già lavorato con Bartolomeo Pietromarchi e con Massimiliano Gioni?

«Pietromarchi in passato mi ha invitato a partecipare a diversi progetti, con Massimiliano Gioni non ho mai lavorato».

Quali sono le tue aspettative, quali ritieni possa essere l'esperienza, il valore e le conseguenze di questa tua partecipazione alla Biennale di Venezia?

«Partecipare al Padiglione offre a un artista una grande visibilità, tutti vanno a vedere la Biennale di Venezia, per esempio a New York, dove sono stato in residenza negli ultimi mesi per il Premio Italia, c'era grande attesa per la mostra. Penso che ciò sia in parte dovuto anche alla nomina di Massimiliano Gioni a curatore della mostra della Biennale di Venezia».

Come interpreti il progetto e la complessità delle chiamate per il Padiglione Italiano? Vedi un disegno, ritrovi un pensiero, senti delle similitudini o al contrario delle contrapposizioni?

«Mi sembra che il curatore del Padiglione abbia spiegato molto bene il perché delle scelte fatte, come gli artisti sono stati accostati, ritengo sia un pensiero lucido, necessario in questi anni di marasma che il Paese attraversa».

Entriamo nello specifico del progetto di Bartolomeo Pietromarchi che ti ha voluto accostare all'opera di Fabio Mauri. Che tipo di relazione vorresti?

«Fabio Mauri, un artista fondamentale per l'arte italiana post seconda guerra. Una certa riflessione sulla memoria e i suoi meccanismi e sul rapporto tra l'individuo e la storia sono dei punti che avvicinano i nostri lavori, pur nella rispettiva differenza».

Come potresti descrivere il tuo lavoro o meglio come definisci il tuo interesse e il centro del tuo lavoro?

«Mi definisco uno scultore perché il mio lavoro ha al centro una forma chiusa, un nocciolo, nel quale ciò che vedo e percepisco precipita collassando con altre fonti e suggestioni».

Materiali, allestimenti, contributi, rimborsi... È partito un progetto di crowdfunding per la realizzazione dei vostri progetti nel Padiglione italiano. Significa dunque che non avete a disposizione il budget che assicuri la produzione delle vostre opere o la realizzazione del Padiglione nella sua complessità, dall'allestimento al catalogo passando per la comunicazione, necessita di un ulteriore sforzo finanziario. Cosa ne pensi?

«C'è un budget, ma non è sufficiente a coprire tutte le spese. Comunque ogni artista ha avuto un budget per la produzione dell'opera e in caso di produzioni con costi più elevati ci saranno degli aiuti esterni. Mi sembra che sia sempre stato così, nella Biennale ma anche a Documenta, anche nelle grandi mostre spesso le opere vengono

prodotte dai supporter dell'artista - gallerie o collezionisti - perciò la cosa non mi sorprende affatto. Se non fosse così sarebbe impossibile realizzare questi grandi eventi».

Ritieni dunque che le gallerie, dove possibile, debbano essere un aiuto per gli artisti chiamati? E nel caso di assenza di gallerie di riferimento?

«Ritengo che le gallerie debbano assolutamente sostenere i propri artisti, nel mio caso ho sempre avuto tutto il supporto possibile dalla galleria che mi rappresenta. Per coloro che non hanno una galleria ci sono altre modalità di supporto: una raccolta fondi, collezionisti, fondazioni. Nel mio caso lavoro sul budget della Biennale, la galleria e sponsor privati».

Da New York come hai letto oggi il sistema dell'arte italiano?

«Mi sembra che ci siano segnali preoccupanti di un avanzato stato di pericolo nel quale versano alcune istituzioni la cui storia e valore culturale evidentemente non interessano ai referenti politici che dovrebbero occuparsene».

Cosa significa - se per te significa qualcosa - essere oggi un artista italiano?

«Significa essere quello che sono con il mio modo di guardare il mondo, percepire quello che mi è attorno e rimandarlo fuori».

Come potresti descrivere il tuo rapporto con la storia?

«Naturalmente contraddittorio».

Micol Di Veroli *parla con*

MASSIMO BARTOLINI



Nel corso della tua carriera hai utilizzato diversi materiali e tecniche tra cui video e fotografia. Negli ultimi anni la tua ricerca si è invece spostata verso la trasformazione dello spazio, una sperimentazione che aiuta lo spettatore a comprendere la natura stessa di ciò che lo circonda attraverso una riflessione sull'immutabilità del tempo e degli oggetti. Puoi parlarci di questa tua scelta?

«Francamente ho iniziato a lavorare con lo spazio e con il passare del tempo ho cominciato anche a lavorare con lo "spazio addensato" che è la scultura».

Questa non è la tua prima Biennale ed il

tuo curriculum è fitto di partecipazioni a prestigiose manifestazioni internazionali tra cui citiamo DOCUMENTA (13) nel 2012. Quali sono le differenze, le urgenze e le motivazioni che muovono il tuo spirito creativo in questa Biennale 2013 circondata da un clima di profonda incertezza sociale?

«Il clima che viviamo ha influenzato profondamente il lavoro che presento alla Biennale, tutto quello che sento a proposito di questo momento storico è espresso nel lavoro».

I nostri artisti faticano ad imporsi all'estero, la scena italiana sembra anestetizzata ed incapace di supportare adeguatamente le giovani leve. La Biennale di Venezia sembra essere l'ultimo baluardo di un'arte contemporanea all'italiana che deve per forza di cose cambiare se vuole tenere il passo delle altre superpotenze. Quanto pesa per te oggi, questa presenza nel Padiglione Italia?

«L'Italia ha aiutato poco i suoi giovani artisti, ma nonostante ciò negli ultimi dieci anni la giovane arte italiana è diventata molto proficua, tra le migliori del mondo. Per quanto riguarda la mia partecipazione alla Biennale ne sono ovviamente molto contento».

Nel 2009 Daniel Birnbaum ti ha invitato in laguna per il suo "Fare Mondi" e tu hai creato la Sala F dedicata alla didattica sperimentale per il pubblico, un'opera/operazione di estrema importanza per la promozione e la comprensione dell'arte contemporanea. Quanto è importante la condivisione in un mondo come quello dell'arte contemporanea che a volte tende a chiudersi in inutili esclusivismi?

«È un aspetto importante dell'arte, così come per altre discipline come la politica, la sociologia e via dicendo, anche se le peculiarità dell'arte sono altre».

Con "Vice Versa" Bartolomeo Pietromarchi ha puntato sulla giustapposizione, sui poli opposti che inevitabilmente si attraggono, una scelta curatoriale che si apre al dialogo ed alle possibilità. Questa scelta mi sembra molto vicina alla tua linea creativa o sbaglio?

«Non sbaglia, ho realizzato spesso delle opere che servivano per ospitare creazioni di altri artisti, mi piace che un'opera faccia spazio piuttosto che occuparlo».

Fai coppia con Francesca Grilli, vale a dire una contrapposizione tra il suono e l'esplosione degli stimoli percettivi offerti dal tuo lavoro ed il silenzio, l'impenetrabilità, l'impossibilità che traspare dalle opere della tua collega. Questo assortimento mi sembra quindi quanto mai azzeccato. Cosa ne pensi?

«Avevo visto i lavori di Francesca Grilli solo in rete, quindi quasi non li conoscevo però mi sembrati molto belli».

Nel corso delle varie edizioni il Padiglione Italia ha offerto spaccati disomogenei della nostra scena artistica, alcuni improbabili come quello curato nel 2011 da Vittorio Sgarbi, altri decisamente entusiasmanti come quello proposto nel 2007 da Ida Gianelli con il duo Giuseppe Penone/Francesco Vezzoli. Come vedi il passato, il presente ed il futuro del Padiglione nazionale?

«Concordo con te riguardo al passato, puoi fare il futuro con persone del futuro».

Parliamo invece di "Palazzo Enciclopedico", la mostra centrale curata da Massimiliano Gioni. Il curatore ha scelto di tirare in ballo personaggi inusuali che poco hanno a che vedere con il compassato sistema

Francesco Arena
Riduzione di mare 2012
Courtesy l'artista e Galleria Monitor, Roma
Foto Massimo Valicchia

Massimo Bartolini,
installazione a Castello di Rivoli

Gianfranco Baruchello
Navigazione in solitario, 1975

dell'arte ma che in qualche modo hanno influenzato schiere di artisti. Mi viene in mente l'esoterista Aleister Crowley che sarà presente alla Biennale con una serie di tarocchi dipinti. Come valuti la coraggiosa scelta di Gioni?

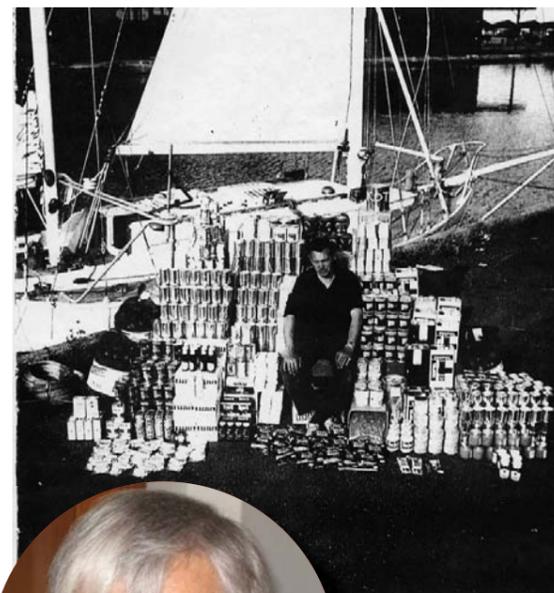
«Nel mondo che oggi sembra molto libero e open in realtà agisce una censura che è dettata dall'economia più che dalle dittature politiche. Ci sono opere e artisti molto importanti che sono caduti nell'oblio, a causa della censura. L'arte deve doverosamente dare ostello e far risuonare certe opere o artisti che altrove non potrebbero altrimenti manifestarsi».

Da cosa hai tratto ispirazione, quali sono state le riflessioni che ti hanno portato al concepimento dell'opera che esponi?

«Assolutamente solo e soltanto da questo periodo storico».

Michela Casavola *parla con*

GIANFRANCO BARUCHELLO



Hai partecipato all'ultima Documenta, sei tra gli artisti invitati per la Biennale di Venezia, sia al Padiglione Italia che al "Palazzo Enciclopedico" di Massimiliano Gioni. Con che spirito vivi questa grande attenzione nei confronti del tuo lavoro aumentata negli ultimi anni in modo esponenziale?

«Si da il caso che oggi mi trovi alle prese con impegni e scadenze relative agli eventi ai quali fai cenno, molto pressanti e ristretti. Certo: sono contento dei riconoscimenti ora in corso o programmati, che però fanno seguito ai tanti analoghi arrivati nella mia lunga vita. Ho avuto mostre personali, edizioni

di scritti, produzioni di film e video. Sono contento ma anche un po' scettico: la gloria ha un suo andamento vagante, sale e scende, poi risale e così via. Brilla e impallidisce con moto alternato. Quindi, forse, non mi sono mai basato sul successo. Il mio lavoro è andato e va avanti cercando il riferimento principale nella voglia di fare e di capire».

Sei sempre stato molto vicino ad ideologie di sinistra, alla letteratura impegnata socialmente e politicamente, senza mai rientrare in un gruppo ben definito. Il tuo essere presente, ma al "di fuori", in che modo ha influito sull'andamento di questa "gloria"?

«Lavoro, come sai, da solo. Tutto esce da due antiche mani, e una testa con due occhi "usati". Mani, testa, occhi: tutto è insieme, funziona, ma con limiti programmati nel tempo. Ciò che si può apprezzare oggi però è non solo questo riconoscimento avuto, ma il sapere, constatare, che "ci sono riuscito" in totale solitudine senza arruolarmi in gruppi o movimenti, anche se me ne attribuivano, a posteriori, l'appartenenza».

Come vedi la grande macchina espositiva della Biennale in un luogo così complicato e difficilmente accessibile come Venezia?

«Venezia città è amabile e scomoda, legata a molti miei piacevoli eventi personali. La Biennale è per me ricordi, fatica (i vaporetto, la pioggia se devi camminare a piedi), il pubblico che domanda e altro».

Puoi raccontarmi una partecipazione ad una Biennale passata particolarmente significativa per il tuo lavoro?

«Negli anni Settanta (non ricordo l'anno preciso) allestii una sala personale, alle Zattere non ai Giardini, con immagini, oggetti e un testo distribuito al pubblico sul tema di La navigazione in solitario. Avevo inventato un personaggio (il navigatore) cui avevo dato il nome di Francis D'Adat, a metà strada tra Picabia e Alain Gerbault...».

Harald Szeemann durante le sue due edizioni de La Biennale di Venezia ha eliminato il Padiglione Italia, che successivamente è stato reintrodotta. Nel mondo globalizzato nel quale viviamo, fino a che punto si può parlare ancora di una ricerca "nazionale"? Sarebbe meglio racchiudere gli artisti nei confini di un linguaggio comune?

«Non penso ai singoli artisti come portatori di una bandiera nazionale né riesco ad immaginare "linguaggi comuni", come dici. Ci aveva provato Stalin, con mediocri risultati. Il territorio che hai davanti si chiama "il possibile" il cui orizzonte è "l'incerto". Il tuo linguaggio ti aiuta e difende (quando non ti tradisce). Ricordo Harald con tenerezza e nostalgia».

Molti sono i tuoi interventi in conformità con luoghi e contesti. Penso ad esempio al giardino di Ginkgo Biloba realizzato in Puglia, per la prima volta in Italia, al Torrione Passari nel 2011, ricordo un tuo racconto su alcuni alberi di Ginkgo piantati nel giardino di quella che sarebbe diventata poi la Fondazione Baruchello a Roma. La vita e la tua arte hanno vissuto dei cicli? Inizierai alcuni cerchi tematici o ideologici con i prossimi lavori?

«Ci sono alti e bassi nel fare come nel vivere, ma non li chiamerei cicli: momenti, temi,

ossessioni. Si cresce sempre se la curiosità e la voglia non ci abbandona».

Il tuo lavoro potrebbe essere considerato come una sorta di "corpo enciclopedico" nel quale ritroviamo diverse sfere di pensiero? Un "piccolo sistema" pieno di riflessioni sul mondo, reale e utopistico che sia?

«Sono un appassionato utente di elenchi (telefonici), vocabolari, enciclopedie. Mi piace proporre immagini e idee a partire dalle parole. Utopia è una parola affascinante che rima non solo con enciclopedia, ma anche con anarchia, empatia. Queste quattro parole potrebbero figurare sulle quattro mura di un mio ipotetico bunker a difesa dell'io. Ma possono anche trovarsi alla base di quella che ho pensato, con Carla Subrizi, come un luogo per mettere insieme idee, utopie, desideri: la Fondazione Baruchello è nata come una sfida per fare "un'altra" avventura nell'arte, oggi, spogliandomi di tutto quello che avevo messo insieme».

Sei nato a Livorno, una città portuale come Venezia, quest'ultima strettamente condizionata nel bene e nel male dalla presenza dell'acqua. Non molto tempo fa, mi raccontavi del tuo contrastato rapporto con il mare. Quanto il mare e la natura hanno influenzato la tua vita e la tua arte?

«Il mare, un grande sogno cancellato dalla guerra (persa). Da ragazzo mi addormentavo pensando di essere al timone di una barca a vela. L'età distrugge questi scenari o meglio li sostituisce con i doveri, i malesseri, la malinconia. Saper invecchiare è una complessa scienza per autodidatti che aspirano alla condizione pacifica di "essente stato"».

Dai diari parigini di Amedeo Modigliani: risa e strida di rondini sul mediterraneo - o Livorno! Questa corona di grida, questa corona di strida, io offro.... Da lontano Modigliani rivolge il suo costante pensiero e offre la sua esperienza al luogo delle sue radici dal quale è fuggito ma non si è mai interiormente distaccato. Il tuo viaggio ha avuto tante tappe, senza poi ritornare al punto di partenza. Quanto l'allontanamento da questo è stato casuale, necessario o doloroso?

«Grande lontananza di menti, pennelli, tavolozze, colli lunghi e volti ovali. La cervicale mi richiama alla realtà. Le rondini: troppo romantiche? Livorno: il libeccio o, come dicono i livornesi "il salmastro". L'ho tradito cercando il "dolce"».

Stiamo assistendo ad un momento di caos generale in Italia, e di forte cambiamento. È triste constatare che nessun partito politico abbia avuto un'attenzione alla cultura: nei programmi elettorali non ci sono state voci dedicate all'arte. Cosa vedi nel futuro della cultura italiana? Da chi potrebbe realmente partire un cambiamento positivo?

«Situazione politico culturale in Italia? Catastrofica. "Con la cultura non si mangia", parole di un (tramontato?) ministro italiano. Come azzardare vaticini oggi nella confusione caotica delle voci, degli interessi di parte gestiti in modo così rozzo nel corso delle lotte elettorali? Occorre un serio sforzo fisico per trattenere la nausea quando certi volti innominabili appaiono sugli schermi tv. Ho messo a punto esercizi (non del tutto efficaci) per bilanciare quei "momenti" quotidiani».

Paola Ugolini parla con

ELISABETTA BENASSI



Questa è la tua seconda Biennale di Venezia, la prima è stata solo due anni fa quando sei stata chiamata da Bice Curiger a partecipare alla mostra internazionale ILLUMI-nazioni. Stessa emozione?

«La prima volta non si scorda mai. Le cose non si ripetono mai uguali. Non ci si può immergere due volte nello stesso fiume».

Quando sei stata contattata da Bartolomeo Pietromarchi?

«Nell'ottobre scorso, se ricordo bene»

Ti aspettavi l'invito a partecipare?

«Non mi aspetto mai nulla, preferisco concentrarmi su ciò che è possibile».

In quest'occasione, al fine di reperire i fondi necessari per realizzare al meglio la mostra del Padiglione Italia il direttore ha lanciato il progetto del "crowdfunding". Chiunque attraverso il web può partecipare economicamente al sostegno dell'iniziativa, cosa ne pensi?

«Bello che le energie si concentrino, che gli altri si sentano parte di un'avventura».

La mostra concepita da Pietromarchi per il Padiglione italiano illustra la bipolarità dialettica insita nella pratica artistica italiana. In questa contrapposizione di opposti il tuo lavoro, che fa dell'archiviazione e della classificazione una delle tue cifre distintive, dovrà dialogare con l'opera di Gianfranco Baruchello, uno dei grandi della storia dell'arte contemporanea del nostro Paese, come ti poni davanti a questa sfida?

«Sono felice di avere questa occasione. Non credo che Baruchello si senta un "maestro". Non ho ancora visto il suo progetto, so solo lo spazio fisico che occuperà. Che sia la sua opera un "beacon", una faro?»

Elisabetta Benassi
They Live We Sleep, 2008
photo Manuela De Leonadis

Flavio Favelli, *Manatthan*
photo Simona Cupoli

Francesca Grilli,
Moth Performance, 2009

Hai concordato il tuo progetto espositivo con Gianfranco Baruchello, o state lavorando autonomamente?

«In totale autonomia. È un duetto a sorpresa».

“Vice Versa” è il titolo scelto da Pietromarchi ed è una sorta di viaggio ideale nell’arte italiana di oggi e di ieri, con una diversa lettura dell’arte recente non più vista come una contrapposizione fra movimenti e generazioni, ma come una mappa, un ventaglio, di storie, di temi e di attitudini che intersecandosi possano innescare un dialogo fra i maestri e i giovani artisti. Cosa ne pensi del progetto?

«Credo che alla fine attraverso tutti i lavori degli artisti verrà fuori un ritratto non solo dell’Italia ma del mondo che ci circonda. Un paesaggio riconoscibile».

Quando hai saputo i nomi degli altri artisti invitati?

«Che importanza ha?».

Ha ancora senso secondo te che la Biennale sia strutturata per padiglioni nazionali?

«È la sua caratteristica unica, forse sorpassata, ma è bello fare il giro del mondo dentro un giardino»

Ludovico Pratesi *parla con*
FLAVIO FAVELLI



Cominciamo dal tuo progetto per il Padiglione Italia. Di che si tratta?

«È stato chiesto ad ognuno di noi un testo da scrivere sull’argomento, legato al tema curatoriale *Autobiografia e Immaginario collettivo*, che riguarda me e Maloberti. Abbiamo una grande sala, che dividiamo in due. Nel mio caso si tratta di un’opera legata alla mia memoria individuale, che diventa collettiva quando viene presentata al pubblico».

La memoria è un tema fondamentale della tua ricerca?

«Segni e codici che elaboro attraverso immagini e oggetti sono caratteri davvero imprescindibili del mio lavoro, che scaturisce dai miei ricordi di infanzia nell’Italia degli anni

Settanta, che oggi vengono riscoperti in varie chiavi».

Come definiresti quell’epoca?

«Era un momento molto forte di produzione di idee e conflitti, che arrivano fino ad oggi come un’onda lunga».

Recentemente la dimensione autobiografica emerge in maniera dichiarata, mentre prima appariva più sfumata. Come mai?

«Forse ha preso più forza anche grazie al contesto sociale del mondo dell’arte, che chiede agli artisti un impegno civile, quasi politico, che paga molto. Sono più consapevole e sicuro, e quindi sono più interessato a dichiarare questo aspetto della mia ricerca, a definirne le caratteristiche. Penso al lavoro che ho fatto su Ustica, presentata a Bologna: ricordo che due giorni dopo la tragedia, il 28 o il 29 giugno 1980, ho visto su un giornale l’immagine di un corpo che emergeva dal mare nero. Allora pensai che si trattava degli abissi della mia famiglia, e solo dopo ho scoperto che si trattava di quelli del mio Paese, l’Italia».

Avevi un rapporto forte con i tuoi genitori?

«Per la mia generazione la famiglia era la principale, se non unica, fonte di educazione e di informazione sul mondo. Oggi ci sono più fonti, i figli possono scappare dai genitori. Allora ti portavi addosso la temperatura di casa tua, che era quella dell’intero Paese, che era però un grande punto di riferimento culturale».

Ritieni l’opera in Biennale un’installazione o una scultura?

«È un’opera simile alla Rotonda, la replica del Mausoleo di Teodorico a Ravenna che ho esposto alla Pescheria di Pesaro nel 2010.

Era una fata morgana, un frammento di architettura che fa parte della mia memoria, un’immagine che ho cercato di rimettere in piedi attaccando pezzi qua e là, come un collage tridimensionale».

C’è un altro elemento che caratterizza il tuo lavoro recente: la luce proveniente da tubi al neon viola e inquietante, che illumina le tue opere. Cosa significa?

«Questi neon mi piacciono molto, tanto che li ho usati anche nei bagni di casa mia. Sono utilizzati negli acquari, ma non sono legati alla luce piena e accecante del mondo tropicale. Estrapolata dal suo contesto, la natura ha delle regole brutte, come ho sempre pensato. Credo

che li userò anche in Biennale per illuminare il mio lavoro. È una luce che ha un timbro particolare, psichedelico. Mi piace molto questo colore violaceo. I miei primi specchi avevano lo stesso colore».

Anche questa luce viene dalla tua memoria infantile?

«La casa dove sono cresciuto da bambino era a pianoterra, ed io tenevo sempre gli scuri chiusi: per anni ho vissuto solo con la luce dei neon. È una luce da pesci ma anche da rettili, da animali a sangue freddo. Forse mi piace proprio per questo.

Marinella Paderni *parla con*
FRANCESCA GRILLI



Sin dagli albori del tuo lavoro nel 2005, giovanissima, hai esordito con la performance quando questo linguaggio non era ancora tornato all’attenzione delle istituzioni museali e della curatela internazionale. Ci racconti la genesi di questa scelta controcorrente e che cosa porta nel tuo lavoro la pratica performativa?

«C’è un Arcano Maggiore chiamato ‘Ruota della Fortuna’, in questa carta si sottolinea il movimento rotatorio e vorticoso della sua superficie e la stabilità del suo centro. Prendo questo come esempio per cercare di riflettere sul significato di *corrente*, che paragono alla superficie della Ruota della Fortuna e il *controcorrente* che è il suo centro. Essere *controcorrente* è semplicemente essere veri con sé stessi. Quando vi è una chiamata, una visione che spinge per prendere forma, un’urgenza espressiva, non può essere ignorata, altrimenti non si è fedeli a sé stessi, al proprio centro: questa riflessione è stata per me l’accettazione della performance. La performance è entrata nella mia vita come una necessità, umana e personale prima di tutto. Ora ne ho fatto mio linguaggio, realtà espressiva attraverso la quale mi viene spontaneo esprimere la primordialità e la forza della mia ricerca artistica. Le correnti vanno e vengono, la Ruota può girare in un senso o nell’altro, ma bisogna essere lungimiranti e credere nelle proprie visioni, prendersi le proprie responsabilità, a discapito di quello che ti accade intorno».

Tutta la tua ricerca artistica è pervasa da alcune tematiche centrali collegate all’identità, al tempo, al linguaggio del corpo e alla resistenza dei limiti. Come li hai declinati e sviluppati nei tuoi lavori?

«Credo ad una ricerca incessante della propria verità, che si sfiora solo attraverso un incredibile sforzo, fisico, mentale. Questa fatica non è tuttavia fine a se stessa, ma profondamente appagante, ne si intravedono i confini proprio grazie alla spinta del suo limite, laddove inizia la trasformazione, la

liberazione di se stessi per tramutarsi in altro. È proprio sul limite, sul punto di massimo sforzo, che si intravede un'immagine altra, di svelamento, di massima fragilità, di verità. Penso alla performance *Enduring Midnight*, dove la cantante lirica ormai in una fase conclusiva della sua carriera, cantando ancora nel mezzo della notte, ci rivela se stessa, la sua forza più intima, la sua passione più vorace. È un'immagine che va al di là della bellezza, ma che contiene l'unicità e la forza di esistere, nonostante tutto».

La voce e la musica sono altri due leit motiv presenti nella maggior parte delle tue opere. Esprimono ciò che l'arte visiva cerca oggi incessantemente, dare forma a emozioni e realtà spesso imponderabili come la passione. Che significati rivestono all'interno della tua ricerca?

«La manifestazione, più che la rappresentazione, mi ha sempre conturbata. Cerco quindi di riportare nelle mie opere, proprio questo aspetto. Il suono è immateriale, ma riesce a comporre, dare una voce ai sentimenti, plasmare la materia di cui siamo fatti, senza necessariamente avvalersi di una forma specifica».

In un'epoca contraddistinta dalla smaterializzazione del reale e dall'egemonia dei dispositivi virtuali nella relazione con l'altro, come interpreti la tendenza artistica attuale alla ricerca di "esperienze" in cui la presenza fisica e diretta è messa in gioco e rinegoziata?

«Annuso nell'aria un cambiamento, profondo, nel presente. Spesso le arti contemporanee sono state algide e inaccessibili. La presenza della relazione, dell'emotività era quasi penalizzante. Per quanto mi riguarda vi era un grave scollamento tra umano ed espressione artistica, una mia preoccupazione che questa dimostrazione di distanza e distacco, fosse invece lo specchio proprio di un'umanità persa, imbambolata e inaccessibile. Mi sembra invece che il sangue sia tornato ad intiepidirsi, non ancora a bollire, ma a risvegliarsi. Di conseguenza l'esperienza ci scuote, non ci lascia impassibili, ci cambia. E si ritorna al gesto semplice, all'urgenza di seguire quell'urlo che ci ha risvegliato».

Ora che la performance è tornata ad essere un linguaggio espressivo particolarmente consono alla giovane ricerca internazionale, cosa puoi leggere in contropunto del tuo apporto, di quasi un decennio, al rinnovamento di questa pratica?

«Mi auguro per le generazioni a venire, che abbiano le fortune e le difficoltà necessarie per poter scavare il letto del loro fiume. Perseguire l'arte performativa significa accettare i limiti dei mondi che ti possono ospitare, le arti visive, il teatro di ricerca, e cercare appunto di solcare la propria strada. Auguro loro di non farsi abbagliare dalla buona o dalla cattiva sorte, ma di cercare una propria posizione solida, che spesso corrisponde ad una sedia scomoda».

Ci sono delle difficoltà nell'essere un'artista performativa rispetto al circuito delle gallerie? La performance è un'opera d'arte difficile da collezionare, soprattutto in Italia, e talvolta difficile anche da esibire nei musei: penso alla tua bellissima performance *Moth* (2009) che hai potuto mostrare solo all'interno di teatri, e non nei musei, a causa di una burocrazia rigida in materia di sicurezza. Per alcuni tuoi lavori, ti è stato più semplice operare all'interno del teatro sperimentale d'avanguardia?

«Il teatro sperimentale è più versatile quando

si tratta di ospitare linguaggi che possono sfociare in diverse forme, anche tecnicamente rischiose. Per altre caratteristiche invece ha una sua rigidità, temporale soprattutto. Tecnicamente alcune performance hanno effettivamente sofferto a causa della loro complessità e pericolosità di esecuzione, ma proprio questi due ingredienti sono la loro forza, non avrei potuto evitare di fare diversamente. L'esistenza di queste modalità espressive sempre più presenti nei linguaggi artistici, che prevedono azioni in vita, vanno a scardinare la staticità museale, suggerendo nuovi formati. Mi sento comunque fortunata, per il supporto che ho avuto alla mia ricerca performativa, talvolta difficile da comunicare al sistema, ma questa è un'esperienza personale, non una modalità».

La chiamata al Padiglione Italiano della 55° Biennale di Venezia è stata preceduta da una residenza presso il MACRO di Roma per il quale hai prodotto l'installazione sonora *Variazioni per voce* (2012). Com'è nata l'opera? E in che relazione si pone con la residenza romana?

«Sono stata felice di ritornare in Italia proprio in occasione di questa residenza. Ho colto l'opportunità per riascoltare l'Italia. Attraverso *Variazioni per voce*, ho potuto riflettere sul concetto di censura dell'opera e dell'espressione artistica, individuando un importante concetto che sta alla base del presente del nostro Paese, la responsabilità, verso noi stessi, verso l'opera d'arte. Lo spettatore era invitato a scegliere se attivare l'installazione, consapevole della possibilità di distruzione della medesima: ad ogni ascolto la mia voce incisa su cera, si consumava, modificando e cancellando l'opera stessa».

L'invito a partecipare alla 55° Biennale di Venezia ti ha posto di fronte ad una nuova, importante sfida. Come l'hai vissuta e cosa ti aspetti da quest'esperienza?

«Mi sono isolata sulle montagne trentine, gentilmente ospitata da Centrale Fies. Ci sono rimasta tre mesi. Stare attaccata alla terra mi fa bene. Cerco di fare un lavoro che mi rispecchi, che non mi tradisca».

Silvia Simoncelli parla con
PIETRO GOLIA

Vivi da molti anni a Los Angeles, da questa prospettiva decisamente distante, come hai accolto la notizia dell'invito ad esporre nel Padiglione Italiano?

«Quando mi hanno invitato ero molto felice, fa parte del mio carattere, mi emoziono facilmente. Ho sempre pensato a Venezia come una celebrazione. Pensavo che essere invitato a Venezia volesse dire che eri un artista importante».

Nel progetto "Vice-Versa" Pietromarchi ha individuato una serie temi e di antinomie che funzionano come macro aree di interesse per le coppie di artisti inviati. Commedia e tragedia è quella proposta a te e Sislej Khafa. Pensando ad alcuni tuoi lavori, queste categorie sembrano in un rapporto dialettico tra loro. Che interesse hai verso questi due generi?

«Credo che la differenza fondamentale tra commedia e tragedia sia nella "redenzione", nella commedia c'è redenzione nella tragedia

no. Credo il mio lavoro sia tutto sulla redenzione quindi direi commedia, ma per questa esperienza direi più tragedia».

Le tue opere spesso sono originate da situazioni che ti vedono coinvolto in prima persona, come la serie di arazzi *Postcards from the Edge*, realizzati come documentazione di un viaggio tra New York e Copenhagen in cui avevi fatto perdere le tue tracce, o la serie di calchi che hai presentato nel 2011 da Gagolian, realizzati a partire da stampi che avevi ricevuto in regalo. Pensi che l'aspetto biografico anche questa volta è uno dei tuoi riferimenti di partenza?

«Credo che tutti noi lavoriamo in relazione a quello che ci sta attorno, l'aspetto autobiografico è un punto di partenza, ma quello che è importante è riuscire ad elevare l'esperienza personale a paradigma di una esperienza collettiva».

A Venezia esponi nel giardino del Padiglione Italia. Questo luogo per te ha un carattere particolare?

«Il contesto di un lavoro è molto importante, e con ciò intendo non solo lo spazio fisico, ma soprattutto le persone che accedono a tale spazio e la maniera in cui lo fanno. Nel mio progetto per la Biennale, ho cercato di mantenere le proporzioni del giardino per ottenere una sorta di monumentalità formale. Anche se poi questa caratteristica formale cambierà rispetto agli eventi».

Nonostante il proliferare delle biennali, Venezia rimane uno dei principali poli di gravitazione del sistema internazionale. In questo contesto specifico, il visitatore assume una rilevanza anche nel processo di ideazione del progetto che presenterai?

«Credo che l'arte debba essere un'esperienza di arricchimento per il pubblico. Ho sempre pensato che il pubblico sia la cosa più importante, Alighiero Boetti diceva che un artista è "shaman and showman"... insomma tutto quello che faccio è per il pubblico».



Piero Golia
Concrete Cakes and Constellation
Paintings 2011
Courtesy Gagolian Gallery



Silvia Bottani *parla con*

MARCELLO MALOBERTI

Cosa significa per te Biennale?

«L'immagine che ho della Biennale è molto legata ad alcuni lavori che sono diventati per me una fissa, come Hans Haake quando ribalta il pavimento del padiglione Germania. Ho dei ricordi importanti delle precedenti edizioni, in particolare sono affezionato ad uno dei suoi titoli più evocativi, quello dell'edizione di Szeeman, "Platea dell'umanità", è un titolo che da i brividi. Quell'edizione è stata per me importante, un progetto visionario e immaginifico, ogni stanza apriva un sipario invisibile verso avanguardie sempre nuove, non era un evento modaiolo, era davvero lo spettacolo e la meraviglia di fronte alla contemporaneità. Era la felicità dell'arte».

Partecipi alla Biennale dopo un'edizione controversa, quella che ha avuto Vittorio Sgarbi come vero protagonista del Padiglione Italia, tanto che la sua visione si può dire abbia offuscato la presenza degli artisti. Cosa pensi della proposta di Bartolomeo Pietromarchi?

«Sicuramente è una forte rottura con le edizioni precedenti del Padiglione, credo che sia importante proprio ora una mostra come "Vice Versa", a volte serve fare il punto della situazione, ragionare su chi siamo e dove stiamo andando. Con Bartolomeo ho già avuto modo di lavorare per una delle mie mostre più significative, "Blitz" al macro di Roma, è stata una grande avventura, fare con lui la Biennale è un colpo magico».

Sei stato invitato a dialogare con Flavio Favelli sul tema dell'autobiografia e dell'immaginario collettivo, utilizzando la lente della cultura popolare. Mi sembra un tema nodale ed estremamente problematico, doveroso da affrontare nel padiglione italiano. Qual è stato tuo approccio all'opera di Favelli e al tema proposto da Pietromarchi?

«È la prima volta che il mio lavoro e quello di Flavio si trovano così direttamente in dialogo, abbiamo pensato entrambi ai nostri progetti con coerenza, essendo tutto il padiglione costruito sulla dialettica della coppia, credo che abbiamo cercato di pensare tutti ai nostri lavori mentre si osservano vicendevolmente».

L'altra presenza che calamiterà l'attenzione sarà quella di Massimiliano Gioni: cosa ti

aspetti dalla sua direzione artistica e dal sogno del suo Palazzo Enciclopedico?

«Credo che Gioni sia uno dei curatori con più talento nel panorama internazionale, mi aspetto un Biennale raffinata, un museo al limite dell'immaginario».

Ha sempre senso proporre dei nazionali, in un momento in cui il web sembra essere per il mondo occidentale l'unico territorio riconosciuto collettivamente?

«Credo che per quanto il web abbia ridefinito i confini della cultura, l'esperienza dell'arte continui ad essere vissuta nelle città, nelle periferie, nelle relazioni tra corpi e architetture, incontri tra tradizioni e immaginari diversi vissuti sulla pelle giorno per giorno, in questo senso la dimensione nazionale ha ancora un ruolo importante».

Mi incuriosisce molto il tema del crowdfunding, messo al centro della realizzazione dei progetti del vostro padiglione. Credo che la questione economica sia un tema chiave dell'arte contemporanea e fare una proposta problematica come quella di ricercare fondi per la realizzazione dei progetti degli artisti in un luogo simbolo come la Biennale di Venezia potrebbe dare spunto a riflessioni importanti. Ritieni che ciò sia un ostacolo al vostro lavoro o che sia un punto di partenza?

«Il crowdfunding si è molto diffuso negli ultimi anni, un'istituzione come la Biennale che da sempre sa essere espressione del sentire contemporaneo non poteva non incontrare questo strumento così significativo dell'epoca in cui viviamo. Io credo che il fare dell'arte sia legato soprattutto alla risoluzione di problemi. Il progetto di Bartolomeo è coraggioso, si vuole fare tanto con poco, ed è da queste sfide che il mondo dell'arte tira fuori sempre il meglio».

Prendendo spunto da un testo del filosofo Giorgio Agamben, dalle cui riflessioni è sorta l'idea di "Vice Versa", tema del Padiglione Italia di quest'anno, vorrei chiederti cosa significa per te essere contemporaneo?

«Camminare per la città senza seguire alcun principio di causa ed effetto».

Se potessi scegliere, a quale Padiglione vorresti partecipare?

«Il padiglione Italia naturalmente, mi hanno sempre chiamato il Marlon Brandon di Casalpuusterlengo».

Ludovico Pratesi *parla con* GIULIO PAOLINI

Qual è il rapporto tra arte e illusione?

«Secondo me è l'unico argomento possibile a proposito dell'arte: che cosa c'è nell'arte oltre all'illusione? Nulla. Credo che l'arte sia la consapevole e determinata fuga dalla realtà operativa e quindi dalla quotidianità. Consapevole o inconsapevole? Non saprei dire se scelsi di fare l'artista per una ragione precisa, oppure se mi trovai semplicemente ad esserlo e soltanto più tardi cercai di trovare una giustificazione. Detto questo, credo sia inconfutabile affermare che se si è implicati nell'esercizio del linguaggio dell'arte, si ha a che fare esclusivamente con qualcosa che chiamiamo illusione. Non penso

sia possibile mettere in testa o in bocca a un artista – per come ritengo debba essere considerato – l'ipotesi o l'ambizione di inerire a qualcosa che non sia assolutamente e soltanto illusorio».

Che rapporto c'è dunque tra illusione e visione?

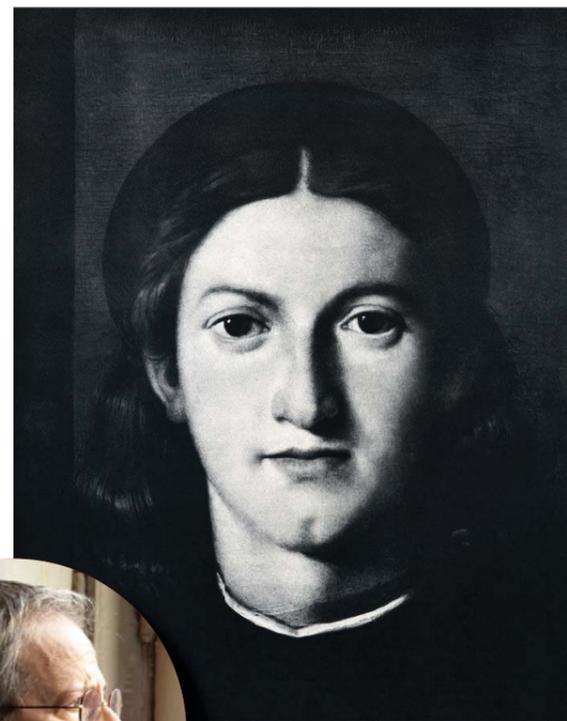
«Ho appena detto che l'illusione è il territorio virtuale dove l'arte si aggira. Tra illusione e visione ci sono delle sabbie mobili, se intendiamo per visione qualcosa che attiene all'atto percettivo del vedere o qualcosa che può essere anche soltanto immaginario o presunto. Esiste il visionario e il vedutista».

Che differenza c'è?

«Un vedutista come Canaletto instaura un modo così rigoroso e così innovativo nel vedere la realtà che sembra quasi un visionario. Nel senso che, dando alla visione quel paradigma che riesce a dargli, in qualche modo la trascende. Ma il vedutista è anche, in quanto artista, un visionario, il quale, in termini più ovvi, è colui che falsa la visione che abbiamo davanti agli occhi e la trasforma, sublimandola».

Paolini è vedutista o visionario?

«Oso una diagnosi: non sono pienamente né un vedutista né un visionario! Sarei però propenso ad aderire a una direzione vedutistica, sempre che per vedutismo non ci si debba limitare forzatamente ad una regola invalicabile, che imprigionerebbe la stessa facoltà di vedere. Mi pare di essere più vocato a questo partito piuttosto che a quello dei visionari, che escludono a priori il vedutismo per proiettarsi – secondo loro a pieno titolo ma secondo me in pieno abuso – in un'assenza di regole alle quali non credo di poter rinunciare».



Marcello Maloberti
CIRCUS Palermo 2007
Foto di Ela Bialkowska
Courtesy Galleria Francesco Pantaleone

Giulio Paolini
Giovane che guarda Lorenzo Lotto
1967

Paola Ugolini *parla con*
MARCO TIRELLI



Questa è la tua terza Biennale di Venezia, la prima è stata nel 1982 quando Tommaso Trini ti ha invitato ad Aperto '80, e la seconda nel 1990 invitato da Giovanni Carandente, Laura Cherubini e Flaminio Gualdoni. L'emozione è sempre la stessa?

«Sempre più forte, perché il volo è sempre più alto».

Quando sei stato contattato da Bartolomeo Pietromarchi?

«Forse più di venti anni fa, quando ci siamo conosciuti».

Ti aspettavi l'invito a partecipare?

«Le cose avvengono quando devono avvenire».

In quest'occasione, al fine di reperire i fondi per realizzare al meglio la mostra del padiglione Italia il direttore ha lanciato il progetto del crowdfunding. Chiunque attraverso il web può partecipare economicamente al sostegno dell'iniziativa, cosa ne pensi?

«Tutto il bene possibile. Se il denaro serve ad alimentare nuove visioni, benvenuto».

Il tema dell'arte come illusione, che è una delle cifre stilistiche distintive del tuo lavoro pittorico, è il comune denominatore scelto da Pietromarchi per far dialogare il tuo lavoro a quello di Giulio Paolini, sei soddisfatto di questo confronto?

«Ho sempre pensato che noi del mondo vediamo solo ciò che la luce ci restituisce e nient'altro. La frontalità dei nostri lavori mi fa pensare a due grandi specchi contrapposti che si trasmettono luce. Attraversandosi ed espandendosi l'uno nell'altro».

Hai concordato il tuo progetto espositivo con Giulio Paolini, o avete lavorato autonomamente?

«Gli artisti sono delle piazze attraversate, abitate o abbandonate dagli altri artisti».

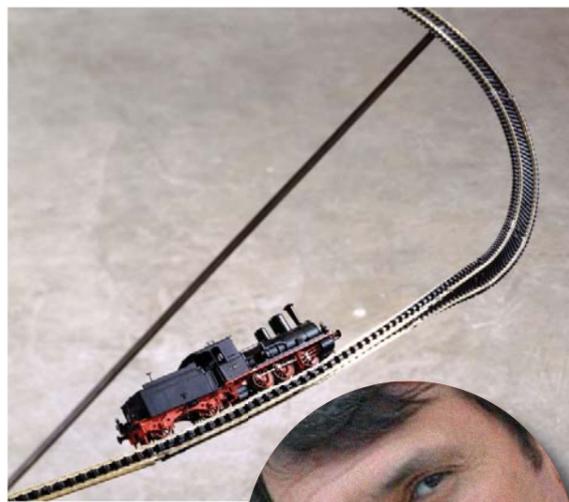
Quando sei stato invitato il progetto ti è stato esposto nel suo complesso con gli abbinamenti fra gli artisti già decisi, oppure voi artisti siete stati coinvolti nelle scelte?

«In questa mostra sono visibili quindici opere, di cui quattordici fatte dagli artisti e una che è la mostra stessa. Le riflessioni che le opere creano tra di loro mettono in forma un'altra opera».

Ha ancora senso secondo te che la Biennale sia strutturata per padiglioni nazionali?

«Questo è un problema che riguarda l'«Istituzione» Biennale di Venezia, dunque l'orgoglio e la dignità di questo Paese, se ancora vuole rappresentarsi davanti al mondo. Ma questi non sono territori dell'arte, quanto del suo ruolo sociale».

Michela Casavola *parla con*
LUCA VITONE



Parliamo della prossima Biennale di Venezia: è la prima volta che partecipi?

«Questo è il mio terzo invito ricevuto, non considerando la partecipazione al progetto Oreste della Biennale di Zeman del '99. Il primo invito è stato nel 2003 per la mostra «Stazione Utopia». Credo che quella fu veramente una bella mostra di carattere movimentista, politicamente parlando. Il lavoro consisteva in una grande bandiera nera con ruota rossa appesa ad un albero. Ricordo che le opere erano molto vicine le une alle altre, con il risultato di una collettiva ricca ma anche molto affollata. Ero contento di partecipare, ma non era proprio quello che mi sarei aspettato da un invito alla Biennale. Avrei voluto realizzare un lavoro inedito, visivamente importante, capace di identificare la mia ricerca in maniera forte e determinante. Il secondo invito è stato nel 2011 alla Biennale di Sgarbi, ma ho dovuto a mio malgrado rifiutarlo perché non ero d'accordo sul progetto. Adesso posso ritenermi finalmente soddisfatto di partecipare al Padiglione Italiano curato da Bartolomeo Pietromarchi, che stimo molto e con il quale ho lavorato più volte, con tante affinità e visioni comuni riguardo l'arte e al mondo che ci circonda. Spero che questo padiglione riuscirà

ad essere, come credo che sarà, eticamente molto importante, soprattutto dopo la precedente esperienza. Ci vuole un segno forte che non ci faccia cadere in quel luogo comune un po' populista di una certa italianità che pervade la lettura estera nei nostri confronti. Abbiamo una grande responsabilità di lavorare seriamente e bene, per questo mi auguro di fare qualcosa che abbia veramente un senso».

Possiamo dire che Sgarbi, allargando le partecipazioni in maniera così spropositata, ha in un certo senso sconosciuto un avvenimento così importante?

«Il termine sconosciuto non credo che si possa utilizzare, non è esatto. Sconoscere un luogo, a seconda dell'ideologia, può avere anche una sua funzione importante. Preferirei che del Padiglione Italia dell'ultima Biennale di Venezia non se ne parlasse più. Concentriamoci su quella che verrà».

Cosa ne pensi delle polemiche sul budget e della possibilità di raccogliere fondi ulteriori?

«Andare alla Biennale è una responsabilità personale e collettiva. Se faccio una brutta figura io, la fa anche il curatore e il Padiglione Italia. Sarebbe opportuno che si potesse ufficializzare le direzioni un po' prima in maniera da poter parlare apertamente anche con dei finanziatori, visto che comunque i soldi a disposizione non sono mai sufficienti. I 600mila euro per il Padiglione non so in che modo vengano ripartiti. So che il budget che dovrebbe coprire tutte le spese del mio lavoro (ospitalità, viaggio, trasporto, assicurazione, collaboratori, produzione) non basta. Se si avesse più tempo, si potrebbero ottenere maggiori finanziamenti. Molti sponsor ti dicono di no, oppure se vogliono aiutarti ti danno poco rispetto ad una sponsorizzazione annuale programmata tempo prima. Se il curatore venisse deciso durante l'anno precedente si potrebbe lavorare meglio anche con i sovvenzionamenti e gli sponsor, evitando inutili affanni».

Pietromarchi struttura la mostra mettendo in dialogo gli artisti. Prima di decidere gli abbinamenti vi ha coinvolto, oppure ha progettato tutto autonomamente?

«No, ha scelto in completa autonomia. D'altronde siamo invitati sempre a convivere con qualcuno essendo «animali sociali». Fortunatamente io ho la possibilità di realizzare un progetto inedito e intenso che identifica il mio lavoro con la metratura spaziale giusta: la mia stanza è di circa 300 metri quadri. È anche vero che c'è Luigi Ghirri con un progetto fortissimo che mi circonda, ma il dialogo non è claustrofobico. Tutto sommato questo obbligo al dialogo lo viviamo quotidianamente, se vogliamo una società aperta e conviviale dobbiamo pensare che la nostra libertà sia imprescindibile da quella altrui. Inoltre dipende molto da chi ti viene accostato, se è un artista che con cui hai delle affinità allora può addirittura nascere un lavoro a quattro mani. Gli invitati, sono quasi tutti artisti che con Pietromarchi hanno già lavorato e che lui conosce bene».

Sei contento di essere stato accomunato a Ghirri?

«Nel progetto del Padiglione italiano, Pietromarchi parla di Italia e di italianità, Ghirri ha un ruolo centrale oggi per il lavoro svolto tra gli anni Settanta e gli Ottanta. La nostra Italia negli anni Ottanta, caratterizzata da un

ritorno all'ordine estetico ed etico molto forte, era legata prettamente alla pittura. Le ricerche pittoriche erano dominanti sulla scena, onnipresenti sia nelle riviste che nelle mostre, anche se c'erano ricerche non pittoriche "in sordina", sostenute da pochi. Altrove invece, per esempio nei Paesi anglosassoni, c'erano percorsi paralleli molto forti ideologicamente. Ghirri è stato un rappresentante di uno sguardo diverso sull'Italia. Se penso al dialogo con lui, non mi trovo a disagio. Pietromarchi ha scelto un lavoro importante di Ghirri, relativo ad un periodo intermedio della sua produzione. Mi fa piacere entrare in dialogo con la sua opera, un maestro che purtroppo non ho mai conosciuto e che non mi è nemmeno così affine sul piano del linguaggio. A differenza di Ghirri, uso la fotografia solo come mezzo utile ad esprimere un concetto, come una protesi realista, un mezzo diretto per esprimere un'idea del paesaggio. I due lavori affrontano la tematica comune dell'Italia. Questo dialogo non mi dispiace. È un nuovo stimolo ad un ulteriore piano di lettura della mia opera. Per me è fondamentale lavorare in maniera completamente aniconica, visto che la fotografia è proprio l'icona per eccellenza, la riproposta del reale. Vorrei lavorare su un fronte opposto, sempre mantenendo lo sguardo sul paesaggio e sull'italianità. Ho trovato in questo dialogo l'occasione per un passaggio ulteriore nel percorso monocromatico».

Tra i quattro "grandi" dell'arte con chi avresti voluto dialogare? Penso alle "Mappe mentali" di Baruchello per esempio, così effimere e monocrome e ci vedrei un bellissimo dialogo con il tuo ultimo lavoro realizzato al Museion.

«Dei questi quattro artisti più anziani, Paolini per me è stato veramente un maestro e il dialogo con lui mi metterebbe a disagio. Quando ero un ventenne, tra gli artisti dell'Arte Povera è stato il primo ad affascinarmi ed è stato il primo in quegli anni Ottanta italiani, caratterizzati dall'irruenza transavanguardista, a darmi degli importanti impulsi concettuali. Con tutto il rispetto che ho per Baruchello, che è sicuramente più sognatore di me, essendo con le mie mappe più realista, e per Ghirri col quale sono in dialogo, avrei con molto piacere dialogato con l'opera di Fabio Mauri che tra i quattro è quello che, personalmente, ho conosciuto meglio, e con cui mi sono soffermato spesso a chiacchierare. Con lui condivido l'interpretazione politica e sociale dell'opera: siamo partiti da un monocromo, lui con uno schermo ed io invece con le mie cartine "invisibili", per arrivare a certe visioni politiche della società».

Come vedi la grande macchina espositiva della Biennale in un luogo così complicato come Venezia?

«L'uomo è fatto per lamentarsi e Venezia ti offre molte possibilità per farlo, resta comunque un gioco divertente! Si rischia rispondendo a questa domanda di cadere in luoghi comuni, per certi aspetti è molto suggestiva, molto difficile e può non piacere. Non so quanto in Italia si sia compreso che la Biennale è un avvenimento importante a livello mondiale e che ha tantissime potenzialità. È la prima e la più importante Biennale d'arte, coinvolge tutto il mondo ed è un luogo tra i più desiderati al mondo».

Nel nostro mondo globalizzato, fino a che punto si può ancora parlare di una

ricerca nazionale? Ha senso oggi parlare di artisti italiani piuttosto che francesi o americani o sarebbe meglio racchiuderli nei confini di un linguaggio comune che a mio avviso diventa nei casi più estremi quasi una maniera?

«In questa Biennale partecipo anche ad un altro padiglione, quello Latino Americano. Credo nel dialogo e nell'apertura, non credo nella nazionalità ma credo ad una terra comune, un Genius loci che sottolinei un'attitudine o formi un pensiero. Ci possono essere dei modi di operare che non sono compresi entro i confini di una nazione, linguaggi veicolabili al di là di un confine. Non mi interessa il punto di vista nazionalistico. Far parte di un paese è inevitabile: soprattutto essere consapevoli della propria lingua e della propria cultura. Non a caso ho focalizzato molto il mio lavoro sull'italianità e ho iniziato a lavorare sulla musica popolare scegliendo quella popolare italiana perché indubbiamente mi è più facile la comprensione. Forse il fatto di vivere all'estero dà la possibilità di guardare, come in un volo d'uccello, la propria italianità dall'esterno, permettendo maggiormente di ragionare e sviluppare un pensiero sulla propria radice».

Credi di poter essere agevolato nel dover dialogare con un'opera "conclusa" visto che l'artista non è vivente?

«Posso risponderti solo con una battuta: per lavorare con un artista che non è più in vita innanzitutto bisogna essere sensitivi, perché non sempre quando si congiungono le mani la seduta spiritica funziona, spero che questo non sarà il mio caso!»

Antonello Tolve *parla con* **SISLEJ XHAFA**

Vorrei partire dal Padiglione clandestino (1997) proposto nei giardini della Biennale, una performance luminosa con la quale hai affrontato alcuni temi, centrali nel tuo percorso, legati al viaggio, allo spostamento, all'immigrazione. Da quale riflessione di fondo nasce la scelta di utilizzare il gioco del calcio?

«Volevo solo vincere 2 a 0».

Nel 2005, in occasione della prima partecipazione ufficiale dell'Albania alla Biennale hai presentato, invitato da Cecilia Tirelli (Commissario del Padiglione), Ceremonial Crying System PV. Accanto ad una forma che rimanda immediatamente al cappuccio del Ku Klux Klan (immagine legata alla discriminazione razziale, all'aggressività, all'atrocità) che radi al suolo attraverso le lacrime (simbolo di sfogo, di carità, di perdono, del senso di colpa), i materiali e le tecniche adottate evidenziano la volontà di concepire un progetto monumentale maneggevole. L'idea di concepire un'opera smontabile, provvisoria, facilmente trasportabile, indica la condizione nomade dell'uomo contemporaneo? O i pericoli di uno spostamento della violenza di turno?

«Non penso, io agisco. L'invito a rappresentare la prima partecipazione ufficiale dell'Albania è stata una esperienza e una sfida. È l'opera che diventa l'invenzione del suo tempo. L'invito

di Cecilia Tirelli, giovane curatrice italiana, è stato essenziale. L'architettura non voleva essere una via di fuga, non voleva nascondere nulla, ma porre al centro la questione della società che ci rappresenta. L'opera doveva diventare l'architettura e non nascondersi nell'architettura stessa».

Al centro del tuo lavoro è sempre presente un nucleo etico che fa i conti con i diritti umani, con i doveri sociali. Pensi che attraverso l'arte si possa rieducare l'umanità ad un senso civico, ad una sensibilità etica, ad un progetto solidale, ad una inedita libertà?

«Con l'arte io pongo le domande, ma non ho le risposte».

Silvio (2010), Impiegati del mese (2011), Barka (2011) sono soltanto alcune delle opere recenti attraverso le quali mostri le difficoltà quotidiane – difficoltà economiche, politiche – delle società moderne. È un processo per analizzare il presente, il reale, la vita quotidiana? Per condividere, attraverso la forza dell'arte, i grandi problemi che affliggono il mondo?



«La complessità della società la trovi nelle dinamiche e sfumature, io sono un uomo timido. Il potere dell'arte è mettere in discussione senza retorica i problemi che ognuno di noi ha nel quotidiano. Io sono engaged».

Per la 55esima edizione della Biennale di Venezia sei affianco a Piero Golia. A differenza di lui, la cui linea è strettamente legata alla vita immaginaria, tu rappresenti il recupero della realtà, la vita reale. Come ti rapporti in questo ambiente Vice Versa?
«Giocando a ping-pong».

Marco Tirelli, MACRO Testaccio
panoramica della mostra Courtesy Galleria Giacomo Guidi, Roma © Giorgio Benni

Luca Vitone
Nulla da dire solo da essere (particolare), 2004

Sislej Xhafa, Paradiso 2003
Courtesy GALLERIA CONTINUA, San Gimignano
Beijing Le Moulin Ph. RÇmi Lavallo

PAOLO CANEVARI

N E L

GREGORIO BOTTA

BRUNA ESPOSITO



la Biennale di Venezia

55. Esposizione Internazionale d'Arte

Eventi collaterali

A CURA DI CLAUDIO LIBERO PISANO

L / A C

DONATELLA LANDI

ANDREA GALVANI

GIOACCHINO PONTRELLI

29 MAGGIO ~ 29 SETTEMBRE 2013

Q U A

MARINA PARIS

BARBARA SALVUCCI

LAUREL HOLLOMAN

DONATELLA SPAZIANI

DALLE 10.30 ALLE 18.30 ~ CHIUSO IL LUNEDÌ

C A P I

DAVIDE D'ELIA

SIMONE CAMETTI

FRANCESCO VACCARO

REGINA JOSÉ GALINDO

S C O

ALBERTO DI FABIO

SIMONE PELLEGRINI

ANNIE RATTI

STUDIOMJOLK.COM

ATENEIO VENETO
CAMPO SAN FANTIN

~
PROCURATIE VECCHIE
PIAZZA SAN MARCO

~
VENEZIA



ARTE: 10 COSE DA SALVARE

a cura di Carla Rossetti

LE PREFERENZE DI **STEFANO CERIO**



1. miglior evento artistico dell'anno **Documenta 13**
2. collezione (privata o istituzionale) **Collezione Maramotti**
3. gallerista **David Zwirner**
4. critico d'arte **Carolyn Christov-Bakargiev**
5. fiera **Artissima**
6. artista del passato **Man Ray**
7. artista del presente **Gregory Crewdson**
8. saggio **Susane Sontag 'Sulla fotografia'**
9. ministro della cultura **Jack Lang**
10. rivista d'arte **Frieze**

Avatart

di Roberto Amoroso

Uno spazio fisso, su ogni numero, in cui i personaggi del mondo dell'arte diventano punto di partenza di una serie di indagini estetiche e introspettive finalizzate alla realizzazione di identità virtuali che vivranno prima su *Exibart.onpaper* e, poi, in Rete tramite un sito web/opera d'arte che l'artista Roberto Amoroso realizzerà ad hoc

CHI È QUESTO PERSONAGGIO DEL MONDO DELL'ARTE?



(Il personaggio dello scorso numero era Francesco Pantaleone)

IPSE DIXIT

Rossana Ciocca I NUMERI DEL (MIO) SUCCESSO



PHOTO (C) MARIO ZANARIA

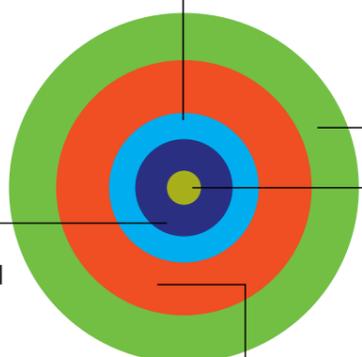
15%
LA CREDIBILITÀ DEI CRITICI E CURATORI NAZIONALI E INTERNAZIONALI

30%
LA PASSIONE

15%
LA FIDUCIA DEGLI ARTISTI

10%
IL CONTRIBUTO DELLE PERSONE CHE COLLABORANO CON ME

30%
IL SUPPORTO DEI COLLEZIONISTI



TUSCIAELECTA DACIA MANTO CLAUDEOPSIS

LO SGUARDO DI CLAUDE

A CURA DI
ARABELLA NATALINI

DOMENICA 16 GIUGNO 2013
ORE 18,30
INSTALLAZIONE PERMANENTE
TAVARNELLE VAL DI PESA (FI)
PIAZZA GIACOMO MATTEOTTI

INFO@TUSCIAELECTA.IT
WWW.TUSCIAELECTA.IT



iniziativa promossa
nell'ambito del
progetto regionale
Tuscanaincontemporanea 2012



Dacia Manto, Claudeopsis, 2013

CARMASSI

COLLAGES

Inaugurazione Galleria LIBA
Sabato 25 maggio 2013, ore 18.30

sarà presente l'artista

La Mostra proseguirà fino al 27 giugno 2013
con il Patrocinio del Comune di Pontedera

LIBA

Arte Contemporanea • Associazione Culturale
Via G. Bruno, 9 - 56025 Pontedera (Pi)
Tel. 347 2320947 - Fax 0587 684513
e-mail: libarte@tiscali.it web: www.gallerialiba.it

Apertura della Galleria
Giovedì - Venerdì - Sabato: dalle ore 17.00 alle ore 19.30



ROBERTO DOLZANELLI

L'INQUIETO FEMMININO

A CURA DI ALBERTO MATTIA MARTINI E ALBERTO ZANCHETTA

Spazio Contemporanea
corsetto S. Agata 22, Brescia
+39 030 380894

8 giugno - 18 luglio
dal mercoledì al sabato
dalle 16.00 alle 19.30



INAUGURAZIONE SABATO 8 GIUGNO 2013

di Raffaele Gavarro

PERCHÉ NEGLI ULTIMI ANNI QUESTO BINOMIO APPARE SEMPRE PIÙ STRETTO? L'ARTE SI OCCUPA PER DEFINIZIONE DEL BENE COMUNE? FORSE LA SUA CONNOTAZIONE ETICA RISIEDA IN ALTRO. NELL' "IMMEDESIMARSI" CON LA REALTÀ, PIUTTOSTO CHE RAPPRESENTARLA. E QUESTO PASSAGGIO, AVVENUTO NEL NOVECENTO, SI CONCRETIZZA SOPRATTUTTO NELL'ARTE PUBBLICA. MA CHE COSA INTENDIAMO VERAMENTE CON QUESTO TERMINE?

ARTE E

Negli ultimi tempi, in evidente coincidenza con l'acuirsi della crisi economica e politica, c'è stato un eccezionale aumento sui media dell'uso della parola **etica**. La cosa non sorprende. Gli interrogativi e le invocazioni etiche arrivano quando non è proprio più possibile farne a meno. Così se ne sono sentite di diversa natura, più o meno filosofica o anche di semplice buon senso. In ogni caso se etica non è stata considerata la parola dell'anno 2012, è molto probabile che lo sarà nel 2013.

Cercando di non annoiarvi troppo, provo a partire dal classico inizio filologico.

Com'è noto, il termine deriva da quello greco *ethos*. Fu Cicerone che tradusse in latino questa parola con l'aggettivo *moralis* - e, derivandolo da *mos*, *moris* (costume, usanza). Tra i due termini, quello greco e quello latino, originariamente non c'erano sostanziali differenze. Entrambi indicavano le possibili riflessioni sui comportamenti e sui modi con cui l'uomo agisce nel mondo. Tra i primi a distinguere tra etica e morale fu Hegel (in *Lineamenti di filosofia del diritto*, 1820, pubblicato in Italia da Laterza nel 1996) che appunto parlò di moralità (*Moralität*) e di eticità (*Sittlichkeit*), dove quest'ultima era ricondotta al significato originario greco, in particolare a quello aristotelico dello *ethos*, relativo allo stare, all'abitare un luogo, che significa anche seguire le tradizioni che vi insistono e grazie alle quali, almeno in parte, si forma il carattere dell'individuo. Aristotele fonde due parole che hanno sfumature leggermente diverse. Sovrappone la parola *ethos* con la e lunga della *eta* (), che significa essenzialmente carattere, con la parola *ethos*, che inizia invece con la e breve, la *epsilon* (), di origine più arcaica, che significa abitudine e tradizione del luogo. Ma a parte queste sfumature di significato, la questione essenziale è il doppio soggetto che fa riferimento all'etica, e cioè l'individuo e la collettività in cui è.

Partiamo dunque da questi elementi per ragionare sull'idea di etica nell'arte attuale.

Anche se in effetti la prima domanda che non si può proprio evitare è: ma che c'entra l'arte con l'etica pubblica, la morale privata, o viceversa? Da più di un paio d'anni, ogni volta che mi è capitato di lavorare ad una mostra, di scrivere un testo o un articolo in cui la questione dell'etica risaltava con una certa chiarezza, non è praticamente mai successo che qualcuno mi abbia rivolto domande del tipo: "si vabbe', ma che c'entra l'arte con l'etica?".

E sì che me l'aspettavo. Eppure, con mia grande sorpresa, vedevo solo annuire. Chissà cosa pensano davvero di questa cosa? Mi domandavo (e



mi domando). Solo alcuni (i più avvisati, come si dice) dopo avermi squadrato, mi dicevano: "ah, però! Bella gatta da pelare ti sei preso".

Cercavo di capirne di più, ma il massimo che ottenevo era: "no, intendevo dire che l'etica è un argomento impegnativo". "Sì, è vero - rispondevo io - ma intendi dal punto di vista filosofico o da quello della sua individuazione nell'opera?" "Un po' da tutti i punti di vista". E la cosa finiva più o meno lì.

Da tutto questo ho ricavato due convinzioni.

La prima è che evidentemente non c'è nessuna pregiudiziale negativa all'associazione tra arte ed etica.

La seconda, anche se sembra inficiare la prima, in realtà né da una spiegazione, è che quando si parla di etica si ottiene in generale un consenso rispettoso. Come se a solo nominarla l'etica determinasse qualcosa di positivo. Ovviamente non è così. Esistono etiche condivisibili ed etiche che non lo sono per nulla, come, ad esempio, lo è per me quella di



Mona Hatoum, *Hot Spot*
2006, tubi d'acciaio e neon

Theaster Gates, *My Labor is My Protest*, 2012. Dimensioni variabil, camion dei pompieri del 1969, video

Paul Chan, *Waiting for Godot in New Orleans*, 2007, foto di scena della performance in tre atti

NEL 1937, A PARIGI, POCHE MESI DOPO AVER FINITO *GUERNICA*, PICASSO DISSE AI TEDESCHI CHE QUEL QUADRO NON L'AVEVA FATTO LUI, MA LORO. LA FORZA DELLA BATTUTA, DIVENTATA LEGGENDARIA, DICHIARA UN FARSÌ DEL REALE NELL'OPERA D'ARTE E VICEVERSA. CHE TESTIMONIA UN PASSAGGIO IRREVERSIBILE PERSINO NELLA PITTURA

D E F I N I T O



un fascista. Tutto è relativo, e niente lo è più dell'etica. È chiaro. Com'è altrettanto chiaro che quest'atteggiamento di profonda riverenza verso l'etica è la conseguenza del fatto che sia considerata come un elemento decisivo per tutto quello che siamo e che facciamo. E, quindi, anche per e nell'arte. Ma tutto ciò non spiega nello specifico perché e come l'etica sia divenuta oggi una condizione propria dell'esperienza artistica.

Proviamo a cambiare il punto di vista. La prima cosa sulla quale è utile riflettere riguarda la perdita di efficacia della riflessione estetica nei confronti dell'arte, determinata dal depauperamento dell'intrinseco carattere estetico dell'arte stessa, e che è il risultato principale della perdita della sua capacità e funzione mimetica. L'idea platonica dell'arte come imitazione della realtà (Libro X della *Repubblica*), ha infatti determinato per millenni una funzione dell'arte e un principio di conoscenza della stessa di tipo sensibile, cioè estetico. La perdita di questa condizione ha comportato necessariamente un diverso rapporto dell'arte con la realtà,

non più appunto di tipo imitativo, ma di partecipazione esperienziale ad essa, e spesso nel suo stesso farsi. Guardando indietro, al Novecento, il secolo lungo il quale avviene questo graduale e complesso mutamento, tutti pensiamo al rapporto nuovo con la realtà che stabilisce Duchamp con il *ready made*, anche se la consapevolezza di una diversa relazione tra arte e realtà è molto più ampia. Mi vengono in mente le parole di Picasso che, dopo pochi mesi aver finito di dipingere *Guernica* nel 1937, a Parigi disse ai tedeschi che quel quadro non l'aveva fatto lui, ma loro. La forza della battuta, diventata leggendaria, dichiara un farsi del reale nell'opera d'arte e viceversa, che testimonia un passaggio irreversibile persino della pittura da una condizione di rappresentazione a quella di un'inedita immedesimazione con la realtà. Ed è proprio in questo diventare reale nel reale, in un modo che non è nemmeno lontano parente del realismo classico, che l'etica trova ragioni decisive nella definizione della funzione e nel ruolo dell'arte.

La prima conseguenza di questo è che, se l'arte diventa reale nel reale, assume su di sé una serie di condizioni della realtà in cui appunto si posiziona. Tra queste c'è naturalmente anche il senso delle "abitudini" del luogo, che inducono la tipologia etica. Se state pensando che un'idea così determinata di luogo oggi non abbia più senso, anche e soprattutto nella determinazione etica, state ragionando ancora su un'idea di globalizzazione che questo ultimo quindicennio ha ampiamente ricondotto a dimensioni ben più ridotte. Vivere a Roma o a Berlino, ad esempio, era ed è molto diverso che vivere a Teheran o a L'Avana.

Non di meno la tipicità del luogo è un elemento decisivo anche nell'elaborazione dell'opera d'arte. Più che al vecchio stereotipo del *genius loci*, si rifletta a questo proposito su come sia diventata centrale la pratica del *site specific* nell'arte attuale rispetto a quel lontano primo caso del 1970 realizzato da Michael Asher nella Art Gallery di Claremont in California. Dalla specifica relazione con lo spazio e conseguente costruzione dell'opera, si è passati alla relazione più articolata e complessa con il luogo, e quindi con le "abitudini", in cui si trova il temporaneo contenitore dell'opera. È proprio questa relazione, che si modifica con il mutare dello spazio e del luogo, che crea quella continuità di senso tra opera d'arte e mondo e che rende possibile quell'appartenenza dell'opera alla realtà. Ed è qui, proprio sul piano della realtà che s'incontrano arte ed etica. In questo diretto partecipare alla realtà, l'opera assume su di sé quelle condizioni etiche che desume, appunto, dal luogo in cui è. Ma che è anche parte della sua storia come conoscenza del mondo.

Prima di entrare nel vivo di alcune opere che restituiscono il senso di



questi ragionamenti, occorre fare qualche precisazione.

Parlando di arte ed etica, o per inevitabile quanto impropria estensione, di arte etica, sembra ci si voglia riferire ad un'arte che si occupa del bene collettivo. È una tesi suggestiva, confortata dalla convinzione che tutti pensiamo che l'arte abbia sempre avuto una funzione sociale e che quindi abbia esercitato un'influenza positiva sulle società. Anche se, nonostante questa convinzione, nessuno ha mai potuto ritenere l'arte come quell'attività umana in grado di dare indicazioni morali alla società.

Nella nostra attualità pare inevitabile ritenere che parlando di arte ed etica ci si riferisca solo ad un'arte impegnata nel sociale o di tipo politico. Queste ultime sono modalità incluse ma non esclusive, nel senso che l'etica appartiene all'arte in un senso più esteso di quello imposto da singole tematiche o da generi.

Se leghiamo, come abbiamo fatto, l'arte alla realtà in un senso non descrittivo o narrativo, ma di partecipazione ad essa, con le modificazioni che ne possono conseguire, è chiaro che non è l'argomento ad essere decisivo per una qualificazione etica dell'arte.

Nondimeno appare evidente che partecipare ed interagire con una dimensione privata della realtà è una cosa diversa dall'intervenire in quella pubblica. Ecco, forse qui è l'ambito nel quale la vocazione etica dell'arte trova possibilità di assunzione concrete. Certo, tutta l'arte che viene esposta è pubblica per definizione, ma solo una parte di essa prevede un predeterminato e consapevole utilizzo in quelle aree del nostro spazio e della nostra vita che condividiamo con gli altri.

Il ruolo etico dell'arte in queste zone appare imprescindibile.

Partiamo da un lavoro che nasce e agisce in un contesto collettivo, e che appartiene dunque all'ambito dell'Arte Pubblica, cioè di quell'arte che è fruibile nelle aree comuni dei centri urbani e non. Si tratta di *Dead drops* del 2010 di **Aram Bartholl**, artista nato a Brema nel 1972 e basato a Berlino dal 1995 (<http://deaddrops.com/>).

Dead drops è un progetto che concede veramente poco a qualsiasi percezione di tipo estetico. Il lavoro consiste in una serie di penne USB cementate nei muri degli edifici di una città, che nello specifico del 2010 era New York. Le penne sono disponibili per caricare o prelevare file, in una sorta di *peer to peer* urbano e reale. L'opera crea la possibilità di scambio tra gli utenti dello spazio collettivo, che in questo caso è una città, o un quartiere. Tra l'altro l'opera è replicabile da chiunque voglia in qualsiasi altra città, basta dichiarare la replica sul sito, nel quale vanno indicate le posizioni precise delle USB. *Dead drops*

DALLA SPECIFICA RELAZIONE CON LO SPAZIO, SI È PASSATI ALLA RELAZIONE PIÙ ARTICOLATA E COMPLESSA CON IL LUOGO, E QUINDI CON LE "ABITUDINI" IN CUI SI TROVA IL TEMPORANEO CONTENITORE DELL'OPERA. È PROPRIO QUESTA RELAZIONE, CHE SI MODIFICA CON IL MUTARE DELLO SPAZIO E DEL LUOGO, A CREARE QUELLA CONTINUITÀ DI SENSO TRA OPERA D'ARTE E MONDO E A RENDERE POSSIBILE L'APPARTENENZA DELL'OPERA ALLA REALTÀ

Massimo Grimaldi, *Emergency's Paediatric Centre in Port Sudan*, supportato dal MAXXI di Roma, 2010, slideshow, dimensioni variabili

utilizza una forma low tech rispetto alle attuali possibilità di scambio nel web, e lo fa imponendo una forma di esperienza reale nella trasmissione della conoscenza. Nessuno è in grado di controllare e di impedire che qualcuno si colleghi alla USB e scarichi un virus che attaccherà il computer del prossimo utente. Una possibilità tutt'altro che etica, ovviamente. Ma è una considerazione che ha poco a che fare con l'intenzione dell'artista.

Sempre di un'opera che agisce direttamente nella dimensione pubblica si deve parlare a proposito di *Waiting for Godot in New Orleans* del 2007 di **Paul Chan** (<http://www.creativetime.org/programs/archive/2007/chan/welcome.html>).

Il lavoro è una messa in scena della famosa opera teatrale in due atti di Beckett, in un quartiere della città di New Orleans devastata dall'uragano Katrina nel 2005. È un'opera complessa che non intende solo far riflettere sull'angosciosa e infinita attesa della ricostruzione che coinvolge gli abitanti di New Orleans, ma che vuole interagire direttamente con il luogo e con chi lo vive. Paul Chan lavora per nove mesi alla rappresentazione, coinvolgendo artisti locali, attivisti politici e associazioni e inoltre crea lo *Shadow Fund* che raccoglie denaro per aiutare la ricostruzione. Nato Thompson, curatore e produttore della Creative Time, organizzazione americana no-profit con base a New York, che si occupa di realizzare progetti di artisti in cui si sperimentano nuove possibilità di azione dell'arte come processo democratico, sintetizza il senso dell'opera di Chan in modo

molto chiaro: «More than a play, *Waiting for Godot in New Orleans* is a socially engaged performance at the heart of a national crisis, and direct support to the community is an essential component of the project».

La necessità di ridefinire il ruolo dell'artista nell'attuale contesto sociale e culturale è una questione essenziale nel lavoro di **Massimo Grimaldi**. Ridefinizione che pone in primo piano la natura etica del proprio agire. Nel 2009 Grimaldi ha vinto il concorso MAXXI duepercento, con l'opera *Emergency's Paediatric Centre a Port Sudan Supported by MAXXI*. Ha deciso di destinare la somma di 643.800, corrispondente al 92% del compenso previsto dal bando, alla costruzione di un Centro sanitario pediatrico di Emergency a Port Sudan, in Sudan. La costruzione del Centro e la sua attività sono state documentate dalle fotografie di Grimaldi, immagini che appunto formano il corpus dell'opera d'arte (<http://www.fondazionemaxxi.it/2012/09/24/emergencys-paediatric-centre-in-port-sudan-supported-by-maxxi-di-massimo-grimaldi/>).

Theaster Gates, nato nel 1973 a Chicago dove vive, è un artista, un curatore, un musicista e un attivista politico. Questi aspetti si fondono continuamente nella realizzazione di opere che uniscono la sua vita con quella della collettività in cui vive. *My labor is my protest* del 2012, ne è un esempio emblematico. Gli elementi fisici delle installazioni, i camion dei pompieri, il catrame, l'enorme libreria, incrociano e fondono elementi della propria storia personale, come il catrame che il padre di Gates stendeva sui tetti delle case di Chicago come forma di protesta nel 1968 o la rivista *Ebony* della Johnson Publishing sulla cultura afroamericana, di cui nella libreria si trova un'ampia selezione. Ma ancora più decisivo per comprendere l'intenzione etica del lavoro di Gates è il progetto *The arts and public life*, che ha preso forma nell'università di Chicago (<http://arts.uchicago.edu/artsandpubliclife>). Attraverso l'attivazione di spazi espositivi, laboratori, sostegni economici a progetti artistici, prevede una sempre più forte integrazione tra l'università e la comunità del South Side della città di Chicago. Realizzare spazi e opportunità per lo sviluppo della cultura è per Gates parte del suo lavoro di artista e del ruolo dell'arte oggi.

L'ultimo caso di quest'elencazione parzialissima è **Mona Hatoum**, artista palestinese nata a Beirut nel 1952 (<http://www.youtube.com/watch?v=Xs3DzydSKu8>). Partita negli anni Ottanta da un lavoro performativo e da tematiche legate al corpo è approdata negli anni Novanta a riflessioni legate alle conflittualità presenti nella cultura occidentale. Il suo lavoro è interessante nell'economia del nostro discorso per una diversa coniugazione di quella dimensione pubblica che negli altri casi è apparsa come decisiva. Mona Hatoum compie un percorso inverso, portando il pubblico nel privato con tutte le inquietudini che si rintracciano nelle due sfere. In questo passaggio l'opera ri-torna al pubblico carica di un'intimità che non è meno decisiva per quella capacità etica che stiamo osservando. Recenti lavori come *Bunker* e *Suspended* del 2011, raccontano ad esempio del sentimento dell'esilio, che è tanto privato quanto pubblico. Come non meno decisivo è il suo lavoro sulla modificazione degli oggetti, delle loro dimensioni e delle loro funzioni, dimostrazione di uno stare nella realtà cercando di capirne i paradossi e gli inganni che si celano dietro le sembianze più semplici. Una funzione d'indagine, di riflessione e di scoperta che diventa etica nel momento in cui viene resa disponibile, tornando cioè nella realtà che ne risulta fatalmente modificata.

SUBJECTIVE MAPS / Disappearances

National Gallery of Iceland, Reykjavik
may 17th – june 30th, 2013

Opening

friday, may 17th 2013, 6 pm

A project by

/Little Constellation/

Curated by

Halldór Björn Runólfsson /
Alessandro Castiglioni /
Rita Canarezza &
Pier Paolo Coro

Bookworks and Fanzines from

Andorra / Cyprus / Iceland / Liechtenstein
/ Luxembourg / Malta / Monaco /
Montenegro / San Marino / Åland Islands /
Canton Ticino / Faroe Islands / Gibraltar /
Guernsey / Jersey

littleconstellation.org

Daniel Arellano Mesina / Eve Ariza
/ Sigurður Atli Sigurðsson / Katerina
Attalidou / Sigtryggur Berg Sigmarsson
/ Justine Blau / Rita Canarezza & Pier
Paolo Coro / Dustin Cauchi / Jóhan Martin
Christiansen / Nina Danino / Oppy De
Bernardo / Hekla Dögg Jónsdóttir /
Doris Drescher / Barbara Geyer / Helena
Guàrdia / Unn Joensen / Irena Lagator
/ Victoria Leonidou / Simon Le Ruez /
Ingibjörg Magnadóttir / Mark Mangion /
Lorella Mussoni & Pier Giorgio Albani /
Teodora Nikcević / Minna Öberg / Bjargey
Ólafsdóttir / Maria Petursdóttir / Pierre
Portelli / Agnès Roux / Eric Snell / Miki
Tallone / Jelena Tomašević / Pauliina
Turakka Purhonen / Natalija Vujošević /
Martin Walch / Trixi Weis



Republic of San Marino,
Their Excellencies the Captains Regent
Ministries of Foreign Affairs, Education and Culture; Territory and Youth Policies;
Tourism, Health and Social Security; Social and Cultural Activities Office



Republic of Iceland
Ministry for Foreign Affairs
Ministry of Education, Science and Culture
Embassy of Iceland in Brussels

LISTASAFN ÍSLANDS
NATIONAL GALLERY OF ICELAND

Reykjavík
Arts Festival



REPUBLIC OF CYPRUS
Ministry of Education and Culture



GOVERNMENT
PRINCIPALITY OF LIECHTENSTEIN



LE GOUVERNEMENT
DU GRAND-DUCHÉ DE LUXEMBOURG
Ministère de la Culture



Parliamentary Secretariat for Culture and Local Governments



MALTA COUNCILS
FOR CULTURE
& THE ARTS



MINISTRY OF CULTURE
FAROE ISLANDS



Repubblica e Capitale Ticino
DECS
MINISTERO DELLA CULTURA



GOVERNMENT OF GIBRALTAR
Ministry of Culture



Ålands
landskapsregering



THE ÅLAND ISLANDS
ART MUSEUM



Jersey Arts Trust



Guernsey
Arts
Commission



swiss arts council
prohelvetia



Repubblica e Capitale Ticino
DECS
SWISSLOS



FONDAZIONE
CASSA DI RISPARMIO - S.I.M.S.



ENTE CASSA DI FAETANO
Ente Cassa di Faetano

MAIN SPONSORS

QUALCHE SUGGERIMENTO
AL NUOVO TITOLARE
DEL DICASTERO DELLA CULTURA

CARO MINISTRO TI SCRIVO

Nel marasma in cui versa l'Italia, continua a sembrare un lusso pensare alla cultura. La quale però, è bene ricordarlo, ha molto a che fare con una possibile ripresa, allenando mente e inventiva per trovare nuove prospettive entro cui articolare proprio quella "ripresa". Massimo Bray si è da poco insediato al vertice del Mibac, abbiamo pensato di raccogliere i suggerimenti di alcuni operatori dei Beni Culturali su quali sono, dal loro punto di vista, le prime cose che il neo Ministro deve fare. Una spinta decisa alla defiscalizzazione per le erogazioni liberali, l'abbassamento dell'IVA e il controllo della spesa sono i provvedimenti più urgenti. Ma non va dimenticata la "visione" entro cui inserire queste azioni: rilancio dell'istruzione artistica, oggi quasi negata dall'ultima riforma della scuola e investimento nelle menti più lucide e più creative, quindi negli artisti - a qualunque settore appartengano: cinema, letteratura, arti dello spettacolo e visive - per pensare le strategie di politica culturale. Insomma, se qualcuno coltiva ancora la vecchia idea dell'intellettuale astratto e un po' svagato, leggete qui per vedere quanto si è lontani da questo datato e un po' stucchevole stereotipo (A.P.)



MARIA VITTORIA MARINI CLARELLI

Soprintendente Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma



Propongo un apparente paradosso: per affrontare le emergenze occorre uscire dall'ottica dell'emergenza. Il settore che conosco meglio, quello dei beni culturali, ha bisogno di strategie

di ampio respiro, senza le quali si rischia di perdere per strada anche una parte delle poche risorse disponibili. La cura del patrimonio culturale, intesa come un grande tema collettivo, che tocca anche la società civile, a mio avviso richiede interventi su quattro fronti.

1. Anzitutto l'educazione nelle scuole e la sensibilizzazione dell'opinione pubblica, per superare l'indifferenza pratica verso la conservazione della nostra eredità che conduce da un lato al vandalismo anche spicciolo e dall'altro a prendere decisioni politiche che mettono la cultura sempre all'ultimo posto. Se gli italiani non si appassionano per primi ai loro beni, allora c'è un deficit di democrazia, di esercizio del diritto alla cultura.

2. Il secondo fronte è un'effettiva programmazione/progettazione degli interventi, secondo piani pluriennali che permettano di convogliare sforzi e risorse verso obiettivi ambiziosi e di scala nazionale, anche se declinabili a diversi livelli regionali, locali e perfino individuali. In questo modo si dovrebbe poter riaprire il terzo fronte, quello della sperimentazione che in campi quali il restauro, gli allestimenti espositivi, la ricerca storico-artistica, i nuovi materiali ha prodotto in Italia tanti risultati d'eccellenza. E affinché ciò sia possibile, occorrerebbe razionalizzare le spese. I musei, per esempio, sono per natura grandi consumatori di energia e dovrebbero poter contare su tariffe agevolate. Altrimenti qualcuno deve prendersi la responsabilità di staccare la spina della climatizzazione alle opere d'arte.

3. Infine spenderei una parola sull'arte contemporanea. L'Italia vanta una gloriosa tradizione di artisti coinvolti nelle scelte di politica culturale (si pensi a Raffaello o a Canova). Perché oggi non si torna a coinvolgerli nelle grandi decisioni che riguardano l'aspetto del mondo, dal paesaggio alle città, agli stili di vita?

A sinistra il ministro Massimo Bray

Sopra di lui:
Luciano Fabro, *Italia d'oro*
bronzo dorato, 1971

ALESSANDRO LATERZA

Editore e Presidente della Commissione Cultura di Confindustria e Vicepresidente di Confindustria per il Mezzogiorno

Per Confindustria la cultura è un tema che riveste un ruolo così centrale e determinante che lo ha inserito all'interno del suo Progetto per l'Italia, "Crescere si può, si deve", come uno dei principali driver per lo sviluppo economico del Paese. Le cose da fare sono tante, gli interventi da mettere in campo molteplici.



1. Per cominciare: estendere su scala nazionale il modello dei poli museali di eccellenza, anche attraverso il rafforzamento del ruolo dei privati nella loro gestione manageriale. È necessario vendere o dare

in prestito oneroso le opere tenute chiuse nei magazzini dei musei italiani e finanziare con il ricavato attività e gestione dei musei stessi. Un altro settore a cui bisognerebbe mettere mano è quello cinematografico con il rinnovo del tax credit.

2. Rafforzare l'istruzione artistica e qualificare l'offerta formativa postdiploma nei campi del restauro, della valorizzazione e della gestione dei beni e delle attività culturali.

3. Prevedere la deducibilità integrale dall'imponibile delle donazioni e delle sponsorizzazioni nel campo dei beni e delle attività culturali trovando formule che consentano l'intervento di privati e del terzo settore anche per i musei di piccole dimensioni che altrimenti finiscono per essere cenerentole. L'Italia possiede risorse inestimabili e illimitate che troppo spesso rimangono dimenticate o, peggio, sono vittime di una gestione che nel migliore dei casi è inadatta. Quando si parla di beni culturali è bene fare una scelta precisa, decidere se li si considera rilevanti al di là della retorica di cortesia. Se è così, allora è necessario porsi il problema delle risorse e dell'organizzazione. La cultura della formazione, della ricerca e delle arti rappresenta il cuore e la testa di un Paese. Non sostenerla significa lasciar morire la nostra identità, la nostra storia e il nostro ingegno. Senza dimenticare che le bellezze artistiche e culturali, oltre alla valenza di attrazione turistica, sono cifra fondante e ambasciatori riconosciuti del made in Italy: uno stile di vita e di lavoro che impronta i più diversi settori del "saper fare" italiano nel mondo.

ESTER COEN

Storica dell'arte e docente all'Università dell'Aquila



I punti che elenco di seguito sono così ovvi che quasi provo vergogna a enunciarli. Tuttavia in un momento così drammatico di crisi bisogna mettere in atto tutti i metodi, anche quelli che parrebbero logici e scontati, per rivalutare

e dare nuova forza alla nostra cultura, immaginando una strategia della crescita strettamente basata sulle competenze e sulle ricchezze esistenti del territorio italiano.

1. Monitorare l'educazione dei giovani, dai licei e dalle scuole d'arte fino al termine degli studi in parallelo con i rispettivi Ministeri per garantire l'adeguata formazione e lo sviluppo della figura dello storico dell'arte, dell'architetto e del restauratore secondo modelli da applicare ed esportare all'estero.

2. Sfruttare dinamismo ed energia dei laureandi e laureati in storia dell'arte e in architettura per lanciare nuove idee e progetti (per la rete o l'editoria, ad esempio) attraverso bandi nelle università e nelle accademie di belle arti.

3. Rivalutare e potenziare aree e luoghi di interesse turistico – anche quelli meno noti – attraverso una politica di valorizzazione dei beni culturali coordinando tale impegno con la crescita di posti lavoro per laureati giovani e meno giovani. Incrementare l'offerta della rete turistico-alberghiera promuovendo l'immagine coordinata di un'eccellenza legata alla cultura e ai suoi straordinari prodotti locali.

4. Coordinare e armonizzare la gestione del patrimonio pubblico con la collaborazione dei privati in una giusta logica di produzione e di tutela. Offrire agevolazioni fiscali per donazioni e per investimenti nei diversi settori della cultura. Questo porterebbe ad arricchire le collezioni dei nostri musei soprattutto se l'azione fosse abbinata a un abbassamento dell'aliquota IVA per la compravendita di opere d'arte.

5) Riformulare l'offerta dei musei e delle realtà contemporanee secondo un ponderato disegno di incremento economico creando una rete nazionale, ma soprattutto istituendo o potenziando i rapporti con l'estero in una logica di coordinamento e non di frazionamento o di inopportuno individualismo come avviene oggi. Questi i pochi, essenziali punti della politica necessaria in un Paese che possiede la più alta percentuale di beni storico-artistici in rapporto alla sua superficie e che deve assolutamente ritrovare l'energia e la capacità di sovrintenderli.

CARLO FUORTES

Amministratore Delegato Fondazione Musica per Roma e Commissario Straordinario Teatro Petruzzelli di Bari

1. Aumentare le risorse alla cultura e al FUS. Si deve investire la decrescita in atto dal 2002 quando si toccò il punto più alto degli investimenti: 2,7 miliardi di euro, pari allo 0,37 del bilancio dello Stato. Da quel momento i fondi alla cultura sono stati progressivamente tagliati fino ad arrivare al 2012 a 1,5 miliardi, pari allo 0,2 del bilancio statale. Una diminuzione di quasi il 50%, assolutamente inaccettabile. Si dice che mancano le risorse, è una scusa che non regge. Se un governo non è in grado di spostare di un decimo di punto le risorse che amministra, non svolge la funzione per la quale è stato eletto. Le parole di Enrico Letta, che ha affermato di essere pronto a dimettersi se qualcuno gli chiedesse di tagliare ancora, fanno ben sperare. Quindi, attendiamo con una certa fiducia. Considerando anche il fatto che in Europa gli altri Paesi hanno risorse doppie o triple delle nostre. Ma tenendo soprattutto presente che la cultura in Italia è l'unica risorsa competitiva a livello internazionale, lo è da 2.500 anni. E che è "labour intensive": quasi tutta la spesa fatta in questo settore si trasforma in reddito da lavoro. Quindi è particolarmente adatta a superare l'attuale fase di stagnazione dell'economia.



2. Spendere meglio. Deve aumentare l'efficienza del settore, responsabilizzando il management sui risultati, come è accaduto in alcune istituzioni culturali degli Enti Locali. E si deve operare il controllo su come vengono spese le risorse, migliorando quindi il rapporto, sempre ambiguo e spesso sbagliato, tra Stato, politica e cultura. Lo Stato deve svolgere il ruolo di regolatore, finanziatore e controllore, ma non deve essere il gestore della cultura. Purtroppo, invece, la pubblica amministrazione e la politica intervengono a sproposito nella gestione degli istituti culturali, affidandoli a politici a fine carriera o a "clientes". In questo modo si compromette la credibilità del settore. E non a caso la spesa in cultura è considerata spesso spreco e prebenda.

3. Innovare il settore per aumentare la legittimazione sociale. È l'unico modo per far sì che i finanziamenti alla cultura vengano difesi dalla collettività, specie in una fase di risorse pubbliche scarse. Deve aumentare l'autonomia delle istituzioni culturali, l'efficienza economica e l'attenzione alla qualità dell'offerta, che deve tener conto della collettività alla quale si rivolge. L'autonomia porta anche a un aumento dell'autofinanziamento e alla diversificazione delle entrate, non solo pubbliche. Penso agli sponsor e non solo. Devono aumentare i contributi privati e occorre defiscalizzare maggiormente le erogazioni liberali, che in Italia sono ferme al 20 per cento, contro il 30 per cento degli Stati Uniti e percentuali addirittura superiori in alcuni Paesi europei. Ma, parallelamente, è necessario un cambio di rotta culturale. Ad esempio il rapporto con i privati sta cambiando, dal mecenatismo alla partnership: il privato vuole essere coinvolto nei progetti culturali che finanzia. Il suo intervento spesso viene vissuto come un pericolo, ma nella mia esperienza ho sempre riscontrato nel privato una grande attenzione alla qualità. E la partnership si realizza se si è soggetti autonomi e credibili.

MARINA VALENSISE

Direttore dell'Istituto Italiano di Cultura di Parigi



Dall'ottobre scorso, l'Istituto italiano di cultura ha lanciato un nuovo programma, "Le promesse dell'arte", che mira a favorire i giovani talenti italiani. Ogni mese accogliamo un giovane selezionato da esperti nominati a rotazione per le varie discipline e presentiamo al pubblico l'opera

realizzata nel corso del suo soggiorno. Il neo ministro potrebbe lanciare programmi analoghi a favore dei tanti tecnici, archeologi, storici dell'arte, architetti, che costituiscono il nucleo del Mibac, al fine di valorizzarne le risorse e le competenze. Sarebbe bene puntare anche sulla razionalizzazione dell'apporto dei privati nella gestione dei servizi connessi ai musei. Stanti le note difficoltà di bilancio, servirebbe ritoccare la normativa per assicurare una maggiore efficienza del sistema evitando le posizioni di rendita per i privati; e coinvolgendo direttamente le imprese nella valorizzazione del patrimonio nazionale, attraverso la promozione dei loro prodotti. Molte le forme possibili. Per esempio, a Parigi, per il rinnovamento della nostra sede, il palazzo neoclassico Hôtel de Galliffet, abbiamo promosso un'inedita sinergia con le imprese d'eccellenza. Dopo aver finanziato alcuni interventi strutturali di restauro della nostra sede nel cuore del Faubourg Saint Germain, una ventina di imprese hanno fornito a titolo gratuito o in comodato d'uso i loro prodotti, consentendoci di promuoverne la diffusione. Tutti campioni dell'industria italiana (Zanotta, Lema, Irinox, Modulnova, Smeg, Fortuny, Viabizzuno, Bitossi) che hanno aderito alla sinergia promossa dall'Istituto di Cultura, in cambio dell'offerta a titolo gratuito dei saloni dell'Hôtel de Galliffet, per una o due manifestazioni l'anno, grazie a una forma di mecenatismo commerciale dove, in nome del marketing, l'uso delle risorse disponibili si coniuga alla promozione del sistema Italia. È facile immaginare quanti e quali frutti questo modello potrebbe dare se lo si collegasse alla promozione del territorio, alla ricchezza del nostro patrimonio storico e alle innumerevoli testimonianze trasmesse da millenni di ininterrotta civiltà.

MARIO CRISTIANI

Galleria Continua, San Gimignano, Beijing, Le Moulin Parigi



1. Il Ministro della cultura italiano deve adoperarsi per riportare il nostro Paese ad essere una terra d'accoglienza per gli artisti come era in passato, quando i migliori tra questi ci venivano tutto il mondo. Gli artisti si portano

dietro tutte le altre risorse culturali, a cominciare dai collezionisti. Muovono idee ed economie. Noi abbiamo ancora un'industria culturale perché abbiamo un passato di altissima qualità diffusa. E l'obiettivo è riportare un tale livello di qualità nel nostro presente, facendo del nostro patrimonio culturale una realtà viva e non un cadavere o, nella migliore delle ipotesi, un peso economico come è vissuto oggi.

2. Se il problema è la mancanza di risorse, occorre creare una relazione fertile e trasparente tra pubblico e privato che sia sostenuta anche dal punto di vista legislativo. Trasparenza nella gestione delle risorse e controllo tra entrate e uscite, in modo che l'avanzo degli incassi che viene da mostre e siti più attraenti vada a coprire le necessità di quello che è meno appetibile, che dà meno visibilità al privato e che è concettualmente più difficile, come l'arte contemporanea.

3. Per quanto riguarda il mercato dell'arte, chiedo di abbassare l'IVA al 10 per cento e di rivedere le misure adottate dal governo Monti sul controllo fiscale perseguito attraverso l'acquisto di opere. Prima non c'era nessuna regola, oggi invece il collezionista è criminalizzato, su di lui ricade un sospetto inaccettabile che rivela un problema culturale di fondo da rimuovere velocemente: l'idea che se hai 5/10mila euro da spendere per l'acquisto di un'opera vuol dire che ne hai tanti di più che nascondi da qualche parte. Ma spesso il collezionista è portatore di una visione culturale e non deve essere oggetto di terrorismo. Senza pensare al danno che si fa in questo modo a un settore mediamente non florido: solo per dirne una, negli ultimi anni i collezionisti italiani sono diminuiti del 50/60 per cento. Non comprano più? Forse semplicemente comprano all'estero.

GIORGIO FASOL

Collezionista



1. Il ministro deve fare velocemente un'analisi delle urgenze nei vari settori, ma tirando le conclusioni in un mese, non in un anno. E per fare questo e altro, deve muoversi come tutti i bravi manager di questo mondo: avvalersi di operatori onesti e competenti del sistema culturale.

2. Altra misura urgente è applicare sulle transazioni d'arte l'IVA del 19 per cento sull'imponibile al 30 per cento, come è in Francia. È un modo per non toccare l'aliquota del 19 per cento, fatto che ha una sua rilevanza psicologica, ma portando comunque l'IVA alla media europea. Che in ogni caso va cancellata completamente sugli acquisti delle opere di giovani artisti sotto i trenta anni. Questo provvedimento faciliterebbe non solo il lavoro di questi, ma anche quello delle giovani gallerie che investono su di loro. Dove si trovano le risorse? Colpendo il sommerso. L'arte non deve essere più la grande lavanderia dove si ripulisce il denaro sporco, come spesso purtroppo accade. Se continua ad essere usata per il riciclaggio, e l'unico modo per invertire la tendenza è avere una tassazione equa, non ci liberemo mai del sospetto che il mercato dell'arte sia un mondo disonesto.

3. Il Ministro quindi deve puntare sulla legalità. E tutti quanti dobbiamo cominciare a pensare e a praticare l'etica, non solo nell'arte, ma in tutti i settori culturali: il cinema, la musica, l'editoria, il teatro.

MACA MuseoArteContemporaneaAcri

soddisfiamo il bisogno d'Arte della Calabria dal 2006



MacArtCalabriaProject

PORTIAMO L'ARTE IN CALABRIA

Collezione permanente Silvio Vigliaturo

2012 Francesco Guerrieri, *dal polimaterico all'essenza della struttura*
Hans Richter, *Dada fino all'ultimo respiro*
Pop Art a Torino!? Boetti, Pistoletto, Gilardi, Mondino, Nespolo

2013 Yves Klein & *Around his blue*
Biennale d'Arte Contemporanea, San Demetrio Corone

PROMUOVIAMO L'ARTE DELLA CALABRIA

2013 Progetto itinerante Young at Art per artisti Under 35 nati in Calabria
Progetto artistico nella Casa di Reclusione di Rossano



Curatori: Marisa Vescovo, Francesco Poli, Boris Brollo, Andrea Rodi, Massimo Garofalo
Palazzo Sanseverino, Acri - www.museomaca.it

Gli eventi rientrano nell'ambito del programma MacArtCalabriaProject, che fa parte della rete di eventi finanziati dalla Regione Calabria. Piano Regionale per l'Arte Contemporanea in Calabria. Linea di intervento 5.2.2.4 del POR FESR 2007/2013 - Azioni per lo sviluppo dell'Arte Contemporanea in Calabria.

— **zooart**
— Itinerari Artistici Cuneo 2013

— **04>07**
11>14
18>21
LUGLIO

ORE 21/24

— **GIARDINI FRESIA**

C.so Giovanni XXIII
Cuneo

— www.zooart.it

— LOCAL ART

selezione di giovani artisti
in collaborazione
con la Fondazione CRC
4/7, 11/14, 18/21 LUGLIO
ore 21.00
giardini Fresia

— ZOOINCITTÀ

allestimenti d'arte
nel centro storico
4 LUGLIO/31 AGOSTO
Centro Storico Cuneo

— ZOOLIVE

performance
e musica elettronica
4,6,11,13,18,20 LUGLIO
ore 21.00
Giardini Fresia

— ZOOBIMBI

laboratorio artistico
per bambini
4,5,11,12,18,19 LUGLIO
Giardini Fresia

ORGANIZZATO DA **art.ur**

ORGANIZZATO DA

REGIONE PIEMONTE
PROVINCIA DI CUNEO
Assessorato alla Cultura
Assessorato alle Politiche Giovanili

Città di Cuneo
D'Ai
giovani artistitaliani

REGIONE DEL PIEMONTE
Assessorato alla Cultura e al Turismo
ORIGAMI

COMPAGNIA DI SAN PAOLO
FONDAZIONE CASA DI RISPARMIO DI CUNEO
FONDAZIONE CRT

BERARDO
Centro Commerciale Via Isonzo
Centro Commerciale Via Piave

Ferrero Legno
REKORD
drawing space
artistic design and more
BARRANI GROUP

ESPOARTE
CUNEO SETTE
CUNEO COCCARACCA
MEDIA PARTNER

Abet laminati
Best
Behulla records
Castelmar
Crifer
Degiovanni f.lli

Ediplastubi
Fuoritempo
Market compensati
Milano Assicurazioni di Sciaretta & C
Mollo noleggio

OML
Oxley srl
Qi
Solaneon

journalista.it



I ART

di Paola Ugolini



Nel 1866 Gustave Courbet, l'artista che del realismo pittorico ha fatto un vessillo ideologico, realizza il primo quadro di soggetto sessualmente esplicito. *L'origine du monde* ha aperto la strada per l'accettazione intellettuale e critica del sesso e poi della pornografia all'interno dell'arte cosiddetta "alta". E da lì molte cose sono accadute.

Il corpo umano è stato un territorio di conquista per gli artisti che hanno cercato gli strumenti adatti per rappresentarlo. È stato posseduto, indagato, annullato, fotografato, idealizzato, deformato, filmato e post-umanizzato. Oggi è ancora capace di potere attrattivo?

Bruno di Marino: «Evidentemente sì, anzi credo che continui ad essere, almeno in parte, un elemento fortemente trasgressivo. Malgrado negli ultimi decenni si siano definitivamente infranti alcuni tabù, il corpo – il nostro e quello degli altri – ci crea ancora disagio. È un corpo, nella realtà così come nella rappresentazione, che sottoponiamo a violazioni e a eccessi di ogni tipo. La stessa pornografia, forse proprio perché "normalizzata" e trasformata in fenomeno "pop", è fruita da persone che una volta se ne sarebbero vergognate, mentre oggi lo trovano naturale, sia maschi che femmine».

Luca Beatrice: «Considero l'immagine sessuale l'ultimo ready made contemporaneo. Dove lo metti sta. *L'Origine du monde*, infatti, ci ha messo oltre a un secolo a essere accettato dentro la cornice del museo. Ma ora se venisse portato fuori, per esempio in un portale web hard core, funzionerebbe alla perfezione. Il sesso attrae eccome, tutto ciò che ha a che fare con il corpo (bello) della donna».

La pornografia può essere un genere?

BDM: «È difficile dare una risposta univoca. È chiaro che – in termini cinematografici – in qualche modo lo è, al pari del western o del musical. Se vogliamo è un genere anche dal punto di vista burocratico (il marchio X-rated dato dalla censura). Diciamo che negli ultimi venti anni – a causa della porosità dei linguaggi artistici e mediatici – più che un genere il porno è divenuto un virus, una modalità rappresentativa che ha contaminato altri settori, tra cui il cinema d'autore. Inoltre la Rete ha modificato strutturalmente l'industria del porno come genere produttivo codificato».

LB: «Più di un genere, un fenomeno socioculturale che si mescola con linguaggi e generi che vanno dalla letteratura al cinema, dall'arte al design e a cui il web sta apportando un nuovo profondo cambiamento».

Gola Profonda è il film che mostra una donna che prova piacere solo

praticando il sesso orale e negli anni '70 ha sdoganato il genere porno dalla categoria dei film per amatori o pervertiti, trasformandolo in vessillo della liberazione sessuale per intellettuali progressisti. Quanto la pornografia è stata di aiuto alla liberazione sessuale, soprattutto delle donne?

BDM: «Penso moltissimo e continua a disinibirle sempre di più. Non è un caso che il 33 per cento del pubblico dell'hard sia costituito da donne. Esiste ormai un porno chic o glamour più attento alla sensibilità femminile, con lunghe scene di preliminari, per esempio come nei siti di Marc Dorcel».

LB: «Se pensiamo alla tremenda liberalizzazione di massa predicata dal femminismo certamente no. Il porno, invece, ha contribuito a una nuova coscienza del proprio corpo e dell'uso che può essere fatto contro le costrizioni del moralismo e, peggio, del moralismo femminista. Oggi sono soprattutto le donne grandi consumatrici di sex toys. Qualcosa vorrà dire».

Sin dagli anni '60, le artiste hanno usato il loro corpo come strumento vivo con cui rivoluzionare la morale e le politiche culturali. Scrittrici, registe, performer, pittrici e fotografe hanno attinto in maniera disinibita nel calderone del porno per raccontare desideri repressi e sfrenate fantasie erotiche. Eppure, un'importante studiosa del settore ha affermato che la pornografia è lesiva ed avvilente per l'immagine femminile. Siete d'accordo?

BDM: «Credo che il pensiero di studioso come Michela Marzano (ora parlamentare del PD), che ritiene la pornografia solo qualcosa di umiliante nei confronti delle donne, sia una posizione piuttosto anacronistica: si rischia il ritorno al vecchio dibattito, ormai superato, delle femministe pro e anticensura. L'equazione porno = istigazione allo stupro o peggio, credo sia molto deleteria e pericolosa».

LB: «Forse questa studiosa non è così importante e la sessualità poco rilevante».

La pornografia è ancora uno strumento di contestazione politica?

BDM: «Di fatto lo è, basta vedere quanto il semplice denudarsi sia ancora al centro dell'azione politica da Pussy Riot a Femen. In Russia o nei Paesi Arabi chi pratica questo tipo di lotta rischia il carcere o la morte, quindi ha una sua (drammatica) efficacia. In Occidente e nei Paesi dove c'è libertà di espressione la carica politica si è molto più affievolita rispetto agli anni '70, quando Valie Export metteva in scena il suo "Genitalpanik", pur

DUE LIBRI FRESCHI DI STAMPA, **SEX** DI LUCA BEATRICE (RIZZOLI) E **HARD MEDIA** DI BRUNO DI MARINO (JOHAN & LEVI) TRATTANO IL RAPPORTO TRA ARTE, SESSO E PORNOGRAFIA. ABBIAMO INTERVISTATO I DUE AUTORI



YOU PORN



suscitando ancora clamore mediatico, dovuto alla pruderie del pubblico. Oggi fare pornografia nei Paesi Occidentali non ha più il significato "underground" e sovversivo di un tempo».

LB: «Salman Rushdie ha scritto che in alcune città pakistane dove erano vietati i cinema porno si registrava un considerevole aumento di cellule terroriste. Il porno è pacifista per definizione».

La pornografia degli anni 2000 è intellettuale e colorata, non a caso proliferano sofisticati sex toys firmati da un brand come quello della parigina Sonja Rikiel. Negli anni '70 le signore organizzavano pomeriggi fra amiche per visionare i nuovi prodotti americani in mopen, oggi si preferiscono dimostrazioni domestiche di sex toys di ultima generazione. La linea fra pornografia ed erotismo si sta facendo sempre più sottile?

BDM: «Diciamo che il confine è sempre stato molto sottile, fin dalla letteratura erotica dell'Ottocento. Certo oggi c'è una pornografia eroticizzata e un eros pornografico (Roy Stuart, Catherine Breillat), esattamente come c'è una videoarte che scivola verso il porno e un cinema hard che prende a modello la sperimentazione video (Michael Ninn)».

LB: «Non mi è mai stata chiara questa linea di confine, a meno di non intenderla nel limite in cui l'eros promette e il porno mantiene. Il primo, fino a pochi anni fa, era tollerato dalla coscienza borghese, il secondo limitato a un pubblico di specialisti. Oggi l'equilibrio si sta rovesciando e siamo in pieno pornomaiorstream o pornochic».

Secondo il critico cinematografico Marco Giusti, Riccardo Schicchi, che ha inventato la porno star: Cicciolina, Moana e lo stallone italiano Rocco Siffredi, alla luce dell'impersonalità fredda e meccanica di YouPorn, diventa il personaggio romantico di un mondo dove c'era ancora spazio per le utopie erotiche. Con la sua settorializzazione e la velocità di comunicazione, il web sta uccidendo l'immaginazione erotica?

BDM: «L'hard classico conserva un'aura romantica (*Deep Throat*, piuttosto che *Behind the Green Door* o i film anni '80 di Schicchi o Massacesi con Moana Pozzi) ed è logico che qualcuno lo rimpianga, tuttavia non credo che la comunicazione uccida l'eros, così come non penso che la tecnologia uccida il desiderio, semmai lo trasforma. Oggi la nuova frontiera è la videochat, dove due persone appena conosciute si mostrano nude e si



Da sinistra

Allen Jones, *Chair*, 1969

Bettina Rheims, *Chambre Close*, 1992

Gustave Courbet, *L'origine du monde*, 1866 © White Images Scala, Firenze

Nell'altra pagina Luca Beatrice e Bruno Di Marino

masturbano. Scattano altre dinamiche. Io non penso che sia più eccitante o stimoli più l'immaginazione il vedo-non vedo, lo scoprire gradualmente un corpo piuttosto che l'esibizione brutale di un atto sessuale. Sono due cose diverse».

LB: «No, il web ti consente intanto un accesso più libero e democratico, andandoti a scegliere ciò che del porno ti interessa di più, le tue categorie preferite, accorciando i tempi di visione e saltando le scene più noiose o poco eccitanti. YouPorn sta cambiando il modo di girare materiale porno».

Camille Paglia nel suo famoso saggio del 1993 *Sexual Personae*, paragona la donna e la sua energia sessuale a una forza ctonia, tortuosa e dionisiaca mentre l'uomo è all'opposto, algido, rettilineo, netto nei suoi contorni senza sfumature, apollineo. Concordate con questa visione per alcuni versi "sessista" dell'eros maschile e femminile?

BDM: «Per decenni la maggior parte degli studi hanno inquadrato la pornografia da un punto di vista sociologico, trattandola come fenomeno sociale, mentre invece è lecito darne anche una lettura di altro tipo, soprattutto quando è applicata alle arti visive e performative o alla sperimentazione videofilmica. In questo senso sia la Paglia che la Sontag o Linda Williams (fondatrice dei *porn studies*) restano delle pioniere».

LB: «Si era stata un'ottima intuizione. E poi qualsiasi cosa faccia infuriare le femministe mi suscita simpatia».



PER UN'ARTE DISOBBEDIENTE

DOPO QUASI DIECI ANNI, ARRIVA IN ITALIA IL *DISOBEDIENCE ARCHIVE*. PROGETTO ITINERANTE CHE RACCONTA STORIE E GEOGRAFIE DI QUATTRO DECENNI DI ANTAGONISMO SOCIALE. IN MOSTRA ORA AL CASTELLO DI RIVOLI



di **Marinella Paderni**

L'anima della disobbedienza è sempre stata conaturata alla ricerca artistica sin dalle avanguardie storiche, soprattutto negli anni post-sessantini dell'attivismo politico e di nuovo oggi nell'epoca del no global e delle primavere arabe. Senza il furore del cambiamento, che è proprio dell'artista coinvolto nel processo di trasformazione del mondo, senza il rovesciamento delle rigide logiche capitalistiche e delle forme classiche della modernità, non ci sarebbero state tra le pagine più significative della storia e dell'arte.

Ma proprio il XX secolo c'insegna quanto sia scomoda la dimensione più politica della pratica artistica (meno valorizzata e veicolata al grande pubblico) e come i poteri forti attuarono un'operazione di rimozione collettiva delle istanze disobbedienti. Oggi gli scenari sono finalmente cambiati, il mondo della cultura sta riscoprendo il contributo fondamentale che le arti visive hanno apportato da allora al dibattito e all'azionismo militante.

Ancora prima che università americane e Documenta 13 si occupassero delle relazioni tra produzione artistica e attivismo - rileggendo tra gli altri anche gli "anni di piombo" italiani - Marco Scotini ha ideato nel 2004 il progetto itinerante *Disobedience*, una vasta e articolata piattaforma culturale, un network di relazioni attive sui temi della disobbedienza nell'ambito dell'arte, del cinema, della politica e della società, a cui ha dato la forma generativa dell'archivio. Un archivio di documenti audio-visivi configurato in maniera decostruita e dinamica, che si pone quale luogo della contingenza tra passato e presente, dove lo spettatore è invitato a scoprire i caratteri della disobbedienza de-archiviando e re-archiviando continua-

mente secondo il modello di "anarchivio", come Scotini lo ama definire.

Questo progetto, di caratura internazionale, analizza le storie e le geografie di quattro decenni di disobbedienza sociale - dalle rivolte italiane degli anni Settanta fino alle insurrezioni odierne del Medio Oriente - sperimentando tramite l'arte nuove possibilità di lettura e di significazione degli accadimenti. Essendo un archivio *in progress*, che nel tempo si arricchisce di contributi inediti ad ogni nuova tappa, l'esposizione è costretta a mutare forma, a fondare ogni volta nuovi display espositivi atti a restituire l'andamento di un fenomeno complesso, strutturato su manifestazioni molteplici e di diversa natura, capace di disvelare il carattere mediatizzato della storia e di mostrare ciò che i corporate media hanno occultato per anni alla vista.

A quasi dieci anni dalla sua prima inaugurazione a Berlino, finalmente un museo nazionale - il Castello di Rivoli - ospita la prima tappa italiana del progetto con una sezione elaborata appositamente dal titolo *Disobedience Archive (The Republic)*. Summa delle edizioni precedenti formalizzate in una grande atlante visivo, il progetto presenta la produzione culturale alternativa, che ha generato nuovi comportamenti sociali e modi diversi di essere, e quelle tattiche antagoniste contemporanee che includono tanto l'azione diretta e la contro-informazione che pratiche più inedite come la bio-resistenza.

Marco Scotini individua nella configurazione dell' "anarchivio" la forma migliore capace di restituire la fenomenologia storica modellando il display espositivo sulla necessità di presentare la storia nel suo divenire, affinché lo spettatore possa percepire visivamente il senso degli ac-



IMAGINE AND CREATE
REVOLUTIONARY PROCESSES
WHICH ARE NOT INTENDED TO
TAKE OVER STATE POWER BUT
TO DISSOLVE POWER RELATIONS

«DISOBBEDIRE NON SIGNIFICA SEMPLICEMENTE DESTITUIRE, NEGARE QUALCOSA. È ALL'OPPOSTO UN'AZIONE INNOVATIVA, SPERIMENTALE E FONDATIVA. AFFRANCARSI DA UNA RAPPRESENTAZIONE O DA UN ORDINAMENTO RICHIEDE UN ALTO GRADO DI AFFERMATIVITÀ ALTERNATIVA, DI NUOVA PRODUZIONE DI SOGGETTIVITÀ», AFFERMA MARCO SCOTINI

cadimenti lungo le nove sezioni di cui si compone l'archivio, che prendono i nomi di 1977 *The Italian Exit*, *Protesting Capitalist Globalization*, *Reclaim the Streets*, *Bioresistence and Society of Control*, *Argentina Fabrica Social*, *Disobedience East*, *Disobedience University*, *The Arab Dissent* e *Gender Politics*, realizzata appositamente per il Castello di Rivoli.

Secondo questa forma generativa, ogni tappa del progetto assume una sua modalità *site specific* sulla base del contesto politico ospitante e riflette tramite l'arte il modello "liquido" della politica contemporanea e della modernità, secondo cui le strutture non si mantengono fisse, ma subiscono modificazioni in corso d'opera a seconda dei contenuti e delle relazioni che ciascun scenario può apportare. Nel caso dell'Italia e del Castello di Rivoli, quale momento storico-politico migliore di questo per presentare un display ispirato all'aula del Parlamento Italiano, cuo-

re del dibattito odierno, in cui lo spettatore possa ritrovare nell'architettura e nel materiale documentale l'immagine di una realtà messa in crisi dal suo stesso potere.

Come era stato per le tappe precedenti, Marco Scotini ha commissionato anche questa volta ad un artista la realizzazione dell'impianto espositivo di parte del progetto: per la mostra di Londra negli spazi di Raven Row fu invitato Xabier Salaberria, a Nottingham Contemporary fu la volta di Luca Frei, nel M strovi Pavillion di Zagabria Zbyn k Baladrán ideò una sorta di panopticon, al MNAC di Bucarest il collettivo A 12 realizzò un'architettura a forma di stella rossa. Mentre, per la tappa al MIT di Boston, *Disobedience* adottò la forma singolare di un orto urbano comunitario sulla scia del pensiero dell'attivista afroamericano Mel King, fautore di nuovi modelli di urbanizzazione.

Per l'edizione italiana è stato chiesto all'artista-architetto Céline Condorelli che, con il contributo di Martino Gamper e dei wall-paintings di Erick Beltran, ha creato in mostra un'installazione di banchi in legno posti a emiciclo su cui apporre gli schermi che ospitano la sezione dedicata al cinema disobbediente e ai documenti video militanti. Intitolata *The Parliament*, l'opera è un archivio visivo e sonoro che assume la forma di una "Repubblica della moltitudine" e che dà spazio alla libera rappresentazione.

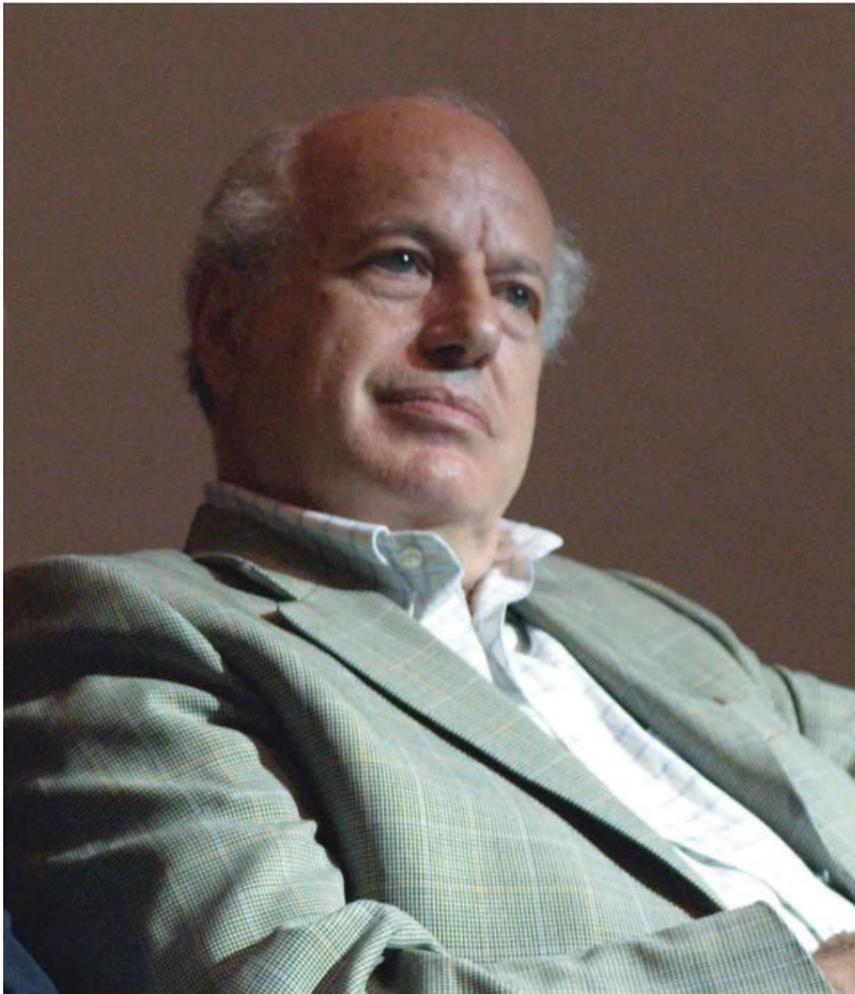
Nella parte dedicata all'attivismo italiano degli anni Settanta (la cui storia ebbe inizio proprio a Torino) e alle opere di artisti impegnati come Gianfranco Baruchello, Piero Gilardi, Nanni Balestrini, si scoprono delle rarità, tra cui il primo neon realizzato da Mario Merz nel 1970 incentrato sulla serie di Fibonacci, a cui l'artista affiancò una dichiarazione politica.

Disobedience
 Archive
 (The Republic)
 Veduta dell'allestimento

Courtesy Castello di
 Rivoli Museo d'Arte
 Contemporanea, Rivoli,
 Torino - 2013

Foto Andrea Guermani
 Torino - 2013

BARILLI DAL '63 CON FURORE



IL SUO PERCORSO INIZIA PIÙ DI CINQUANTA ANNI FA. VISSUTI CON UNA PASSIONE CHE LO PORTA A OCCUPARSI DI SVARIATI LINGUAGGI, DALLA LETTERATURA ALLA PERFORMANCE. FINO A RIFLETTERE, TRA I PRIMI IN ITALIA, SULL'IMPATTO CHE LE NUOVE TECNOLOGIE HANNO SULL'ARTE

di Antonello Tolve

Arte, critica d'arte, teoria dell'arte ed estetica. Ma anche letteratura e fenomenologia degli stili. Renato Barilli (Bologna, 1935), ha attraversato il panorama internazionale dell'arte con un impianto riflessivo legata ad un metodo, quello di Heinrich Wölfflin, «organizzato in una serie di opposizioni bipolari».

Tra i capofila del Gruppo '63, Barilli impone il proprio pensiero critico proponendo una struttura che non solo privilegia una *galassia elettronica*, ma si spinge al di là delle linee generali del *neofuturismo*, della *simultaneità* e della «conquista dello spazio e del tempo», dell'esplosione «elettromagnetica», per ritrovare un «contraccollo», ovvero un «idolo alternativo» che è Giorgio De Chirico. «È De Chirico», avvisa Barilli, «che viene riciclato e di cui rinasce il culto», perché De Chirico è, per Barilli, un «campione del Postmoderno», un pensatore che «diceva che non bisogna essere originali ma originari, vale a dire che occorre implodere verso le origini, verso il passato, per farne un uso libero e combinatorio». De Chirico, evidenzia ancora Barilli, «rappresenta questa diversa anima del Postmoderno, cioè il recupero vertiginoso del passato».

Nel '64 pubblica il suo primo libro, *Per un'estetica mondana*, con lo scopo di indicare un atteggiamento, quello della *vocazione mondana* e della stretta adesione dell'estetica a un orizzonte terreno e laico. Difatti, mettendo a confronto alcune *estetiche sistematiche*, Barilli mostra la convergenza di questi sistemi alla luce del *criterio della funzionalità* evidenziando, tra l'altro, «come in essi si possa vedere una sorta di grande asse di tutta la cultura contemporanea, un asse capace di calamitare e unificare attorno a sé un gran numero di soluzioni, di proposte, di intuizioni parziali avanzate nei più lontani e disparati settori, da studiosi, da ricercatori, da artisti di diversa origine e di diversa cultura».

Nel 1966 cura una delle tre rassegne d'Amalfi, *Aspetti del «ritorno alle cose stesse»*, per indicare, con l'ausilio husserliano, un ritorno che significa guardare le cose nel loro costituirsi come fenomeni in relazione alle esperienze vissute (*Erlebnisse*), in cui esse stesse si danno.

Nel 1970, mentre cura assieme a Maurizio Calvesi e Tommaso Trini la 3ª Biennale Internazionale della Giovane Pittura, *Gennaio 70. Comportamenti Progetti Mediazioni*, pone le basi teoriche dei *Nuovi Nuovi*. Una linea che non solo raccoglie, intelligentemente, un campo molto ampio di attori, ma segna anche l'incipit di quello che è stato definito un *ritorno all'ordine*, ai recinti della pittura.

Una riflessione seguita, nel '74, quasi nell'immediato, da una mostra collettiva, *La ripetizione differente* (Studio Marconi), attraverso la quale trac-

Nel 1970, mentre cura con Maurizio Calvesi e Tommaso Trini la 3ª Biennale Internazionale della Giovane Pittura, pone le basi teoriche dei Nuovi Nuovi. Una linea che raccoglie, intelligentemente, un campo molto ampio di attori, e che segna l'incipit di quello che è stato definito un ritorno all'ordine, ai recinti della pittura

cia la chiave di lettura di un rapporto *dialettico-citazionista* nei confronti d'una storia che, di lì a breve, avrebbe lasciato il posto alla *condizione postmoderna*. Gli anni Settanta del Novecento sono, però, anche gli anni del concettuale e della performance. Al 1977 risale, ad esempio, *La performance oggi. Settimana Internazionale della Performance*.

Comparando critica d'arte, critica letteraria, estetica e fenomenologia ai territori della scienza tecnologica Barilli è tra i primi, in Italia, ad occuparsi dell'utilizzo del computer e dei nuovi media elettronici nel campo dell'arte – interesse che nasce anche dallo studio che McLuhan ha proposto tra gli anni Cinquanta e Sessanta, con alcuni volumi ormai classici (tra gli altri: *The Mechanical Bride. Folklore Of Industrial Man* del 1951, *Understanding Media. The extensions of man* del 1964) – interesse e cifra teorica che individua una naturale propensione del contemporaneo, o meglio del postmoderno, verso una predominanza culturale di ordine materiale e tecnologico. Un discorso che ritorna in *Prima e dopo il 2000*, apparso nel 2006, in cui Barilli circumnaviga – dopo aver attraversato (con i due volumi dedicati a *Informale Oggetto Comportamento*) gli anni '50, '60 e '70 – la ricerca artistica degli ultimi tempi per evidenziare «che l'intero ciclo del contemporaneo, dalle remote origini dovute alle avanguardie storiche lungo il filo dei decenni, si sia svolto sotto l'ampia cappa protettiva imposta dallo stato della nostra attuale cultura materiale, dominata dalla tecnologia di specie elettromagnetica ed elettronica [...]».

Anniottanta (1985), *Anninovanta* (1991). E poi, *Officina Italia* (1996), *Officina Europa* (1999), *Officina America* (2002) e *Officina Asia* (2004). Sono i titoli di alcune mostre itineranti che ha organizzato negli ultimi tempi. Titoli che indicano un'apertura e, nel contempo, una inclinazione a tracciare mappe storiche e teoriche sulle varie manovre della realtà artistica più attuale.

UN FLÂNEUR NELLA CITTÀ DEGLI ANGELI

DIETRO LO SFAVILLIO DEI SUOI FANTASTICI MUSEI, UN SOGGIORNO A LOS ANGELES DÀ LO SPUNTO PER RIFLETTERE SULLA STRANA CONVERGENZA TRA ESTETICA E POLITICA. SULLO SFONDO C'È HANNA ARENDT. E LA SUA IDEA CHE L'AMICIZIA CONTI PIÙ DELLA VERITÀ

di Stefano Velotti



Al MOCA un tizio seduto a un banchetto sul marciapiede mi fa cenno di entrare prima dell'apertura e di unirmi alla festa dei "members". Lo ringrazio stupito, per scoprire poi che era il potente e discusso Jeffrey Deitch

A sinistra: *Urban Light* di Chris Burden, all'ingresso del LACMA, Los Angeles County Museum of Art, 2011;

In alto: Jeffrey Deitch

A destra: Renato Barilli

troppo distanti per arrivare a quella relazione fondamentale che è l'amicizia. Ma solo sullo sfondo di questa speranza di un "senso-messo-in-comune" si può capire la bella e rischiosa tesi arendtiana secondo cui l'amicizia conta più della verità. All'ordine del giorno resta più che mai, qui e ovunque, l'idea che estetica e politica sono legate perché decidono delle "apparenze" del mondo. La politica è intorno a noi: si rivela nei modi in cui si organizzano gli spazi, le strade, le piazze, le abitazioni, la circolazione - nelle scelte inapparenti che decidono "le apparenze" in cui le persone possono incontrarsi, sostare, riposarsi, parlare, "corteggiarsi" e persuadersi, rivelarsi e occultarsi. Qui, più che altrove, si impara che anche gli ingorghi e i parcheggi sono politica, e che forse la politica inizia proprio "nelle apparenze" delle nostre città.

Come tutte le grandi città, Los Angeles è unica. Lo è nel suo essere una rete di città adiacenti, intrecciate, ma inconfondibili. A chi ne esplora la produzione artistica e culturale si presenta come un mosaico di tessere abbaglianti (i grandi musei, dal LACMA al MOCA con le sue propaggini, i centri come il Getty, o il Disney Hall con il REDCAT, a sua volta associato al California Institute of Arts), splendide, familiari e misurate (lo Hammer Museum, associato alla UCLA), raccolte e silenziose (il Bergamot District di Santa Monica), eterogenee e festose (l'Art District di Culver City), fantasmatiche ma infine accoglienti (l'Arts District di Downtown). Ciascuna ha il suo stile: c'è qualcosa delle meraviglie tecniche alla 007 nell'arrivo al Getty, qualcosa di arrogante e metafisico nel travertino accecante di Meyer sulla collina, nei giardini sontuosi, dove si aggirano pensionati e famigliole. Al MOCA un tizio seduto a un banchetto sul marciapiede mi fa cenno di entrare prima dell'apertura e di unirmi alla festa dei "members". Lo ringrazio stupito, per scoprire poi che era il potente e discusso Jeffrey Deitch. Ovunque gentilezza e affabilità, sembra. La galleria è chiusa perché si sta allestendo? Ma entra pure a dare uno sguardo... Però tra le apparenze che fanno il Mondo c'è qualcosa che non torna. Senza neppure accennare al contrasto atteso e stridente con intere strade di homeless (sospinti sempre un po' più in là dalla *gentrification*), insospettiscono apparenze altrettanto abbaglianti: accanto al REDCAT e di fronte al MOCA è in costruzione lo sfavillante Broad Museum, che vanta una collezione ricchissima e ovvia. Eli Broad è un self-made man miliardario, che Forbes classifica più o meno come Berlusconi. Ma inutile tentare paragoni con l'Italia. Broad, sulle orme di Buffett, si è impegnato a devolve-

re in "charity" e "philanthropy" il 75% dei suoi soldi, e ha cominciato a farlo da tempo. E non solo per fini fiscali. Ma neppure soltanto per dare un volto umano e condiviso alle "apparenze" del mondo. Fama e potere sembrano motivazioni ben più travolgenti. Anche senza dare ascolto alle "chiacchiere" del New York Times (si riferisce di un accordo sottobanco tra Broad e Deitch, per la fagocitazione del MOCA da parte del Broad Museum), basta leggere il quadro che fa di Los Angeles Mike Davis nella prefazione del 2006 del suo *City of Quartz*, in cui Broad è già il super-patron della cultura di Downtown, per dare la stura a mille dubbi che ribalterebbero il quadro magnifico e progressivo del futuro estetico-politico della città: dai musei agli "Art Districts", fino a tutte le altre apparenze che rischiano di scomparire nelle ricchezze private. *Aesthetics and Politics* è il titolo di un master offerto dal "California Institute of Arts". Nel suo fitto programma di conferenze, performance, mostre etc., un nome che ricorre è quello di Hannah Arendt, che resta una delle figure chiave per comprendere la relazione tra estetica e politica. Certo, in quel mezzo secolo che ci divide da Arendt tutto si è fatto più complesso. Ma almeno due tesi non dovrebbero essere dimenticate: che «l'esercizio del gusto decide quali debbano essere l'aspetto e "l'atmosfera" di questo mondo»; e che i giudizi estetici e quelli politici condividono una comune mancanza di dimostrabilità, e proprio per questo esigono di essere discussi: «la persona che giudica [...] può solo "corteggiare gli altri per averne il consenso", nella speranza di arrivare infine a un accordo con loro». La speranza di arrivarci è certamente messa a dura prova, oggi più che mai. Menti improntate alla rapina sembrano aver forgiato individui

58° Premio Faenza



Concorso Internazionale
della Ceramica d'Arte Contemporanea

International Competition
of Contemporary Ceramic Art

26 maggio-22 settembre 2013

M·I·C

Museo Internazionale delle Ceramiche
Viale Baccarini 19, Faenza
www.micfaenza.org tel 0546 697311



Sponsor ufficiale



FONDAZIONE
CASSA DI RISPARMIO
DI RAVENNA

Con il patrocinio di

Regione Emilia-Romagna

Regione Emilia-Romagna
Assemblea Legislativa



PROVINCIA
DI RAVENNA



COMUNE
DI FAENZA

NEGATIVE CAPABILITY - PAINTINGS

A cura di / curated by Lorenzo Bruni - Giovanni Iovane

Carla Accardi Pier Paolo Calzolari
Anetta Mona Chisa & Lucia Tkáčová
Peter Halley Reinhard Mucha
Giulio Paolini



Giulio Paolini, *All'istante*, 2006, courtesy Galleria Massimo Minini

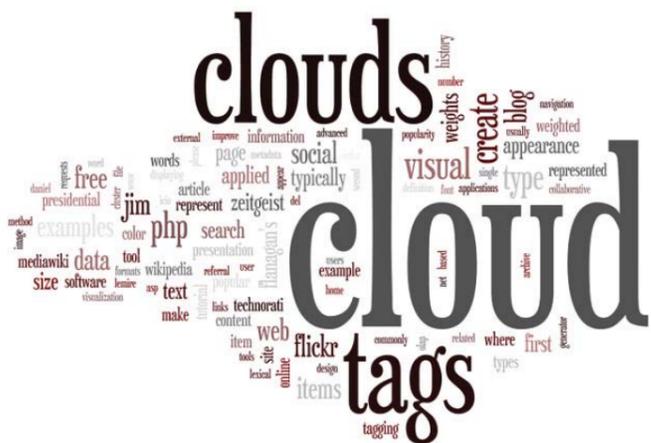
GALLERIA ENRICO ASTUNI
Via Iacopo Barozzi, 3, 40126 Bologna
Ph: +39 051 4211132 F: +39 051 4211242
galleria.astuni@libero.it / www.galleriaastuni.it

20/06 - 07/12/2013
OPENING
20/06/2013 ore 19 / 7 PM

LA NUVOLA DI INTERNET E L'UTOPIA

E se la contemporaneissima cloud non fosse altro che l'erede delle utopie avanguardistiche? È un recente testo a porre la questione. E, neanche a farlo apposta, si arriva a Duchamp. Poi dall'hypertext all'hypermedia, dallo spett-attore allo user e dai texts alle word clouds

di Riccardo Caldura



Esempio di word clouds

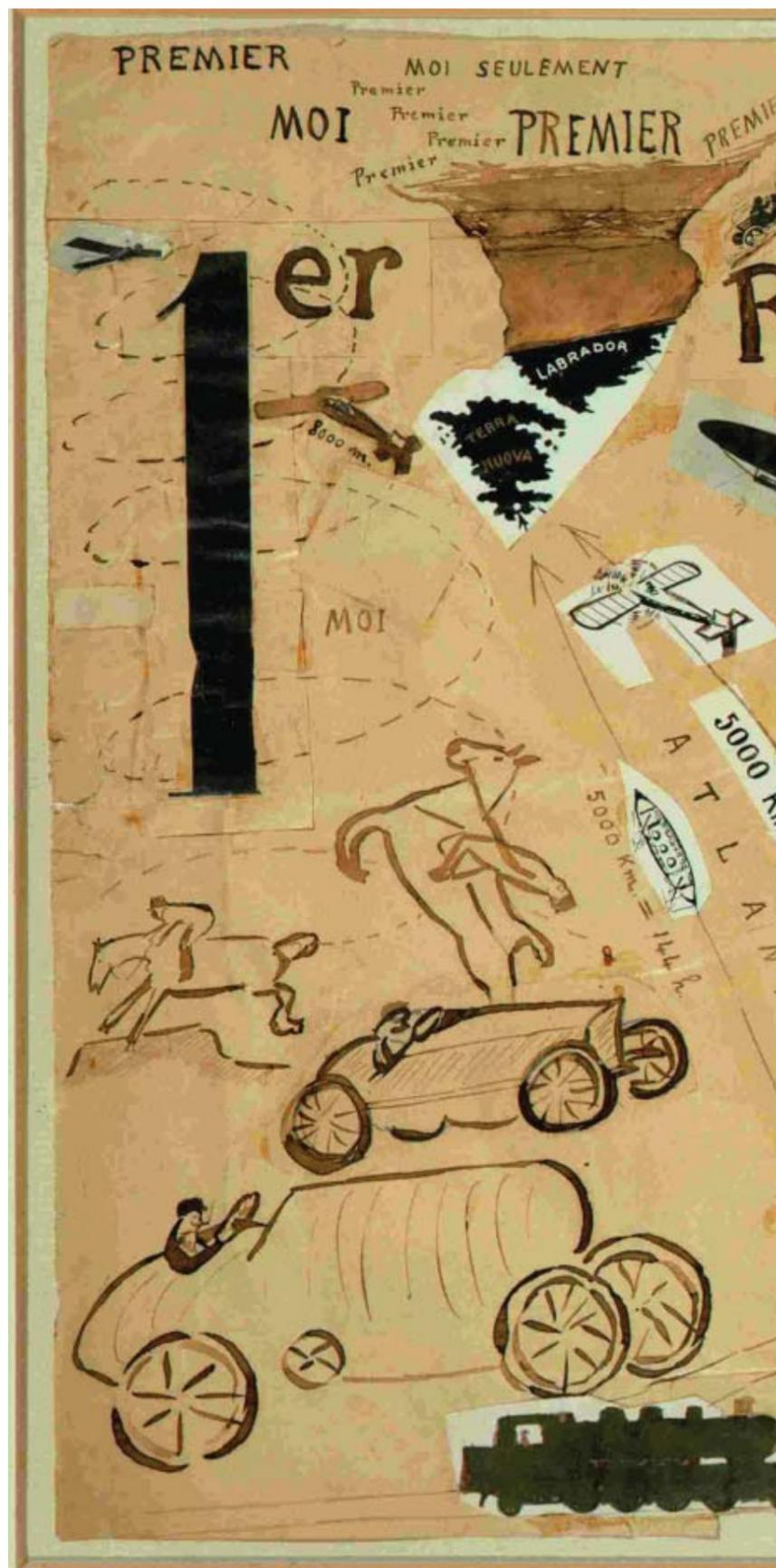
Opera in mostra presso il Museo Soffici a Poggio a Caiano. La mostra concentra lo sguardo sul periodo 1900-1918 con opere di Soffici e altri maestri come Marinetti

Vincenzo Accame, *Parole nuvole*, n. 30, 1994 tecnica mista su carta, cm 24x33 (part.)

Scrivo questo testo nei giorni del ventennale del www, uscirà presumibilmente per l'apertura di una Biennale d'arte dal titolo assai emblematico, che preannuncia, quantomeno negli intenti curatoriali, una esplicita con-

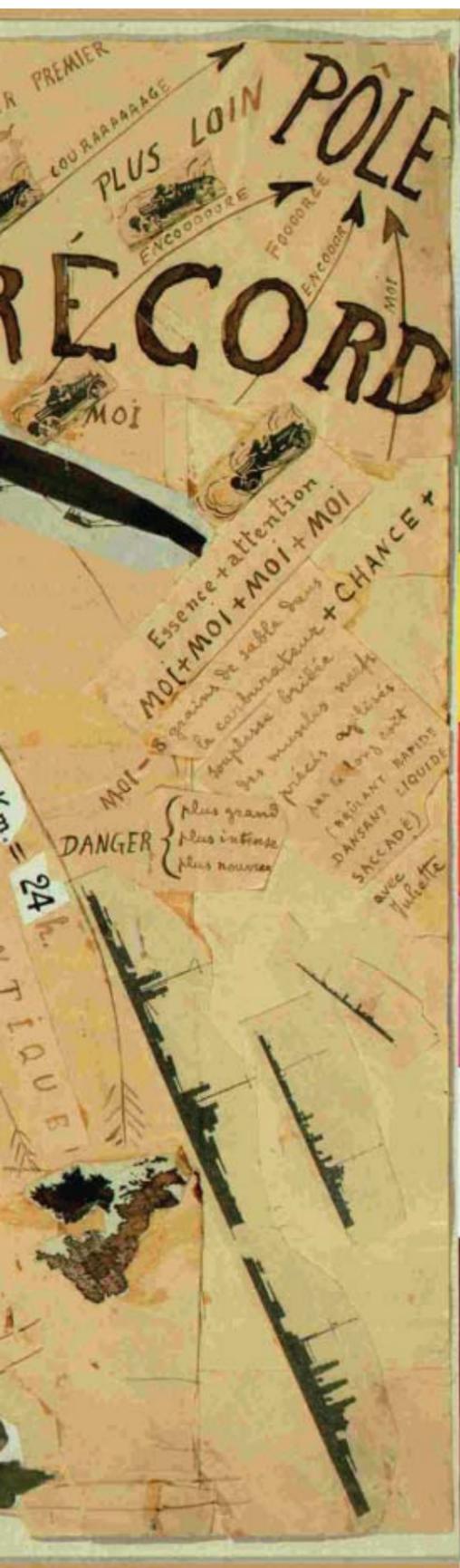
nessione fra spazio dell'arte e spazio del testo ai tempi di internet. Un approfondimento intorno ad un analogo plesso concettuale era stato proposto da Boris Groys in un suo breve saggio, *Google: Word beyond Grammar*, pubblicato nel "Libro dei libri" (Documenta 13 - Catalogo 1/3). Nelle conclusioni l'autore ricorreva ad un paragone fra le modalità di ricerca per parole su Google e le sperimentazioni parolibere di un **Marinetti** all'inizio del secolo scorso. Il *word cloud* generabile dal più celebre motore di ricerca avrebbe non poche affinità con quello scioglimento delle catene grammaticali promosso dalle sperimentazioni verbo-visive novecentesche. Le quali avevano dissolto non solo i legami e le gerarchie sintattiche, ma anche liberato le stesse componenti sonore e grafiche della singola parola, frammentandola e ricomponendola in uno spazio intermedio fra foglio e quadro, oppure performandola recitando in pubblico *Lautgedichte* e *Ursonaten*.

Del lavoro più noto di **Kurt Schwitters**, debitore a sua volta delle sperimentazioni ortofonetiche di **Raoul Hausmann**, ne ha dato qualche anno fa una stupefacente versione, per rigore filologico e tensione performativa, Japp Blonk, ora fruibile su youtube (*Blonk performs Ursonate with real-time typography*). Il merito di Groys non è tanto nella originalità della proposta, quanto nella chiarezza con cui propone una riflessione su quel che potrebbe essere definito il *futuro anteriore* delle arti, cioè la capacità della sperimentazione artistica di aver effettivamente anticipato soluzioni che solo molti anni dopo si sarebbero potuti realizzare al di fuori dell'ambito delle arti stesse. Non si tratta infatti della classica lentezza nell'accettazione da parte del grande pubblico delle proposte più innovative delle avanguardie, ma di un vero e proprio travaso



di quelle proposte negli usi e costumi con i quali quotidianamente utilizziamo un motore di ricerca, o sfioriamo le piccole icone grafiche di un dispositivo touchscreen. Come se il rapporto verbo-visivo, inaugurato appunto con le tavole parolibere futuriste, avesse non poco a che fare con l'hypertext, ora evolutosi in un hypermedia - oppure come se il passaggio da spettatore e fruitore passivo a spett-attore (direbbe Groys: da *user* a *content provider*), fosse già stato limpidamente descritto, ad esempio, da **Marcel Duchamp** nel suo *Creative Act* (1957): «Tutto sommato l'artista non è solo nel compiere l'atto di creazione, perché lo spettatore stabilisce il contatto dell'opera con il mondo esterno decifrando e interpretando le sue qualificazioni profonde e con questo aggiunge il proprio contributo al processo creativo» (Tr. it di E.Grazioli).

Le ricerche artistiche, profetiche e anticipatrici nelle loro istanze novecentesche, avevano individuato delle possibili funzioni che sembrano ora in qualche modo realizzate non più nell'ambito ristretto delle arti stesse, ma in una sorta di globale "art for all", resa possibile dal praticare «il nostro dialogo con il mondo soprattutto via Internet» (Groys). Ma di che funzioni si trattava? Innanzitutto il rendere permeabili e interdisciplinari ambiti molto diversi, quali erano quelli della immagine e della parola; due regioni limitrofe, ma pur sempre distinte prima che si producesse il loro 'meticcio' sotto le spinte innovative degli 'ismi'. La realizzazione del 'meticcio' fra *Word and Image* - titolo di un limpido saggio di W.J.T. Mitchell, apparso in *Critical Terms for Art History* (a cura di Robert



Kurt Schwitters,
Merzbild Einunddreissig
1920
Sprengel Museum,
Hannover

Il merito di Groys è nella chiarezza con cui propone una riflessione su quel che potrebbe essere definito il futuro anteriore della condizione presente. Cioè la capacità della sperimentazione artistica di aver effettivamente anticipato esiti, che solo molti anni dopo si sarebbero realizzati. Non si tratta della classica lentezza nell'accettare da parte del grande pubblico le proposte più innovative delle avanguardie, ma di un vero e proprio travaso di queste ultime negli usi e costumi con i quali quotidianamente accediamo, ad esempio, ai dati in internet o nell'utilizzo di un dispositivo touchscreen.

Nelson e Richard Shiff, Chicago Press, 1996) - è stato reso concretamente possibile da pratiche non certo di tradizione accademica, ma apprendibili in linea di massima da chiunque, quali il fotomontaggio o il collage. Cioè gli antesignani dell'odierno cut (or copy) and paste.

Sconfinamenti disciplinari, atomismo volto a cogliere le componenti elementari sia della forma che della parola, tecniche 'basse' (l'elogio alla colla di Schwitters), la critica alla gerarchica sopravvivenza di un'organizzazione sintattica del discorso e di un primato autoritario-autoriale che si andava esaurendo con l'entrata in gioco dello spett-attore. Motivi questi per cui Mitchell accennava anche al valore lamente 'politico' di tali modi di operare, alternativi rispetto a qualsivoglia idea di 'purezza'. Se queste sono le condizioni che veniva preparando la ricerca artistica, non meraviglia si possa effettivamente rintracciare una loro continuità, perfino grafica e tipografica, nella *word cloud*, generata da un motore di ricerca, e nella visione di una *atmospheric democracy*. Cioè nel possibile compiersi, *on web*, dell'aspirazione ad un *Gesamtkunstwerk*, ("art for all"), quale sottotraccia, mai smentita, dello sperimentalismo novecentesco. Le cui proposte e provocazioni non sono probabilmente più interpretabili come manifestazioni di una generale 'crisi della rappresentazione' che coinvolgeva i più diversi saperi. Sarebbe più corretto parlare semmai di tentativi di ricostituzione di un 'intero' mediante un mutamento radicale di paradigma, che coinvolgeva primariamente la relazione fra parola e immagine, facendo venir meno la loro distinzione e proponendone una sorprendente integrazione.

Dalle tavole marinettiane al Merzbild o al paradossale edificio in cinque piani della *Dadaistische Monumental-Architektur* di Johannes Baader, fino alla ripresa da parte della cosiddetta seconda avanguardia delle sperimentazioni del primo Novecento, si può ravvedere una profonda linea di continuità. Basterebbe rileggere cosa intendeva Adriano Spatola, qui citato da *Pittura come scrittura* di Vincenzo Accame (autore a sua volta di delicatissime *Parole/nuvole*), per *poesia totale*: «un'area vastissima di ricerca creativa che vive e si sviluppa mediante una fitta e complessa trama di rapporti fra tutti i suoi punti di riferimento tanto 'interni' che 'esterni'. Se l'impulso a uscire dal proprio territorio è un carattere accertato delle varie arti, l'arte della parola ne rimane forse coinvolta a un livello più profondo in quanto tenta ora una metamorfosi così radicale che è la natura stessa dell'immaginazione a esser messa in discussione». Groys accenna alla operatività di un '*word curator*' che sappia muoversi fra *texts* e *word clouds*, in grado di comprendere proprio quella *difficulty poetry* che è stata prodotta dalla "liberazione" delle parole provocata dalle avanguardie, dagli sconfinamenti territoriali fra i 'settori' e i 'piani' dell'un tempo organizzato edificio delle arti, affinché possa continuare a mantenersi aperto un accesso universale al libero flusso delle informazioni. Un *utopian avant-garde ideal* che pare essere un compito tutt'altro che esaurito, e rileggerne le tracce nel "futuro del passato delle arti" forse può aiutare non poco ad illimpidire il nostro stesso rapporto con qualsivoglia, attuale, motore di ricerca.

PER UN CORPO CHE DIA SENSO AL LUOGO

di Ludovico Pratesi



Donatella Spaziani,
Autoscatto, San Paolo
2004 stampa digitale,
dimensioni varie

Lo studio di Donatella Spaziani è discreto e luminoso come il suo stare nel mondo dell'arte, con tenacia, convinzione e consapevolezza. Una stanza affacciata sulla prima periferia romana raggrumata intorno al Ponte Casilino, simile alle stanze di alberghi o residenze per artisti in alcune capitali europee come Parigi o San Pietroburgo, che Donatella misura con una serie di gesti del proprio corpo prima di abitarle definitivamente. «Mi interessa il rapporto tra l'essere umano e lo spazio del vivere quotidiano», mi dice sorridendo, e il mio sguardo passa con rapidità dalla sua persona alle fotografie che la ritraggono in pose ardite, con la testa nascosta da un cuscino e le braccia aperte ad abbracciarlo, o il volto coperto da un lenzuolo che le scivola tra le gambe. Una serie di immagini appoggiate a terra, dove la relazione tra spazio e essere umano vive in un confine labile tra luogo e tempo, sottile come una lama che incide il ricordo dell'istante in maniera indelebile. Corpo come gesto, segno, misura, sottolineato da sapienti colloqui tra luce e ombra, protetto dalla propria intimità intesa come un perimetro salvifico, mentre al di là dei vetri scorre l'energia sorda della metropoli.

Penso alla consapevolezza del corpo femminile non come arma o territorio di tortura alla **Abramovic**, ma piuttosto inteso come radar per cogliere l'anima dei luoghi attraverso lenti movimenti che ne espandono il potenziale fisico.

Un corpo dominato dalla necessità di cercare un senso attraverso passaggi emotivi descritti nei testi di Luce Irigaray (in particolare, *Il respiro delle donne*) o negli scritti lucidi e intrisi di sofferenze della scrittrice giapponese Oga-wa Yoko, come *l'Anulare* o *Profumo di Ghiaccio*, o in alcuni tratti dei *Beati Anni del Castigo* di Fleur Jaeggy.

«Il corpo contiene il punto di solidità nella dimensione più interna, riposta e in questo senso intima, fornendo una consapevolezza che dia la possibilità di aprire un dialogo verso l'esterno e di attribuire significato alle esperienze», dice Donatella, mentre la mia attenzione esce bruscamente da una breve *reverie* per appuntarsi su un grande disegno a matita, appoggiato su un cavalletto. Un foglio bianco abitato da un'unica silhouette tratteggiata a matita, come in un fermo immagine cinematografico su uno schermo vuoto. «Amo il disegno, è la pratica che mi appartiene più delle altre». Perché? «Mi pone in rapporto diretto con il tempo, misurato solo dal mutare della luce». In altre opere che mi mostra, l'artista ha disegnato altre ombre scure in pose diverse su carte da parati, quasi a voler sottolineare il desiderio di un *ubi consistam*, uno stare nel mondo che non può prescindere da un rapporto forte e profondo con l'abitare lo spazio attraverso una relazione interiore, che assume attraverso il gesto l'assetto di una geografia sentimentale. Una connessione lucidamente sottolineata nella personale di Spaziani

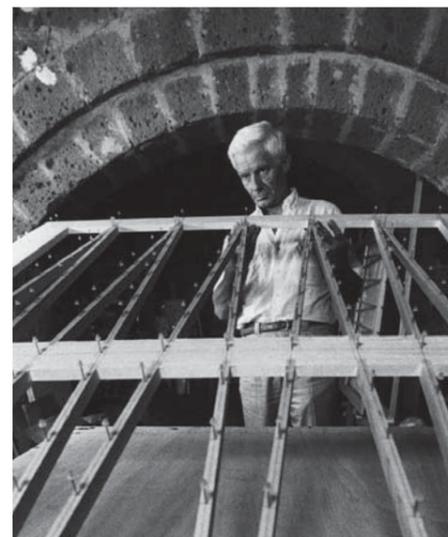
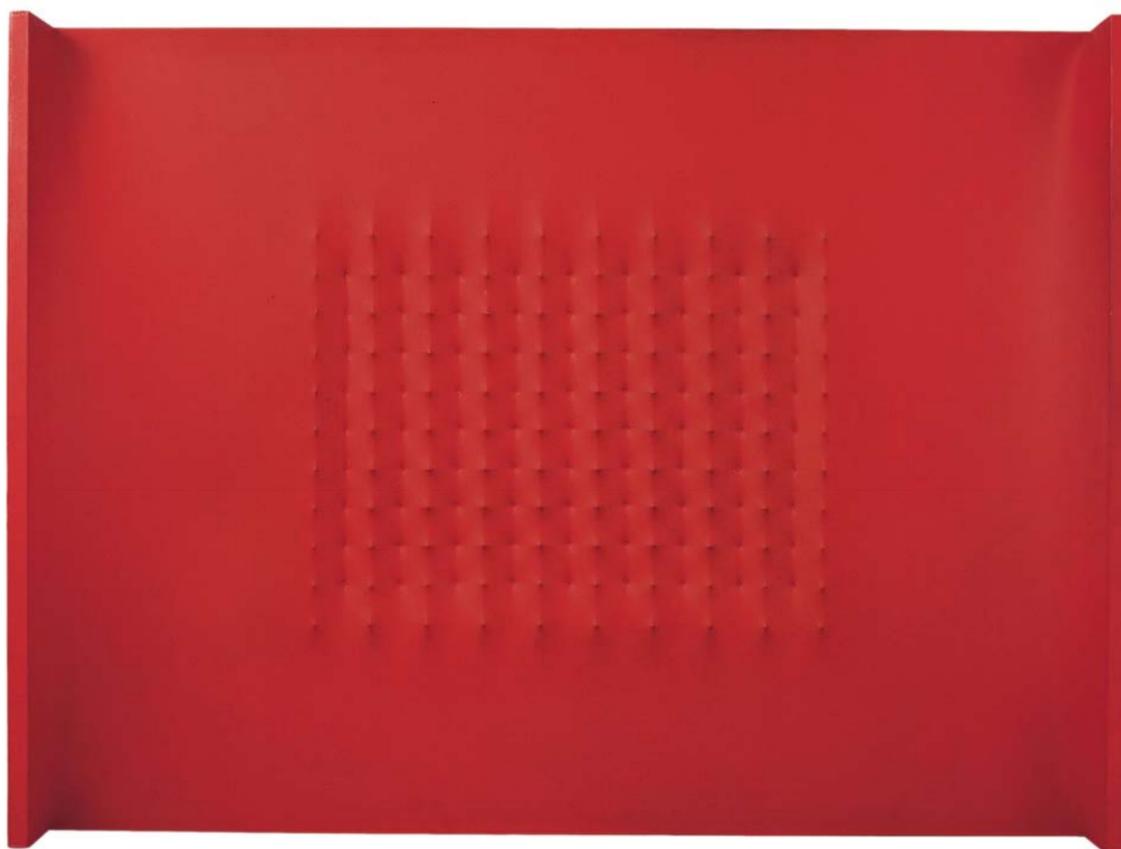
In alcune opere Donatella Spaziani ha disegnato ombre scure in pose diverse su carte da parati. Quasi a voler sottolineare il desiderio di uno stare nel mondo che non può prescindere da un rapporto forte con l'abitare lo spazio mediante una relazione interiore. Che assume attraverso il gesto l'assetto di una geografia sentimentale

presso la galleria Oredaria nel 2011, dove l'artista aveva aggiunto a fotografie e disegni una serie di sculture simili a panche rivestite di pelle, caratterizzate da forme anatomiche radicali ed estreme, ispirate ad una gestualità molto personale. Una radicalità vicina a quella di **Francesca Woodman** (si veda Isabella Pedicini. *Francesca Woodman gli anni romani tra pelle e pellicola*, Contrasto), che costituisce un riferimento imprescindibile per la Spaziani: entrambe unite dalla volontà di affermare la duttilità dell'identità femminile in un rarefatto e disperato gioco di camouflage tra sé e il mondo, mai pronto ad accettare la silenziosa spietatezza di un essere umano in grado di trasformare l'intimità in un campo di battaglia senza vincitori né vinti.

L'ILLIMITATA DIMENSIONE DEL DOMINIO POETICO

Radicale ideatore di superfici affrancate da ogni intento rappresentativo, Enrico Castellani ripercorre i primi cinquant'anni di carriera in un catalogo edito da Skira: ricognizione, biografia per immagini e raccolta di scritti teorici

di Ivan Fassio



ENRICO CASTELLANI. CATALOGO RAGIONATO 1955-2005

Curatori: Wirz Renata, Sardella Federico
Testi: Bruno Corà, Marco Meneguzzo
Editore: Skira
ISBN: 8857211688
Descrizione: 2 volumi, 24 x 28 cm, 288 pagine, (I volume) 320 pagine, (II volume) cartonato con cofanetto
Data di pubblicazione: 2013
Euro 300,00

Esploratore dei sottili intervalli precedenti e seguenti all'astrazione, teorizzatore estremo di un luogo di visione pura, Enrico Castellani, nel suo scritto più profondo e analitico, *Continuità e Nuovo* (1960), presenta già tutti gli elementi su cui costruire il lavoro artistico futuro. L'opera deve essere intesa come oggetto autonomo da tutto, in un campo sterminato di libertà, esulando da ogni psicologismo. Dal punto di vista della realizzazione, soltanto l'utilizzo di strumenti espressivi ponderati può sostenere definitivamente il peso ideale di scelte che, nello stesso tempo, devono ripetersi e rinnovarsi in continuazione. Concettualmente, per l'artista occorre prendere in considerazione alcune entità estetiche basilari, a partire dalle quali ogni altro aspetto possa assumere una congrua correlazione con l'interezza dell'operazione, in modo da non poter mai essere trascurato. Questi elementi formativi e fondamentali si possono riassumere nei concetti di assolutezza, infinità, continuità e ritmo.

L'illimitata dimensione di un dominio poetico deve emergere da un'attenta osservazione, in cui sapere matematico, musicale ed estetico si riescano a fondere in una creazione radicale. Il processo e l'esito di formalizzazione, in questa fusione di conoscenze, sono concepiti come mete affrancate da ogni intento rappresentativo. L'autoreferenzialità dell'opera garantisce ogni successiva scelta, ogni valore aggiun-

to, ogni passo in avanti, per un lavoro che ha, conseguentemente, saputo rinvigorirsi e reinventarsi, facendo della retorica della ripetizione - insieme ad una particolare concezione della luce e della prospettiva - il proprio punto di forza.

Per riscoprire l'opera di Castellani, Skira ha recentemente pubblicato un catalogo ragionato, in due parti. Il primo volume comprende una selezione di immagini che permette di accedere all'universo creativo dell'artista: le pitture iniziali, la sua prima superficie a rilievo, i dittici e i trittici, i baldacchini e gli angolari, le opere atipiche, gli ambienti e le installazioni. Oltre duecento opere realizzate a partire dal 1958 sino a oggi, molte delle quali inedite, illustrano il lungo saggio introduttivo di Bruno Corà, in cui la totalità del percorso di Castellani viene presa in esame. Un'insolita biografia per immagini accompagna una serie di testi redatti dall'artista stesso: riflessioni di carattere teorico, critico e politico. L'intervento conclusivo di Marco Meneguzzo inquadra il respiro internazionale dell'opera, muovendosi tra psicologia e sociologia dell'arte contemporanea. Il secondo volume, ordinato cronologicamente, rappresenta un esauritivo catalogo e ripercorre i primi cinque decenni di lavoro di Castellani che, coinvolto in prima persona in questo inventario, ha preso in esame tutte le immagini e i documenti pubblicati.

Tentando di fare luce sull'inedita varietà di combinazioni modulatorie, gli autori individua-

no un'azione desiderosa di confrontarsi con l'incognita dei risultati nella costante ripresa delle morfologie angolari e dei rilievi, nelle articolazioni plastiche e spaziali, nell'impiego di nuovi materiali di rivestimento cromatico e pigmentale delle superfici. Seguendo l'accezione contemporanea di "piega" fornita da Gilles Deleuze, i curatori del catalogo riconoscono nel lavoro di Castellani un avvicinamento di zone di forte sensibilizzazione e di contrapposte aree di pausa. La pratica estetica parrebbe essere intesa come una sorta di monade chiusa in sé, che trarrebbe dal proprio fondo oscuro ogni percezione illuminante. Rivoluzionarie forme di armonia passerebbero sempre attraverso particolari movimenti dialettici, in questa singolare serialità di inflessioni che sa alternare passivamente replica e originalità, identità e differenza.

In alto:
Enrico Castellani,
Superficie Rossa, 1964,
courtesy Skira

Enrico Castellani al lavoro
nello studio di Celleno
(Viterbo), photo by Nataly
Maier, courtesy Skira

LA LUCIDITÀ CRITICA CONTRO IL “MERETRICIO DELL’INSTALLAZIONE”

di Andrea D’Ammando



Rosalind Krauss ripensa la funzione del medium nell’era dell’arte postmediale. Dopo che la sbornia del Postmodern artistico e filosofico ha vanificato ogni riflessione sulla capacità del supporto tecnico di fondare le possibilità stesse della produzione estetica

Un inventario di criteri e categorie da aggiornare e riscrivere costantemente. Questa, da ormai quarant’anni, è l’idea di critica d’arte che guida il lavoro di Rosalind Krauss, figura tra le più importanti nel panorama americano e internazionale. E questo, soprattutto, è il paradigma operativo che le ha permesso di muoversi con efficacia e credibilità all’interno dell’universo sempre più frammentato delle pratiche artistiche contemporanee, di cui proprio Krauss ha fornito alcune delle letture più lucide del secolo scorso. L’intenzione, espressa nel corso degli anni, di fondare rigorosamente il proprio lavoro critico, è stata sempre accompagnata dalla volontà di rinegoziare costantemente i canoni operativi sottesi a quello sforzo teorico, allo scopo di fuggire un irrigidimento che ne avrebbe compromesso la capacità di confrontarsi con i continui spostamenti di asse dell’arte novecentesca.

Sotto la tazza blu - l’edizione italiana si avvale dell’ormai consueto e prezioso lavoro di Elio Grazioli - si inserisce in questo percorso come il risultato compiuto dell’ennesima revisione critica operata da Krauss, ponendosi come il punto di arrivo di un intero decennio di riflessioni dedicate al tema del medium artistico.

Nel 1999, l’autrice viene colpita dalla rottura di un aneurisma, che la costringe a tre operazioni neurochirurgiche e ad un periodo di riabilitazione cognitiva indirizzato al ripristino della piena funzionalità mnemonica. All’epoca Krauss, dopo aver decostruito l’essentialismo avanzato da Clement Greenberg e operato il definitivo parricidio intellettuale nei confronti del maestro con l’Informe, ha già avviato, con lo scritto su Marcel Broodthaers dello stesso anno, una ricognizione intorno ad alcune delle concezioni

che ne avevano guidato il pensiero critico fino ad allora: Sotto la tazza blu è il racconto di questo duplice sforzo, teso a superare i contraccolpi fisici dell’operazione e, soprattutto, a riorganizzare il proprio impianto teorico di fronte alle sfide poste dai recenti sviluppi culturali e artistici. Il lavoro di Krauss è mosso in prima istanza dalla necessità di ripensare il ruolo e la funzione del medium nell’era dell’arte postmediale, un’epoca che, dopo la sbornia del postmodernismo artistico e filosofico, ha visto la scomparsa di ogni riflessione sulla capacità del supporto tecnico di fondare la coerenza e le possibilità stesse di una produzione estetica. Arte Concettuale, decostruzionismo e Video Art hanno infatti al tempo stesso svuotato di senso la tradizione di ogni disciplina e aperto il campo a quello che la stessa autrice chiama “il meretricio dell’installazione”, frutto proprio dell’istituzionalizzazione degli attacchi alla specificità mediale. Sullo sfondo di tale apertura all’eterogeneità assoluta dei mezzi artistici, per Krauss viene a configurarsi un pericoloso avvicinamento al kitsch della società capitalista, quell’insostenibile leggerezza di una pratica artistica che simula la profondità estetica e morale di un’arte densa di significati, per sciogliersi invece in un semplice spettacolo globale che ne corrode la credibilità. Krauss, a una tale situazione, oppone un gruppo di artisti capace di restituire peso e importanza al medium delle varie arti, una sorta di avanguardia contemporanea capace di “reinventare” nuovi media specifici e, al tempo stesso, di riportare in auge la memoria di alcuni supporti tecnici resi ormai obsoleti dagli sviluppi tecnologici.

A riecheggiare sono le argomentazioni di Clement Greenberg, di cui Krauss sembra riprendere alcune istanze di fondo, ribaltandone però

SOTTO LA TAZZA BLU UNDER BLU CUP

Autore: Rosalind Krauss
trad. it. di Elio Grazioli
Editore: Bruno Mondadori
Anno di pubblicazione: 2012
ISBN: 9788861597235
Pagine: 151
Prezzo: 30 euro

la cifra concettuale più significativa. Se infatti la nozione di kitsch evocata, pur filtrata da richiami impliciti ed espliciti a Debord e Jameson, risponde in buona parte alle stesse preoccupazioni greenberghiane, il medium a cui Krauss si richiama non è più il mezzo prettamente fisico del modernismo: esso è ora un supporto tecnico, una sostanza logico-linguistica che funziona da principio generatore di regole condivise. I nuovi “cavalieri” del medium operano sui nuovi mezzi, presi spesso dalla cultura di massa e altrettanto spesso coincidenti con dispositivi tecnologici ormai superati dai recenti sviluppi, reiterando una riflessione su di essi che ne trasforma le caratteristiche peculiari nelle fondamenta di un nuovo linguaggio accettato.

Ecco dunque l’automobile di Ed Ruscha, i film di animazione e le cancellature di William Kentridge o il rullo di diapositive di James Coleman, porsi come la strenua difesa della specificità di un medium reso manifesto e utilizzato come sintassi di fondo della produzione. L’esigenza di Krauss è quella di legare la creatività artistica alle convenzioni di un dato dispositivo, sia esso tecnico o linguistico: seguendo il riferimento degli scacchi, per cui ogni mossa è al tempo stesso una libera improvvisazione legata alla convenzione regolativa fornita dal supporto della scacchiera, l’arte si ritrova per l’autrice nella condizione di dover necessariamente ritrovare quell’autonomia messa in crisi da decenni di attacchi, e che sola invece può fornire criteri di giudizio che ne valutino la validità.

Per Catherine David, direttrice di Documenta X, il “cubo bianco” modernista che aveva sancito la separazione ontologica dell’arte dal mondo, è stato ora sostituito dal “cubo nero” della sala cinematografica, dei video e dei nuovi media, capace di gettare nell’oblio della Storia le pretese di purezza di un’arte che si era ritagliata uno spazio a sé stante nel circuito estetico. Krauss risponde a questo smembramento dell’autonomia con una pratica artistica in grado di concentrarsi nuovamente sulla specifica valenza del supporto, ristabilendo al contempo la memoria di quello stesso concetto di medium ormai svuotato di senso e tradizione: una memoria del “chi sei” che, parallelamente, proprio Krauss ha duramente recuperato dopo il trauma cerebrale che ne ha messo a rischio la capacità mnemonica.

Se l'altra metà del cielo cambia il mondo

IL VENTENNIO COOL DELL'ARTE È RIVISTO SUB SPECIE DONNA. PERCHÉ È SOPRATTUTTO ALLE ARTISTE CHE SI DEVE L'APERTURA DI NUOVE POSSIBILITÀ DI SENSO. NELL'ARTE E NELLA SOCIETÀ

di Michela Casavola

Carla Subrizi ci racconta un'altra storia, quella che riguarda le donne e soprattutto le artiste donne, dagli anni Sessanta e Settanta fino ai giorni nostri. Prima di quegli anni, non sentendosi partecipi di questo racconto, le donne nell'arte hanno tracciato narrazioni parallele, che si sono unite all'iter della storia dell'arte. Hanno segnato il cambiamento, partendo da una visione personale per influenzare direttamente il punto di vista collettivo e sociale standardizzato, mediante un intervento politico inteso come possibilità attiva, azione necessaria e audace di riscrivere alcune stratificazioni di valori e sistemi legati al potere maschile. A determinate imposizioni filosofiche e linguistiche hanno risposto con nuove premesse culturali, che hanno aperto altre possibilità di letture dell'arte e della società. In questo senso hanno creato azioni artistico-politiche.



AZIONI CHE CAMBIANO IL MONDO

DONNE, ARTE
E POLITICHE
DELLO SGUARDO

Autore: Carla Subrizi
Editore: postmedia books
Anno di pubblicazione: 2012
ISBN: 9788874900800
Pagine: 256, Euro 21

Azioni che cambiano il mondo. Donne, arte e politiche dello sguardo, è il titolo che Carla Subrizi dà al suo libro, riprendendo in parte un titolo di Georges Bataille, *esperienze interiori per cambiare il mondo*. L'azione è intesa anche come partecipazione attiva attraverso le proprie visioni ed esperienze interiori, il personale linguaggio fatto di memoria e affetti indirizzato al cambiamento collettivo.

Il libro è una raccolta di scritti tra il 1999 e il 2012, 13 anni, dice Subrizi, nei quali molte cose sono cambiate riguardo gli studi sulle relazioni tra arte, azione e femminismo, ma anche riguardo la sua personale posizione di donna e storica dell'arte, senza mai abbandonare alcuni filii rouges che li caratterizzano, uno tra tutti l'utilizzo del corpo nelle sue sfaccettature e adoperando qualsiasi mezzo artistico a disposizione. Ma anche l'attenzione sul corpo come attraversamento, dai tragici effetti delle marginalità: il dolore, la follia, i traumi, la paura di dover superare alcuni limiti imposti da violenza fisica e psicologica. Il dolore di Gina Pane reso fisico e in "terza persona" attraverso l'azione in pubblico, ne è un esempio significativo. Pensiamo ad *Azione sentimentale*, ripetuta davanti ad un pubblico nel 1973. L'artista si rannicchia e, munita di due mazzi di rose, uno rosse e l'altro bianche, inizia un'azione lenta e ritualistica. Si punge il braccio con le spine delle rose e pratica un taglio sul palmo della mano tramite un rasoio, a tal punto da far sembrare il braccio stesso lo stelo della rosa, con i suoi petali carnali e sensuali. Le lesioni sul braccio evocano cenni all'erotismo e alla sfera femminile, così come riecheggia il motivo dell'amore materno, suggerito dalla posizione fetale assunta durante l'azione. Le ferite infrangono l'indifferenza del pubblico, attivando pensieri e significati legati alla profondità dell'essere, ai timori dell'esistenza, agli spazi esistenziali propri del vivente. Altrove, Nancy Spero ha considerato la follia partendo da Artaud per poi analizzarla come parte della storia e del mondo. Carolee Schneemann si è rotolata tra animali morti, cospargendosi il corpo di pittura. Eleonor Antin ha programmato ferrei dimagrimenti, Hannah Wilke ha registrato le fasi di una malattia degenerativa come un cancro. Partire dal corpo non ha voluto dire solo una diretta messa in gioco o l'utilizzo esclusivo della performance. Le "woman artist", scriveva Anne Marie Boetti in un articolo comparso su "Data" nel 1975, attraverso l'azione attiva rimettevano tutto in discussione, essendo fuori dal sistema convenzionale dell'arte, dai musei e dalle esposizioni, potendo quindi permettersi di scrivere qualcosa di incredibilmente nuovo. Il tentativo di storicizzare provando a costruire delle linee di congiunzione tra il lavoro e l'impegno delle artiste dagli anni Sessanta ai giorni nostri è arduo, soprattutto per il fatto che è un argomento ancora aperto a molteplici interpretazioni e non trattato nella sua complessità. Questo libro è uno strumento per poterlo fare, dando alcuni giusti input alla nostra curiosità e fornendo le basi per un'attenta ricerca sull'argomento.

L'OPERA CONTRO

Tra gli anni Sessanta e Settanta, gli artisti mettono in atto la contestazione dei sistemi produttivi e comunicativi. E Mario Diacono ne traccia la strategia



KA
DA KOUNELLIS
AD ACCONCI
ARTE MATERIA
CONCETTO 1960-1975

Autore: Mario Diacono
Editore: postmedia books
Pagine: 240
Data di pubblicazione: 2013

All'interno del sistema sociale contemporaneo, gli oggetti vengono consumati non tanto per il loro valore strumentale, ma in quanto capaci di comunicare e di rendere visibili determinate distinzioni. Il passaggio da una logica dello scambio simbolico a una pratica dello scambio dei segni contraddistingue l'età moderna. In un sistema autoreferenziale e iperreale, le cose sono scelte per ciò che rappresentano in un contesto culturale: per la differenza che i fruitori attribuiscono loro in quanto portatori di significato, indicatori di identità, demarcazione e separazione. Ogni produzione è, in questo senso, paragonabile ad un feticcio: un sostituto improprio di qualcosa di assente. La recente pubblicazione di Postmedia Books, che riunisce una serie di scritti di Mario Diacono sull'arte degli Anni Sessanta e Settanta, indaga le apparenze e i meccanismi di creazione delle opere che, proprio in quel periodo, si sono confrontate dialetticamente con una concezione iper-consumistica della realtà e dell'informazione. Caratterizzato da un titolo che si apre su una sigla, KA - *Da Kounellis ad Acconci*, traccia un percorso che delinea similitudini e contraddizioni del panorama artistico italiano e internazionale fino al 1975. Raccogliendo articoli, recensioni, testi creativi realizzati negli stessi anni e pubblicati su libri a tiratura limitata, cataloghi e riviste quasi introvabili, il volume si pone come testimonianza di un'adesione contemporanea, immediata e reattiva da parte dell'autore, nei confronti di operazioni estetiche contestatarie. Ricerche d'avanguardia si organizzavano come scettiche obiezioni proprio nei confronti del prodotto finito, della stabilità della rappresentazione storicamente giustificata.

Di Vito Acconci viene esemplarmente descritta la tensione tra testo scritto e azione corporea. La parola poetica è intesa nella sua fisicità e questa accezione materialistica renderà coerente il passaggio dell'artista dalla scrittura all'attività performativa. L'articolazione semantica viene esplorata per ridurre il testo alla dimensione comportamentale dell'atto di scriverlo, emarginando ogni pretesa di analisi psicologica, verso una forma totalizzante di realismo linguistico. Il discorso, declinato in termini di praticità dei procedimenti compositivi, è svuotato di ogni flusso di coscienza e privato di ogni intenzionalità. Alieno di fronte alla volontà di comprensione e portato a livelli massimi di arbitrarietà, l'enunciato supera le convenzioni comunicative per raggiungere un livello plastico di fruibilità: l'atto verbale diventa irrisconoscibile, svela tutti i meccanismi sociali e politici del linguaggio condiviso.

Le opere di Joe Tilson, George Brecht e Jannis Kounellis sono analizzate per comprendere le caratteristiche di una possibile metafisica oggettiva. Un'instaurazione di rapporti segreti tra brani del mondo, colti nella loro apparenza obiettiva, è presentata come se si trattasse di una macroscopica apertura dei sensi di fronte all'universo. Accentuando l'ambiguità tra aspetto naturale e livello simbolico della percezione di un'opera o di una performance, questi artisti tralasciano ogni tratto autobiografico per approdare a forme grafiche esterne, tautologicamente destinate ad impressionare l'occhio. Il risultato è una regressione a partire dai significati industriali e pubblicitari per giungere a una riformulazione dell'immagine oggettivata, liberata da ogni valore aggiunto della società dei consumi, allontanata dalla meccanicità produttiva e accattivante degli individualismi contemporanei.

ROY LICHTENSTEIN
SCULPTOR

EMILIO VEDOVA
...COSIDDETTI
CARNEVALI...

VENEZIA / ZATTERE 266

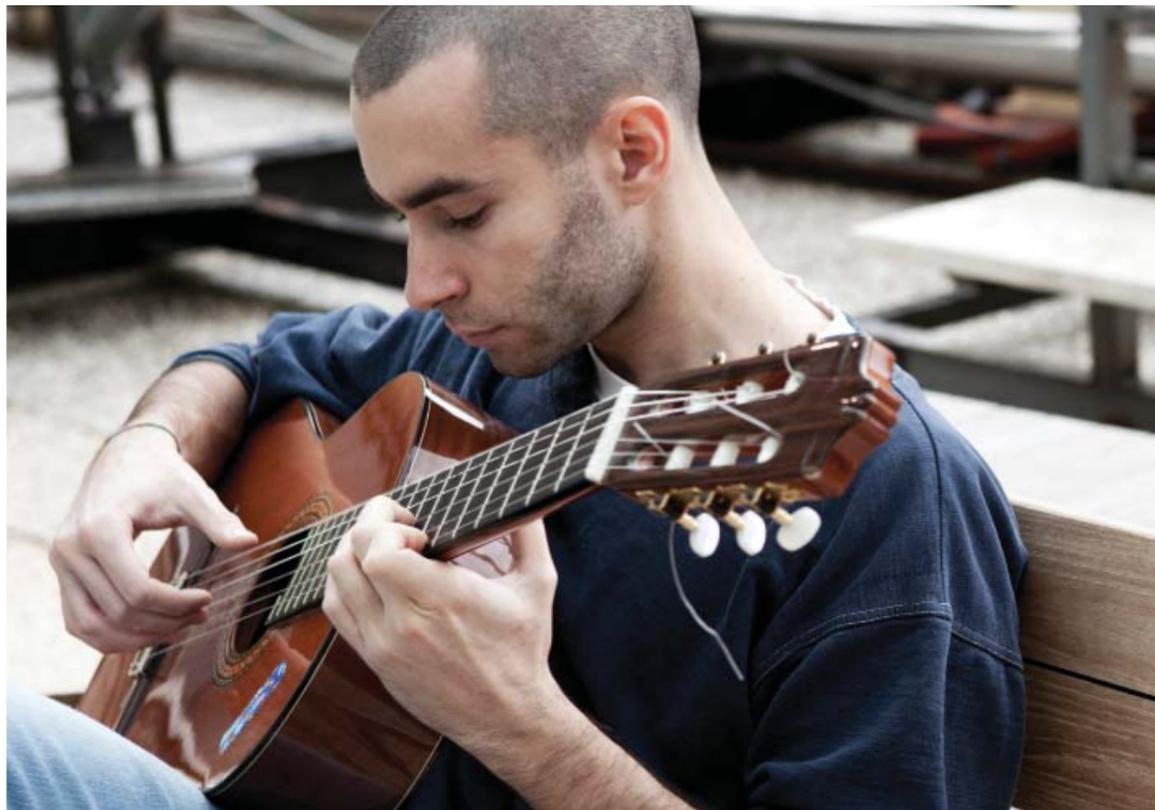
28.05 > 24.11.2013

WWW.FONDAZIONEVEDOVA.ORG

FONDAZIONE EMILIO E ANNABIANCA VEDOVA

RICCARDO GIACCONI

di Paola Tognon



CHI È

LUOGO E DATA DI NASCITA

**SAN SEVERINO MARCHE,
18 GENNAIO 1985**

VIVE E LAVORA A

ROMA

FORMAZIONE

IUAV, VENEZIA; UWE, BRISTOL;

NEW YORK UNIVERSITY

ULTIMI IMPEGNI

**RESIDENZE AL MACRO DI ROMA E
A LA BOX, BOURGES, FRANCIA**



P

Uoi raccontare qualcosa delle tue origini e della tua formazione?

«Sono nato e cresciuto a Tolentino, un piccolo paese nelle Marche. Dopo il liceo mi sono trasferito a Venezia, dove sono restato sei anni: ho studiato arte allo IUAV svolgendo anche periodi di studio a Bristol e New York».

Quali sono state le esperienze più significative nella tua formazione?

«Nel 2008 ho fatto uno stage alla Serpentine Gallery di Londra, dove per quattro mesi ho svolto il ruolo di "research assistant" per Hans Ulrich Obrist. Un'altra esperienza che continuo a portarmi dentro sono i corsi di Giorgio Agamben allo IUAV».

Perché fai l'artista? Da dove nasce questa tua scelta?

«Le storie che racconto, le ricerche che presento, le immagini e i suoni che propongo sono spesso condivise in luoghi o istituzioni legati all'arte contemporanea. Reputo una fortuna e un privilegio il fatto di avere delle persone che prestano attenzione a ciò che faccio. Che ciò avvenga in un contesto legato all'arte, non è necessariamente la cosa più importante. A volte, tuttavia, le istituzioni che lavorano nell'arte contemporanea hanno la potenzialità di produrre, o di lasciar liberi, degli spazi e dei tempi per esperienze di ricerca e fruizione che non potrebbero avvenire in altri ambiti culturali».

Che cosa significa per te essere artista?

«Posso solo rispondere tentando di descrivere quello che mi sembra di fare. Mi occupo di narrazioni, cioè del modo in cui alcuni sistemi raccontano se stessi. Possono essere situazioni sociali, tradizioni o generi culturali, istituzioni, movimenti politici o, semplicemente, relazioni personali. Cerco di focalizzarmi sui contesti e sulle dinamiche che circondano l'aspetto performativo intrinseco alle forme narrative, e racconto delle storie».

Dove ti piacerebbe vivere?

Una volta avevo fatto una lista: Vladivostok, Genova, Buenos Aires, Varsavia, Barcellona, Parigi, Le Havre, Santiago del Cile, Montevideo, Bamaiko, Petropavlovsk-Kam atskij, Asmara, La Paz, Oguandogou, Malibu, Londra, Alberese».

C'è un artista, un'opera, una mostra che ricordi con particolare intensità?

«Da un certo punto di vista ho sempre ammirato l'intera traiettoria artistica di Elias Canetti e di Fabrizio De André per la padronanza dei mezzi che hanno utilizzato e per il coraggio nel portarli fuori dai formati consolidati. Nell'ambito dell'arte contemporanea resto ogni volta estasiato davanti al lavoro di Cy Twombly: talmente diverso da ciò che faccio da non sapere neanche come potrei iniziare a percorrere la sua strada».

Lavorare in collaborazione con altri autori, operatori o artisti rappresenta una dimensione della tua ricerca?

«Sempre di più, ciò che faccio sta diventando inseparabile dalle persone con cui lo faccio. Nel 2007 io e tre amici abbiamo fondato Blauer Hase, un collettivo. Adesso curiamo soprattutto due progetti: la pubblicazione periodica di testi *Paesaggio* e il festival di ascolto collettivo *Helicotrema*. Ho inoltre collaborato con molte altre persone, fra cui Andrea Morbio, Jurga Zabukaite, Maria Luisa Spaziani, Dominique Fidanza».

Hai intorno a te un gruppo di persone (artisti, operatori, galleristi, critici, curatori...) con il quale ti confronti o con i quali ami condividere il tuo tempo?

«Negli ultimi anni sono rimasto poco tempo in ciascun luogo in cui ho vissuto. La presenza stabile di un gruppo di persone con cui condividere un contesto e la ricerca è qualcosa che mi manca molto. Ma sono rimasto in dialogo costante con molte fra le persone che ho conosciuto nei miei percorsi».

Quale ritieni sia nel sistema dell'arte contemporanea la figura di operatore culturale più efficace per la crescita di un giovane artista?

«Il dialogo con altri artisti, coetanei o meno».

Come si strutturano nella tua mente e nella pratica i tuoi lavori?

«Nel migliore dei casi nascono da una sorta di urgenza, da un'impossibilità di rimandare. Ad esempio, quando ho iniziato a pensare a *L'altra faccia della spirale* (2010), un progetto che ho realizzato con dei partigiani della provincia di Macerata, avevo addosso una sorta d'impazienza di incontrare queste persone, di dialogare con loro e di iniziare qualcosa insieme».

C'è un'opera tra le tue passate o recenti di cui ci puoi parlare, che ci puoi descrivere?

«Si tratta di *In thin air* (2009). Ho usato l'organo della piccola chiesa di Santa Caterina, nella Fondazione Spinola Banna, come una macchina, invece che come uno strumento per la musica sacra. Con del nastro adesivo ho tenuto premuti i tasti della nota più alta e di quella più bassa dell'organo, in modo che lo strumento – alimentato elettricamente – emettesse costantemente i due suoni. Il risultato era un rumore di fondo continuo all'interno della chiesa, una sorta di presenza elettrica nell'aria. Il rumore era composto da un rombo cupo e da un sibilo acuto: i due limiti sonori dell'organo, che più si avvicinavano all'inaudibilità umana. Si trattava anche di un riferimento all'episodio di John Cage all'interno della camera anecoica dell'Università di Harvard. Aspettandosi il silenzio assoluto, Cage udì invece due suoni: uno acuto e uno grave. Il primo, gli è poi stato detto, era il suo sistema nervoso; il secondo il suo sistema circolatorio. Perfino il silenzio non poteva restare in silenzio».

Progetti futuri vicini e lontani?

«Tornerò a vivere per un po' a Cali, in Colombia, dove avevo già vissuto per qualche mese».

CHE CI FA UNA CASA GIAPPONESE IN MACEDONIA?

NEL 1963 KENZO TANGE RICOSTRUISCE IL CENTRO STORICO DI SKOPJE. CHE ORA IL GOVERNO DELLA CITTÀ VUOLE DEMOLIRE PER DARGLI UN'ARCHITETTURA FALSAMENTE "STORICA". MA ARTISTI E UN CITTADINO ILLUMINATO SI OPPONGONO

di Guido Incerti



S pesso la nostra identità non è dove pensiamo che sia. Un caso lampante di questa affermazione la troviamo a Skopje, capitale della Repubblica di Macedonia, Stato membro dell'ONU dal 1993, e punta meridionale estrema di quello che fu la Jugoslavia prima della sua disgregazione. Nel 1963 la città fu l'epicentro di un grande terremoto che, oltre a causare 1070 vittime e il ferimento di più di 3mila abitanti, distrusse l'80 per cento dell'allora centro urbano, che venne ricostruito seguendo le linee guida di un piano redatto da Kenzo Tange con il sostegno delle Nazioni Unite. Ora, con una operazione sistematica partita alcuni anni fa, l'attuale governo sta eseguendo una politica di rimozione del progetto di Tange con la volontà di ricostruire l'immagine della capitale macedone in sintonia con quella che è la storia antica del Paese, risalente ad Alessandro Magno.

L'architettura futuristica che Tange aveva immaginato e realizzato, con il supporto dell'Istituto di Progettazione Urbana di Zagabria, rischia così di diventare la vittima sacrificale alla bizzarra voglia di una ricostruzione falso-storica dell'architettura macedone, e le uniche tracce della sua breve esistenza potrebbero rimanere quelle presenti in un reportage fotografico che Armin Linke fece nella città macedone nel 2009. Una cancellazione, questa, che porterebbe alla scomparsa di quel carattere internazionale che Skopje ancora oggi mantiene, nonostante anni di degrado ed incuria. Le sue strutture, essendo "senza storia", sono diventate i punti di riferimento anche per quelle minoranze etniche, albanese e ROM, insediate in città. L'attuale politica di ricostruzione le priverebbe di un contesto che oggi le appartiene così come, in eguale maniera, appartiene a quei macedoni nati dopo il 1963.

Un movimento di pensiero trasversale è nato per cercare di limitare que-

sta frenesia di ricostruzione falso-storica che potrebbe portare nuove tensioni all'interno della giovane democrazia macedone ed è oltremodo interessante notare come, diversamente da ciò che credono gli amministratori, i principi del lavoro di Tange siano stati inoculati nella cultura locale così da creare una linea di pensiero e di ispirazione negli architetti e negli artisti macedoni. Che hanno cominciato una piccola opera di rivalutazione culturale di quella architettura che, a loro avviso, è la vera identità storica della città. Quella immaginata da Tange si intende, non quella risalente a Alessandro Magno.

In questa corrente, che negli artisti contemporanei macedoni vede la purezza delle linee, la poesia delle forme e dei monocromi evolversi in citazioni silenziose e opere dall'eleganza formale che suggeriscono un vissuto complesso e profondo - come si è potuto ammirare nella bella mostra "Reflection White-Black or not" al CAM di Casoria, anticipazione del padiglione macedone della Biennale di Venezia - si inserisce a pieno titolo il progetto per la casa GD di INOUT architettura, un giovane studio fondato da Mario Benedetto Assisi che, nonostante il nome, è un architetto macedone, assieme a Valentina Milani.

INOUT, in questa occasione coadiuvato dallo studio Tagora, ha infatti ricevuto l'incarico per la costruzione della casa GD da un giovane avvocato macedone, anch'esso consapevole del carattere che Tange impresso alla città, che per il progetto della sua nuova residenza, situata in uno dei più prestigiosi quartieri della capitale, cercava un architetto capace di condensare, nel progetto, le sue esigenze, quelle cioè di creare uno spazio appartato ed introverso, isolato dal mondo esterno, e che costruisse al contempo un forte elemento iconico in grado di distinguerlo dall'architettura falso-storica del vicinato.

INOUT in un primo, brevissimo step di progetto, sette giorni, è riuscito in



Da sinistra

Casa GD
Prospetto sud-est e
rapporto con la corte

Il filtro di bamboo

Vista dell'interno
attraverso un vetro
colorato che delimita
l'ingresso

Il volume in legno
della cucina

È nato un movimento di pensiero trasversale per limitare questa frenesia di ricostruzione falso-storica che potrebbe portare nuove tensioni all'interno della giovane democrazia macedone. Ma diversamente da ciò che credono gli amministratori, i principi del lavoro di Tange si sono radicati nella cultura locale, così da ispirare architetti e artisti macedoni

tutto questo, posizionando strategicamente lungo i lati del plot di progetto, un rettangolo di 40 x 50 metri, tutte le funzioni date dal programma richiesto: il garage, il nucleo principale, la piscina e l'appartamento per gli ospiti e i volumi verdi.

La villa è quindi uno strip continuo in cui si alternano volumi verdi e volumi residenziali delimitanti il cortile centrale. Sul lato nord-ovest di quest'ultimo è stato posizionato il volume più propriamente privato, mentre al vertice opposto della diagonale è stato inserito il volume della guesthouse.

L'impianto così configurato genera una sorta di landscape privato interno al lotto, una sequenza di "fasce" che da est a ovest, grazie alle diverse altezze dei volumi architettonici, caratterizzano i vari ambienti della

casa. Da nord, la prima fascia comprende gli ingressi principali, il percorso pedonale e la rampa auto che porta al parcheggio sotterraneo, la seconda contiene una grande biblioteca e il sentiero principale di distribuzione, la terza fascia sottolinea la distinzione della zona notte dalla zona giorno. La quarta è la grande terrazza aperta che incornicia il cortile, mentre la quinta è la guest house.

L'abitazione una volta definita nelle sue funzioni doveva, obbligatoriamente, ricollegarsi all'architettura identitaria del piano del 1963 e di conseguenza venire realizzata, in antitesi alla volontà politica dell'amministrazione, con un linguaggio materico fortemente ispirato al modernismo di Tange. Attraverso tecniche costruttive consolidate, e relativamente facili da realizzare per le maestranze locali, si è venuto così a definire l'uso strategico, concettuale e in parte politico, del calcestruzzo faccia a vista. Il materiale per eccellenza dell'architettura brutalista e del movimento metabolista che hanno dominato gli anni Sessanta del secolo scorso.

L'architettura della casa, il cui progetto si è piazzato Finalista al premio "Architettura dell'anno 2012" promosso dall'ordine degli architetti di Macedonia, viene ad assumere così un carattere totalmente enigmatico e opposto a quello dalle case del quartiere. Le forme cubiche ispirate al maestro giapponese e al Metabolismo nipponico nulla rivelano dell'universo familiare posto al loro interno. Contribuendo, come solo a volte l'arte contemporanea riesce a rivelare, la tensione emotiva ed il carattere di manifesto culturale che la casa GD vuole lanciare all'ambiente urbano e all'architettura contemporanea di Skopje.

 PadovaFiere

ARTE PADOVA 2013

24° MOSTRA MERCATO
DI ARTE MODERNA E CONTEMPORANEA

15 - 18 NOVEMBRE
FIERA DI PADOVA
VIA NICCOLÒ TOMMASEO

ORARIO:

Venerdì, Sabato, Domenica ore 10.00-20.00 - Lunedì ore 10.00-13.00

www.artepadova.com

PER INFORMAZIONI:

SEGRETERIA ORGANIZZATIVA: +39 049 8800305



MI ILLUMINO DI DESIGN

LA TECNOLOGIA DEL LIGHTING FA LEVA SU UNA RIATTUALIZZAZIONE DELLA TRADIZIONE MODERNISTA. SENZA DIMENTICARE LA SEDUZIONE ESTETICA

di Gianluca Sgalippa



Il disegno della luce artificiale possiede, da sempre, una forte attrattiva subliminale, ma il suo successo è determinato dalla libertà (mentale, tecnologica, espressiva) con cui i designer sviluppano le proprie lampade. Tra brand tricolore e produzioni straniere, tra macro-aziende e autoproduzioni, lo scenario del lighting design conferma livelli di grande fascino visivo e di alta intensità progettuale.

Non esistono, in questo settore, dei mainstream o dei tratti distintivi. Anzi, l'aspetto dominante è proprio l'assoluto pluralismo linguistico e tipologico, tipico di una creatività fluida e trasversale. Oltre allo slittamento orizzontale di tecnologie e di soluzioni espressive, ci incuriosisce il confronto dialettico tra presente e passato, che avviene non tanto nei termini di un revival nostalgico, bensì come ri-fertilizzazione del patrimonio di concetti e di ricerche sviluppati in ambito italiano nell'arco culturale sotteso tra gli anni Cinquanta e i Settanta, ovvero nel tratto più eversivo del design occidentale. Quella magnifica avventura parte dal dopoguerra, ingloba l'esperienza radicale e si conclude agli albori del Post-modern, che atrofizza forme e contenuti.

Oggi i lighting designer si confrontano in senso sempre più fecon-

Grazie ai LED la luce artificiale sembra generata dal nulla, tanto da risultare ancor più immateriale. Essendo pressoché monodimensionale, è in grado di penetrare nelle masse di materia oppure di rendere in 3D materiali che di dimensioni ne hanno solo due

do con una "tradizione" - vocabolo scottante, visto che si riferisce alla fase matura del modernismo, che di tradizione non ha mai voluto sentir parlare - ricca e significativa. Ma devono prendere atto dell'innovazione tecnologica che sta a monte del prodotto-lampada: la sorgente a LED. Grazie ai LED la luce artificiale sembra generata dal nulla, tanto da risultare ancor più immateriale. Essendo pressoché monodimensionale, è in grado di penetrare nelle masse di materia oppure di rendere 3D materiali che di dimensioni ne hanno solo due. Nel paesaggio domestico, la personalità del corpo-lampada non si affievolisce. L'impiego del LED consente di reinterpretare e addirittura di potenziare i suggerimenti che il design del "miracolo italiano" non è stato in grado di portare a compimento per limiti di natura soprattutto tecnica, come l'ingom-

bro delle lampadine, il loro riscaldamento e la necessità di collegamento ininterrotto con la rete elettrica. Negli anni Cinquanta, gli apparecchi progettati da Gino Sarfatti, genio assoluto del design della luce, sfidavano la gravità con la pretesa di "volare nello spazio", ovvero di cambiare velocemente posizione e configurazione secondo la volontà dell'utente. Nulla più del LED permette alla luce artificiale di essere interattiva e dinamica, riconfermando quelle fantastiche intuizioni.

Ma la lampada, anche da spenta, è portatrice di un immaginario estetico. Se il LED si comprime fino ad auto-neutralizzarsi, il "corpo" che lo avvolge è di avviso contrario: anche quando il progetto giunge a oggetti esili e lineari, la lampada è un segno-codice. È questa l'idea-guida del design di ispirazione spaziale, che si sviluppa a cavallo tra gli anni



Da sinistra:

Vinge, note-design-studio, orsjo belysning;

Stars of Olymp;

Venini, ATELIER Oi

Sessanta e Settanta sotto la suggestione delle imprese cosmiche. In quel clima da secondo Futurismo, sono soprattutto le lampade a esprimersi con un linguaggio avveniristico (a volte condito da accenti pop o psichedelici), che oggi esercita, nell'immaginario dei designer, un magnetismo irresistibile.

Dobbiamo però ricordare che, oltre ai filoni progettuali qui sopra ricordati, la cosiddetta "tradizione" è anche fatta di materiali semplici e storicizzati, che grazie al LED assumono nuovi significati figurativi e applicazioni inconsuete. Ad esempio il legno, che grazie al LED non brucia, fino al vetro artistico (quello di Murano in prima linea), di cui il LED è in grado di esaltare l'elegante sinuosità.

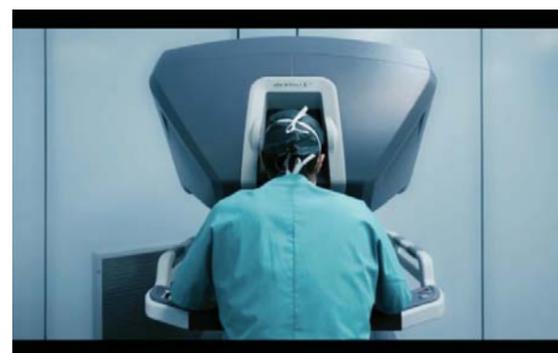
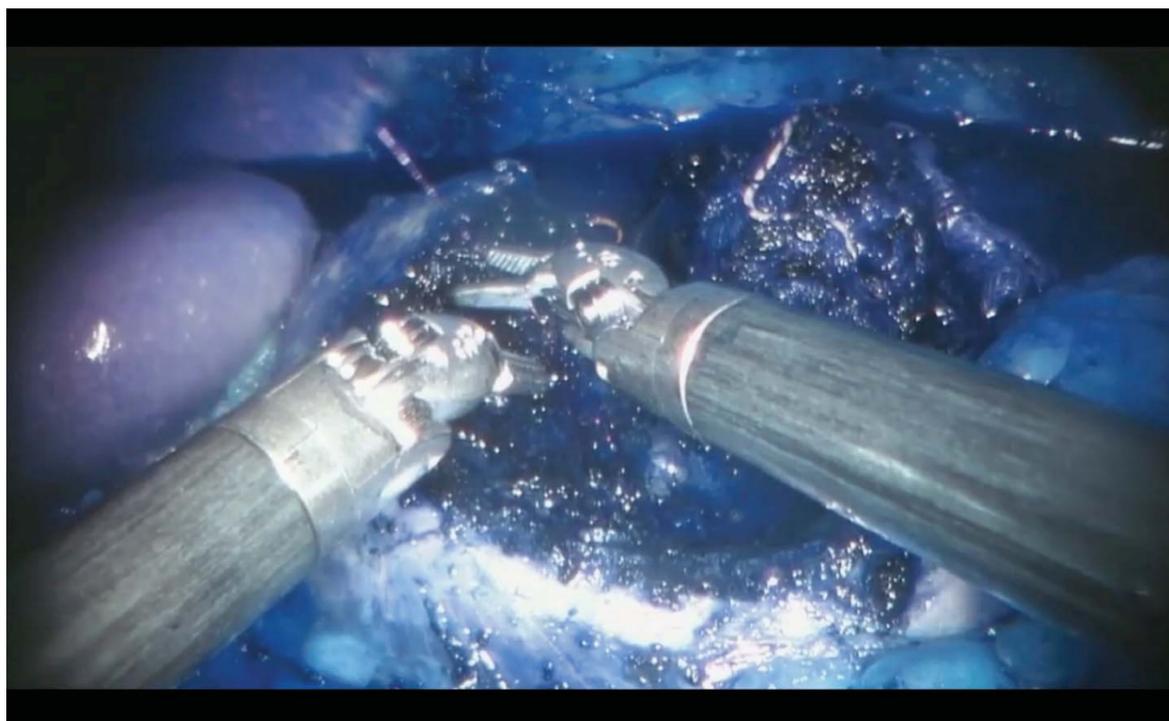
In questo rinnovato interesse per la forma, tutti gli atteggiamenti creativi sono possibili, pur nel rispetto dei limiti delle risorse, nel contenimento dei costi e nella gestione rigorosa del dato tecnologico. La ricerca sulle tecnologie luminose è entrata oramai in una fase di consolidamento, ciò che attenua gli investimenti da parte delle aziende. Tuttavia, la crisi che da qualche anno corrode anche il sistema produttivo non impedisce la liberazione di tantissimi mondi espressivi, diretti a soddisfare, in senso emozionale, un pubblico dal gusto oramai diversificato e frammentato.

FUORIQUADRO

SE LA SCIENCE-FICTION ESPLORA IL CORPO

YURI ANCARANI PRESENTA ALLA BIENNALE DI VENEZIA UN CORTOMETRAGGIO GIRATO IN UNA SALA OPERATORIA E DENTRO IL CORPO DEL PAZIENTE. TUTTO IN SOGGETTIVA E SENZA SUONO. TRA MEMBRANE MOLLI E PULSANTI

di Bruno Di Marino



Nel palazzo enciclopedico di Gioni, tra i vari artisti italiani invitati, c'è anche Yuri Ancarani, filmmaker conosciuto soprattutto nei festival di cinema, dove ha presentato i suoi lavori, a cominciare dal singolare documentario sperimentale sui cavaatori di marmo di Carrara, *Il capo* (2010), visto in anteprima alla Mostra del cinema di Venezia tre anni fa. Come era senza dialoghi né voce over quel film - sorta di architettura e armonica sinfonia composta da suoni naturali - così anche lo è *Da Vinci*, il cortometraggio già presentato al Lido nel 2012 e riproposto sotto forma installativa all'Arsenale, che non ricorre né a parole né a didascalie esplicative. Si tratta di un affascinante viaggio che si svolge interamente all'interno di una sala operatoria, alternando riprese "esterne" di un macchinario in azione, il dispositivo medico chiamato Da Vinci (da qui il titolo) con cui si eseguono interventi di chirurgia robotica, a "endoriprese" della stessa delicata operazione, registrate da una sonda inserita nel corpo del paziente. L'opera di Ancarani inizia in modo astratto, esplorando queste misteriose e gorgoglianti membrane molli, i meandri cavernosi penetrati da sonde e bisturi. Lo spettatore è quasi frastornato da immagini a tratti respingenti; ma poco alla volta inizia a comprendere meglio il contesto in cui

si trova e a cosa sta davvero assistendo. Da un lato quindi abbiamo un universo enigmatico - il nostro corpo umano familiare, eppure a noi totalmente ignoto (e quindi perturbante, per usare un termine freudiano) - dall'altro un freddo laboratorio altrettanto alieno. Uno dei medici chirurghi manovra con perizia questa macchina dai bracci metallici, come il direttore d'orchestra alle prese con una composizione musicale o lo scultore che, con grande pazienza, si misura trasformando un blocco di pietra grezza in un'opera d'arte. Ancarani sceglie una grande simmetria nelle immagini (esattamente come aveva fatto ne *Il capo*) attraverso una fissità di inquadrature, una successione quasi asettica di piani, con pochi movimenti di macchina (a parte gli zoom e le soggettive della sonda prima immersa e poi "risucchiata" nel/dal corpo), proprio per non creare inutili sbavature. Questa fredda oggettività della messa in scena, oltre ad accordarsi con il contenuto di ciò che vediamo, ovvero un'operazione chirurgica di alta precisione, ci allontana paradossalmente dall'estetica del documentario e ci permette di accedere a una nuova dimensione della consapevolezza visuale. Ciò che rende *Da Vinci* qualcosa di "altro" è anche l'uso sapiente del suono (elaborato da Marco Mencacci) e della musica (composta da Lorenzo Senni). La texture audio crea

Lo spettatore è quasi frastornato da immagini a tratti respingenti. Ma poco alla volta inizia a comprendere il contesto in cui si trova e a cosa sta davvero assistendo. Da un lato abbiamo un universo enigmatico: il nostro corpo umano familiare, eppure totalmente ignoto, dall'altro un freddo laboratorio altrettanto alieno

attese, sospensioni, pause, aumentando in alcuni punti la tensione, la drammaticità di eventi che non possiamo comprendere fino in fondo, proprio perché non ci troviamo di fronte né a un documentario né a una puntata di *E.R. Medici in prima linea*. Nel sottofinale, grazie a un crescendo di suoni e immagini, Ancarani crea forse l'unico momento davvero "sperimentale" del film, abbandonando l'armonia e la frontalità per mostrarci la sonda che ha terminato il proprio compito, ritornando poi nuovamente alla visione oggettiva della macchina che, dopo aver finito l'intervento, viene utilizzata da uno studente di medicina per esercitarsi: la simulazione consiste in una partita a domino che il futuro medico finisce col perdere. Se sotto i ferri ci fosse stato un vero paziente, probabilmente non sarebbe sopravvissuto. L'interfaccia arte/scienza non è mai stata abbastanza approfondita dall'arte contemporanea, mentre il binomio cinema e scienza ci rimanda da sempre al genere

della science-fiction o al documentario didattico; eppure bisognerebbe ricordarsi che negli anni '20 e '30 un signore come Jean Painlevé ha realizzato documentari scientifici di stampo fortemente surrealista, amati da Breton e compagni; erano film d'avanguardia che mettevano in scena il misterioso mondo della natura, in particolare di quella sottomarina. Non credo che con il suo *Da Vinci* Ancarani si sia voluto ricollegare a questa tradizione delle avanguardie storiche, anche se ha saputo realizzare una straordinaria opera di confine, trasfigurando totalmente il realismo biomedico in direzione visionaria, perfino pittorica per certi versi. Altrettanto significativo è, infine, il fatto che *Da Vinci* sia stato prodotto (tra gli altri) da un artista come Maurizio Cattelan, personalità curiosa e attenta a ciò che succede oltre i bordi del sistema dell'arte.

Yuri Ancarani
DA VINCI, fotogramma
dal film, 2012

MUSICA

POP ROCK PER SEMPRE

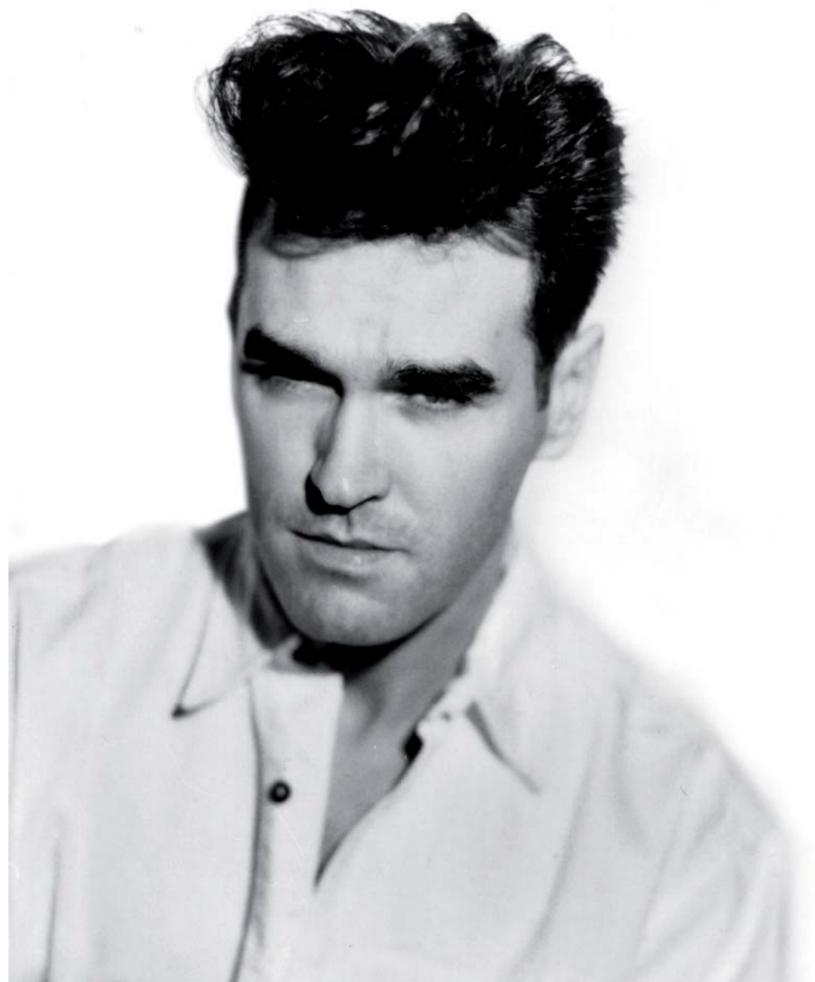
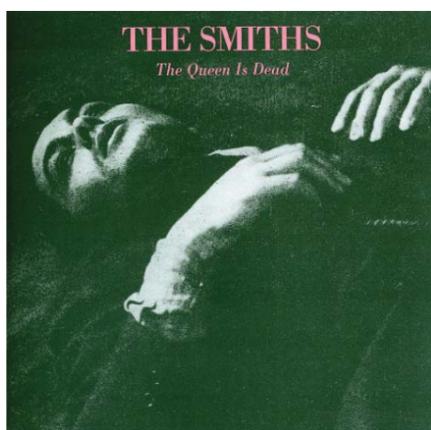
NOSTALGIA DEGLI ANNI OTTANTA? LA PLAY LIST DELLA GALLERISTA ROMANA VIRA SUL CLASSICO. DIRE STRAITS, MICHAEL JACKSON, MORRISEY, I PEPPERS. SCONTATI? NO, SEMPLICEMENTE IMPERDIBILI

di Paola Capata

Michael Jackson,
Thriller, 1982.

The Smiths,
The Queen Is Dead, 1986.

Steven Patrick Morrissey, voce
principale della band inglese
The Smiths,



Era l'estate del 2008. Percorrevi uno di quegli interminabili viaggi in macchina che sembrano essere una delle specialità che contraddistinguono la categoria dei galleristi, sull'asse Roma-Bolzano in visita a Manifesta 8, con amici curatori ed artisti al seguito.

Fu lì che uno dei "miei" diede la giusta definizione di me come ascoltatrice di musica, naturalmente in uno splendido accento cockney: «Se apri il cruscotto della tua macchina ci puoi trovare di tutto: dal rock anni '70 alle canzonette melodico pop degli anni '80 al hip hop della East Coast. Hai un bel casino in testa!». Ecco, in effetti è proprio così. Non sono un intenditrice, ascolto di tutto, nei momenti più dispartiti e non mi serve per concentrarmi o per rilassarmi. Né per fare conversazione. La musica a me serve quasi esclusivamente per caricarmi.

Ecco dunque una piccola playlist di appena otto pezzi un po' storici (minuscola parte di ciò che è contenuto nel mio ipod) ed esclusivamente funzionale allo scopo suddetto.

Incipit: *Sultan of Swing*, 1978, **Dire Straits** (meglio se *Alchemy Live*), uno dei brani musicali più belli al mondo. Prima di tutto perché la voce di Mark Knopler non è esattamente quella che si può definire una bella voce. È strascicata e non curante. Ed ecco lì che, dopo aver-

ti descritto - con perfetta, vibrante monotonia - un sei/sette minuti di scene di un gruppo che suona in un piccolo locale a sud di Londra ti colpisce al cuore con questa botta di adrenalina che è l'assolo finale, summa incontenibile della sua celebre tecnica del fingerpicking. A costo di sembrare antiquata, nulla come quest'assolo può farmi iniziare bene una giornata.

In media res: *Beat it*, da *Thriller*, **Michael Jackson**, 1982. Ho scoperto Michael Jackson nel 1987 ai tempi di *Bad*, ma credo che sia senza dubbio *Thriller* il migliore album pop-rock di tutti i tempi. Costruito a tavolino certo, da quell'imprenditore straordinario che era Quincy Jones, ma in maniera egregia. In *Beat it* c'è una forte componente rock e metal, grazie anche alla presenza di un altro splendido assolo chitarristico ad opera **Eddie van Halen**. *Beat it* può essere definito come il perfetto esempio di crossover: anche i metallari la sentivano. Senza contare che la giacchina rossa che Michael Jackson indossava nel video fa ancora glamour dopo trent'anni.

Bigmouth Strikes Again, da *The Queen Is Dead*, **The Smiths**, 1986. Per me è una risposta alle numerose grane del quotidiano. **Morrissey**, con questa sua voce effettata, che sale di quasi due ottave per via dell'uso dell'armonizzatore, si paragona a Giovanna D'Arco col walkman condannata al rogo e si ricorda di tenere chiusa la bocca, pena la

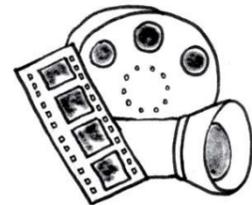
Con la sua voce effettata, che sale di quasi due ottave per via dell'uso dell'armonizzatore, Morrissey si paragona a Giovanna D'Arco col walkman condannata al rogo. E si ricorda di tenere chiusa la bocca, pena la morte appunto

morte appunto. È un brano autobiografico, ironico e brevissimo, ma ben costruito. Questa canzone mi fa sorridere spesso e mi mette di buon umore. *Hyptonize*, *Ready to Die*, **Notorius B.I.G.**, 1994. Se questo ragazzino di 130 chili (all'anagrafe Christopher George Latore Wallace III) fosse campato di più dei suoi ventisei anni, ne avremmo viste delle belle. L'album (che si iscrive nel gangsta hip hop, genere in voga negli USA nei primi anni '90) parla di droga, sparatorie, prostitute, marciapiedi di Brooklyn e voglia di sopravvivere. Le rime sono affilate come coltelli, il flow è fluido, i beats sono velocissimi. *Untouchable*, *Pac's Life*, 2006, **Tupac Shakur** (album postumo). Morto sparato anche lui, nella faida East Coast-West Coast. Ad ogni modo, questi due sono i migliori artisti hip hop di sempre. *Chemical Beats* da *Exit Planet Dust*, 2005, **Chemical Brothers**, guru della musica dance-elettronica. Qui si trovano i cosiddetti Big Beats: i beat continuano anche dopo la fine del

brano e tu te lo canticchi tutto il giorno. *Boom Boom Pow*, **The E.n.d.**, *Black Eyed Peas*, 2009. Quando le sonorità hip hop si fondono con la dance. Molto commerciale, ma decisamente galvanizzante. Finale: *Around the World*, da *Californication*, **Red Hot Chili Peppers**, 1999. Io ci metterei tutto l'album a dire la verità. Anche qui, esempio perfetto di crossover. Se ne sono lamentati in parecchi per quest'album dei Peppers. Ma fatevene una ragione: 4 milioni di copie vendute nel mondo. Con questo album il gruppo californiano conquista il palcoscenico internazionale. Ci trovate del funky, del rock, del rap, ma soprattutto in *Around the World* (motivo per cui la preferisco) trovate tutto questo concentrato in meno di quattro minuti e l'attacco della chitarra iniziale e l'urlo liberatorio è perfetto. Cominciamo la giornata.

ILLUSTRATED SONGS

QUANDO FINISCE L'ETÀ D'ORO

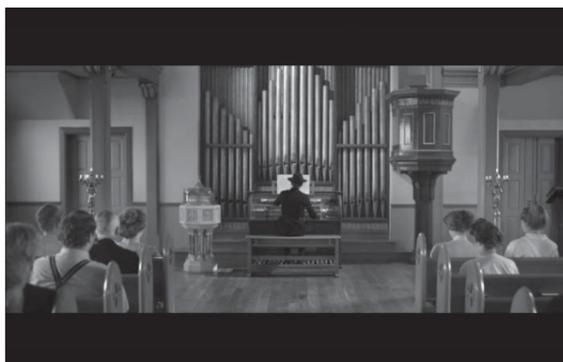


NEL VIDEOCLIP DI *I LOVE YOU*, WOODKID TRASFORMA I NON-LUOGHI DELLA LAND ART NEL SIMBOLO DI TRANSIZIONE TRA LA SPENSIERATEZZA ADOLESCENZIALE E LE PENE D'AMORE DELLA VITA ADULTA

di Riccardo Onorato



Il primo singolo *Iron* definisce la sua estetica: un forte contrasto tra bianco e nero, particolari di animali da caccia e lo stile barocco degli ambienti. Elementi che derivano dall'impronta che già un grande artista-fotografo come Helmut Newton aveva dato



Frame dal videoclip *I love you*

Talvolta un videoclip presenta immagini sconnesse dalle evocazioni dei suoni, puntando al montaggio delle pause e del variare degli accenti del brano. Questo è un paradigma che viene utilizzato già dal mondo cinematografico per accompagnare le scene, sottolineando l'impronta tragica, divertente o romantica, di ciò che sta accadendo sullo schermo. Più difficile è costruire una congruenza tra le atmosfere del brano e quelle visive in un videoclip.

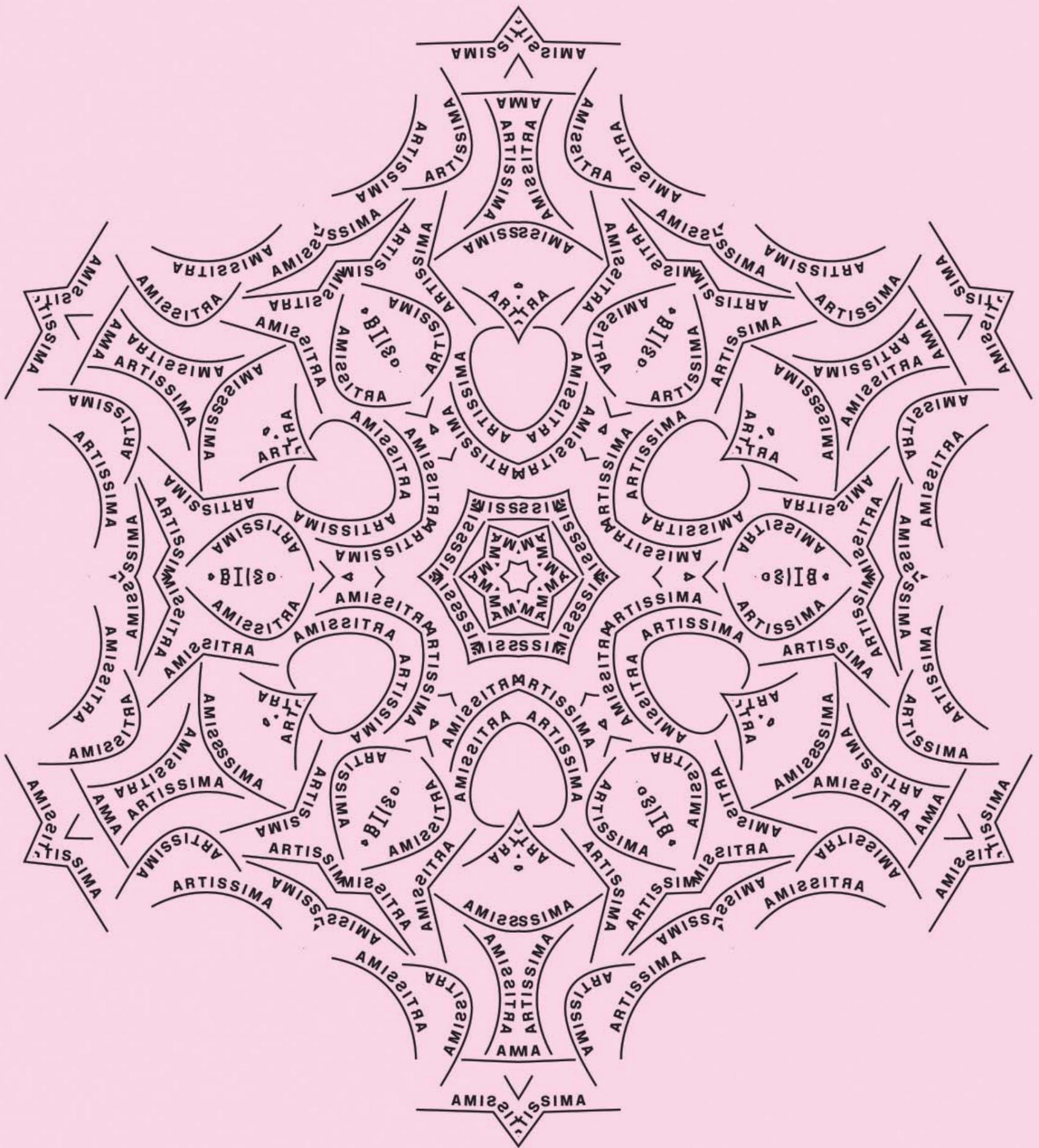
Woodkid è probabilmente il più giovane esponente della musica elettronica moderna che riesca, al contrario, a percepire tale importanza. Sicuramente è la sua stessa formazione a permettergli di creare immagini che richiamino ciò che già il suono evoca. Prima che cantante e compositore, Woodkid (vero nome, Yovanne Lemoine) è un video artist. Ha collaborato con registi del calibro di Luc Besson e Sofia Coppola, e ha realizzato videoclip per cantanti pop come Katy Perry o Lana Del Rey.

L'esordio come cantante va di pari passo con la pubblicazione dei videoclip. Il primo singolo *Iron*, è quello che definisce la sua estetica: un forte contrasto tra bianco e nero, particolari di animali da caccia e lo stile barocco degli ambienti ripresi. Elementi che derivano

dall'impronta che già un grande artista-fotografo come Helmut Newton aveva realizzato. Entrambi sono mondi multiformi e complessi. Tutti e due narrano storie surreali con grande forza drammatica, le nostre paure, i nostri desideri, ai quali conferiscono un tocco di sofisticata decadenza. E poi c'è la guerra. L'approccio provocatorio di Newton gli aveva permesso di visualizzare le donne come sono oggi, anticipando la rivoluzione sessuale. Per Woodkid la guerra è quella che si combatte con se stessi, quando si comincia a comprendere che si sta crescendo. Il suo album di debutto *The Golden Age* parla proprio di questo, della fine del periodo (l'età d'oro del titolo) felice e gioioso dell'adolescenza.

Il singolo di lancio del disco, *Run Boy Run*, parte dalla fuga di un bambino guerriero dall'elmo cornuto che scappa dalla fase adulta della propria vita. È però *I Love You*, il terzo singolo dell'album, che segna la svolta, che mostra la fine della lunga corsa. Il videoclip si apre con la morte del guerriero: giace a terra in una plasticità che ricorda le sculture di Antonio Canova. Come l'artista neoclassico, anche Woodkid crea un momento di quiete assoluta in cui il tempo (adolescenziale) si congela per sempre. Nella scena successiva scorgiamo un prete che, dinanzi all'assemblea di fedeli, narra la storia

di un uomo che è affogato nelle acque ghiacciate dell'oceano dopo aver perduto la persona che amava. Comincia così, in un flashback, il viaggio dell'uomo adulto, che ha perso la gioia e la spensieratezza adolescenziale e ha cominciato a scontrarsi con le pene d'amore "adulte". I luoghi in cui l'uomo si avventura alla ricerca del suo amore perduto non sono le città moderne, ma i paesaggi deserti. Questi scenari conducono al fenomeno della Land Art, spingendosi nella direzione della fisicità, della realtà, evitando il compromesso di proporre immagini equilibrate tra elementi fisici reali e valori indotti, virtuali. Le tracce macroscopiche dell'intervento umano si adeguano al linguaggio morbido della terra e della natura, determinando un'uscita dalla cultura per rappresentare luoghi della non-cultura. Che, metaforicamente, stanno tra le fasi della nostra vita. Quando il protagonista affoga nelle acque ghiacciate, la sua pelle cambia forma, diventa quasi pietra. L'emozione del sacerdote nel ricordare la storia lo fa sobbalzare, facendoci scoprire (con un abile primo piano) che le sue stesse mani stanno diventando di pietra. La storia dell'uomo amato è quindi in realtà un espediente per parlare di se stessi. Quell'uomo amato e perduto è quel se stesso ragazzino che amava e che è andato via con la fine dell'"età d'oro". Nonostante l'importanza della battaglia, essa appare sin dall'inizio impossibile da superare per l'assenza di obiettivi precisi, nemici definiti. Al soldato non si apre nessun'altra possibilità se non la resa.



ARTISSIMA

INTERNAZIONALE
D'ARTE
CONTEMPORANEA

8 - 10 NOVEMBRE 2013
OVAL, LINGOTTO FIERE
TORINO

WWW.ARTISSIMA.IT

FONDAZIONE TORINO MUSEI

REGIONE PIEMONTE
PROVINCIA DI TORINO
CITTÀ DI TORINO

CAMERA DI COMMERCIO DI TORINO
COMPAGNIA DI SAN PAOLO
FONDAZIONE PER L'ARTE MODERNA
E CONTEMPORANEA CRT

MAIN PARTNER UNICREDIT
PARTNER ILLYCAFFÈ

RISPOSTE AD ARTE

Una rubrica dove gli artisti sono invitati di volta in volta a rispondere a tre domande attraverso la realizzazione di un disegno originale. Per il quarto intervento è stata scelta l'artista Ekaterina Panikanova

di Valentina Ciarallo

1 / COME TI DESCRIVERESTI?

2 / COS'È PER TE OGGI VERAMENTE CONTEMPORANEO?

3 / COSA PREVEDI PER IL TUO/NOSTRO FUTURO?



STANDARD & POOR'S DELL'ARTE

GOOD NEWS BAD NEWS

AA

LE GALLERIE DI CHELSEA DURANTE FRIEZE, NEW YORK

Un premio scontato? Neanche per sogno. Appena si può dire male di questi mega salotti, dove i guardiani (chissà perché quasi tutti obesi e lugubramente nerovestiti) si aggirano e ti guardano male neanche si fosse varcata la soglia del Pentagono e, passata la forca caudina delle porte-macigni (ah, l'insostenibile pesantezza del mercato dell'arte!), dentro ci ritrovi tanta pittura trash e robbaccia commerciale, non manchiamo di farci sentire. Ma a maggio, quando New York accoglieva la seconda edizione di Frieze, queste gallerie che, quanto a spazi e lussi, fanno impallidire non pochi musei, hanno fatto quadrato attorno alla fiera (molto più che per l'Armory). E hanno tirato fuori alcune mostre di rara fattura e qualità. Un impedibile Richard Serra degli anni Sessanta da David Zwirner, un portentoso Paul McCarthy da Hauser & Wirth, una superba installazione (basta questa) del non sempre osannabile Mark di Suvero da Paola Cooper. E poi la preziosa Marisa Merz da Barbara Gladstone, l'evergreen Ellsworth Kelly sontuosamente allestito da Matthew Marks, l'ultima new

entry-rivelazione italiana Paolo Ventura da Hasted Kraeutler. E pazienza se Jeff Koons ha poco di nuovo da dire, se Marc Quinn la fa un po' fuori dal vaso, se Kiefer e Taaffe appaiono spompanti o se Wolfgang Tillmans ci gioca un po' troppo a fare l'eterno bad boy geniale. Geniale? Stavolta no.

AA

STERLING RUBY AL MACRO MATTATOIO, ROMA

Da Los Angeles arriva questo artista che traffica con ago e filo. Realizzando gigantesche installazioni di pupazzi di stoffa e riempiendo le pareti con altre maxi pezze che simulano bocche spalancate. Un ghigno, più che una smorfia, alla voracità del consumismo americano. Ma non si tratta solo di accogliere con favore lo sbarco sul Tevere dell'ipercolorato e fantasioso Ruby (poco comunque al confronto di Joana Vasconcelos di scena a Venezia al Padiglione portoghese), né di sottolineare la preziosa collaborazione tra il museo romano e la Depart Foundation. Decisamente riuscito è l'allestimento. Che forse per la prima volta satura e s'impadronisce di uno spazio, il primo padiglione dell'ex mattatoio, apparentemente facile, ma che

in realtà si impone molto sul display delle mostre. Ma stavolta l'americano ha la meglio, il museo brinda e noi gli assegniamo una doppia A.

B

ALDA FENDI E GABRIELE CURI

Niente da fare neanche stavolta. B confermata. Mentre rimane la domanda: ma perché questa signora amante dell'arte, che ha speso un bel po' di soldi per ristrutturare un posto magico, come è l'Antico Mercato del Pesce degli Ebrei a un passo dal Circo Massimo, continua a buttarli finanziando spettacoli kitsch (e già è un complimento), confusi, traboccanti di inutili effetti speciali tra cui anche inutili e ripetuti nudi in scena, dove il povero Einstein è tirato per i capelli a dialogare (dialogare?) con scarti di teorie (anche qui un eufemismo) new age? Ma perché Alda Fendi non investe i suoi soldi e la sua passione per più nobili cause? Si guardi intorno, signora, nel mondo dell'arte ci sono parecchie cose meritevoli. E che costano meno, molto di meno delle pseudobarocche mise en scène di Curi.

FACCE DA MILIONI DI DOLLARI

Che cosa succede se si utilizza l'immagine di una persona famosa senza consenso?



S spesso i volti di persone famose finiscono su borse, magliette e inserite in contesti artistici. Ma si possono utilizzare liberamente queste immagini? La legge italiana dispone che "il ritratto di una persona non può essere esposto, riprodotto o messo in commercio senza il consenso di questa" (articolo 96 della legge n. 633 del 1941).

La giurisprudenza ha poi precisato che il diritto ad inibire la diffusione del ritratto presuppone la riconoscibilità della persona effigiata, sicché la norma non si applica ove l'immagine sia stata alterata o si tratti di una caricatura in cui il soggetto è irrecognoscibile.

L'art. 10 del codice civile e l'art. 97 della legge citata dispongono che il ritratto non può in ogni caso essere esposto, pubblicato o messo in commercio quando da ciò derivi un pregiudizio al decoro, onore o reputazione della persona ritrattata. Ma se la persona è defunta? La legge 633 del 1941, all'art. 93, afferma in sintesi che occorre il consenso dei familiari, dal coniuge e figli in giù. Che però non è necessario – dice l'articolo 97 – "quando la riproduzione dell'immagine è giustificata dalla notorietà o dall'ufficio pubblico ricoperto, da necessità di giustizia o di polizia, da scopi scientifici, didattici o culturali o quando la riproduzione è collegata a fatti, avvenimenti, cerimonie di interesse pubblico o svoltisi in pubblico". Questa norma viene interpretata in modo restrittivo in quanto pone una deroga al principio generale (Cass. Civ n. 2527 del 1990).

È dubbio, comunque, che la riproduzione di un volto famoso all'interno di un'opera d'arte (di qualunque genere essa sia) possa essere consentita sulla base di una generica finalità culturale o dei principi costituzionali della libertà dell'arte e del pensiero. Ciò in quanto non solo sussisterebbe pur sempre un fine di lucro, seppure eventualmente indiretto, ma tali princi-

pi debbono comunque essere coordinati con il diritto della persona ritrattata a consentire o meno l'utilizzo della propria immagine, intesa, dai più, come oggetto di un diritto della personalità.

In caso di utilizzo illecito dell'immagine, la persona effigiata o i soggetti indicati dall'art. 93 l.d.a. hanno il diritto di inibire la riproduzione e la divulgazione del ritratto, di chiedere il risarcimento del danno e la pubblicazione della sentenza di condanna.

E se si volesse utilizzare il ritratto di Marilyn Monroe, come ci si dovrà comportare? Negli Usa non esiste una regolamentazione federale del cosiddetto "right of publicity", la cui disciplina varia da Stato a Stato. Alcuni, ad esempio, lo riconoscono solo alle persone viventi (Stato di New York), altri anche alle persone defunte (quello di Washington). Lo Stato nel quale era domiciliata la celebrity al momento della sua scomparsa può determinare l'esistenza di tale diritto *post mortem*.

Numerosissimi i casi giudiziari in merito. Gli eredi di Humphrey Bogart, nel 2012, hanno fatto causa alla Burberry, la nota casa inglese di abbigliamento, per aver utilizzato su Twitter e Facebook la fotografia dell'ultima scena del film *Casablanca*, in cui Bogart è ritratto con l'impermeabile. Tempo fa, Dustin Hoffman ottenne un risarcimento di ben un milione e mezzo di dollari per l'uso non autorizzato del suo nome e della sua immagine da parte del Los Angeles Magazine. Che, nel 1997, aveva pubblicato una fotografia di Hoffman come appariva nel film *Tootsie*, elaborata in modo tale che l'attore indossasse un abito di seta disegnato da Richard Tyler, con scarpe con i tacchi di Ralph Lauren.

Milioni, altresì, gli incassi derivanti dalle licenze concesse. Una statistica apparsa su *Forbes* nel 2007, "Top Earning Dead Celebrities", ha riportato i guadagni dell'utilizzo dell'immagine di divi come Marilyn Monroe, Einstein e Warhol stimando in 49 milioni di dollari l'anno gli incassi derivanti dalle licenze per l'uso dell'immagine di Elvis Presley.

Somme, però, messe in serio pericolo da recenti decisioni giudiziarie. Il cosiddetto *right of publicity* è stato infatti negato, proprio di recente, in capo a Marilyn Monroe (decisione della United States Court of Appeal for the Ninth Circuit, autunno 2012). Ciò in considerazione del fatto che, al momento della sua morte, Marilyn Monroe era domiciliata a New York, luogo scelto dall'esecutore testamentario come domicilio legale della diva, e lo Stato di New York non riconosce il *right of publicity* dopo la morte. Ma, nonostante le Corti abbiano dichiarato che la diva non gode di un *right of publicity post mortem*, il Marilyn Monroe Estate sta caparbiamente continuando a mandare lettere di diffida a coloro che utilizzano le immagini dell'attrice senza il suo consenso.

di **Elisa Vittone**

Avvocato, specializzata nell'area della proprietà industriale ed intellettuale.

Presidente dell'Associazione Culturale Interitalia.

Nel 2010 membro dell'IPSoc di Londra.

Anche per la Ebrew University of Jerusalem (che gestisce i diritti di immagine di Einstein) si prospettano tempi duri: a ottobre 2012, nonostante il *right of publicity* fosse preliminarmente stato riconosciuto in capo ad Albert Einstein, i giudici della District Court della California hanno statuito che il *New Jersey common law right-of-publicity* non può durare più di 50 anni dopo la morte. La General Motors, che aveva lanciato nel 2009 una pubblicità in cui il volto di Einstein era posto su un corpo maschile muscoloso con "e = mc²" tatuato sul bicipite e lo slogan "Ideas are Sexy Too" ha dunque vinto la causa contro la Ebrew University (*Hebrew University of Jerusalem v. General Motors LLC*, 202 WL 4868003 - C.D. Cal. Oct. 15, 2012).

JUSARTIS/ FLASHNEWS

LA FIRST SALE DOCTRINE SI APPLICA ANCHE ALLE OPERE STRANIERE. GRAZIE ALLA DECISIONE DEL 19.3.2013 DELLA CORTE SUPREMA AMERICANA LE ISTITUZIONI MUSEALI AMERICANE E IL MERCATO DELL'ARTE TIRANO UN SOSPIRO DI SOLLIEVO

Secondo lo US Copyright Act chi acquista legittimamente un'opera protetta dal diritto d'autore può rivenderla, darla in prestito o comunque disporne, ovviamente senza riprodurla, senza necessità di avere il consenso del titolare dei diritti. Nel caso *Wiley v. Kirtsaeng* le corti di merito di primo e secondo grado avevano decretato, però, che tale norma si applicasse solo ad opere create in territori ove vige lo US Copyright Act e non alle opere straniere. La Suprema Corte americana ha invece statuito che la First Sale Doctrine si applica anche alle opere straniere.

Prima della decisione, è curioso sapere che vi era stata una massiccia presa di posizione da parte delle istituzioni americane. La Association of Art Museum Directors, l'Art Institute of Chicago, il J. Paul Getty Trust, il Los Angeles County Museum of Art, il MoMA, il San Francisco Museum of Modern Art, la Solomon R. Guggenheim Foundation, il Whitney Museum of American Art e altri ventidue musei americani avevano presentato alla Corte Suprema un amicus-brief di questo tenore: "limitare la First Sale Doctrine alle opere americane potrebbe limitare la possibilità dei musei di esporre le opere d'arte straniere al pubblico. Essi potrebbero anche perdere la possibilità di acquisire, esporre, prendere in prestito e vendere queste opere. La decisione potrebbe riguardare l'esposizione pubblica di una grande mole di opere straniere dell'arte moderna, postbellica e contemporanea".

LOUISE NEVELSON

TRA TERRA E MARE

Nel lavoro di questa artista americana di origine russa si respirano le suggestioni dadaiste di matrice duchampiana. E la filosofia di un'avanguardia che riconosceva all'arte il potere di manifestarsi in qualunque veste e per mezzo di ogni materiale

di Valeria Arnaldi



“**L**a ricerca completamente consapevole della mia vita è stata quella di un nuovo modo di vedere, una nuova immagine, una nuova percezione.

Questa ricerca non include solo l'oggetto, ma i luoghi tra. Le albe e i crepuscoli. Il mondo affettivo, le sfere celesti, i luoghi tra la terra e il mare”. Così Louise Nevelson, americana di origine russa, descriveva il lavoro di creazione, composizione e assemblaggio delle sue sculture, nate dalla rielaborazione di oggetti quotidiani rivestiti di nuove luci. E ombre. A lei, non a caso definita architetto dell'ombra, Fondazione Roma Museo dedica una grande mostra a Palazzo Sciarra, fino al 21 luglio. E se l'obiettivo primario è quello di illustrare il lavoro dell'artista attraverso i decenni, il risultato invita a puntare l'attenzione sul dialogo artistico tra America ed Europa.

Nel lavoro della Nevelson si respirano le suggestioni dadaiste di matrice duchampiana e la filosofia di un'avanguardia che riconosceva all'arte il potere di manifestarsi in qualunque veste e dunque per mezzo di ogni materiale. Perfino un oggetto comune, usato poi abbandonato, spezzato, ricomposto, colorato a dare una nuova vita alla materia, senza però cancellare le memorie che ad essa sono legate. È questo che fa la Nevelson: esalta il ricordo intimo, familiare, domestico, nella scelta di oggetti comuni – basta una sedia per comporre un'opera – che trasforma in monumenti per una memoria più ampia e condivisa.

Su questa sorta di scomposizioni ricomposte stende il colore in quello che, apparentemente atto accessorio, si rivela invece passaggio fondante. I luoghi “tra” ai quali confessa di anelare, sono per la Nevelson netti orizzonti di colore. Il nero, portante nella sua produzione, è il colore dell'ombra, mai del lutto semmai di un'elegante eternità, «qualunque cosa sia - spiegava - ci metti su del nero e gli dà

Louise Nevelson
Homage to the Universe, 1968
Legno dipinto nero
275 x 900 x 90 cm
Collezione Privata

Louise Nevelson
Dawn's Host, 1959
Legno dipinto bianco
Diametro 91,5 cm
Collezione Privata
Courtesy Fondazione Marconi, Milano
© Louise Nevelson by SIAE 2013

una qualità». Il bianco è colore della luce, scoperta quasi sorpresa di chi dopo aver lavorato sull'ombra, comprende che per catturarla occorre anche sperimentare il suo contrario. Infine, l'oro per il Sacro. Colori – e concetti – intransigenti, senza contaminazioni. È questo universo teso all'armonia degli assoluti che la mostra intende raccontare, prendendo le mosse dai lavori degli esordi per approdare alle opere monumentali. Si va così da terrecotte e disegni degli anni Trenta alle rare opere bianche degli anni Cinquanta, da quelle oro dei Sessanta a serigrafie e collage degli anni Settanta e Ottanta. Nel mezzo, le opere nere, che dagli anni Cinquanta in poi la accompagnano per tutta la sua carriera e ricerca, raggiungendo l'apice nel 1968 con *Homage to the Universe*, una delle opere più grandi mai realizzate dall'artista che rimanda alle sue installazioni per gli spazi pubblici di New York.

Moderne icone del quotidiano, tra sacro e profano, le opere della Nevelson, gabbie di molteplici forme, diventano in realtà un inno allo spazio vitale nelle sue tante alternative di percezione e poesia. La materia esaltata e composta finisce per mostrarsi leggera di fronte al pensiero che la contempla. L'orizzonte, fattosi modulare e assemblabile, si rivela estremo omaggio alla libertà dell'essere. Anche nei luoghi “tra”.

Io espongo tu impari

Sempre di più i musei puntano sulla didattica per formare il pubblico di oggi. E di domani.

Basta con l'arte contemporanea appannaggio di pochi. L'imperativo dei musei dedicati al Contemporaneo oggi è aprire le porte al grande pubblico, dando a ognuno gli strumenti per comprenderlo. E se le attività per bimbi sono ormai appuntamenti fissi, il vero obiettivo ora sono gli adulti per i quali sono studiati “extra” ad hoc. Per “Empire State”, Palazzo delle Esposizioni, fino al 20 giugno punta su conferenze, concerti e film. Agli incontri con curatori ed esperti sulle nuove tendenze si aggiungono live musicali e proiezioni di pellicole che abbiano usato New York come set, per completare la visione sui fermenti della Grande Mela. Il Macro ha appena concluso i laboratori di disegno con l'artista Tomaso De Luca, l'Istituto nazionale per la Grafica vanta quelli con Carolyne Peyron e, fino al 30 giugno, gli incontri con Livio Ceschin per andare alla scoperta delle incisioni contemporanee. Ciclo di conferenze fino al 19 giugno alla Fondazione Roma Museo per Louise Nevelson. Al Maxxi, workshop con artisti, lezioni sul museo, approfondimenti sull'architettura di oggi e una volta al mese, lezioni di storia dell'arte contemporanea. Studiare non è mai stato così piacevole.

V.A



ITALIAN MULTIMEDIA GROUP

International Marketing & Communications

itmg.it | Foro Traiano, 1B – 00187 Roma

ELLA E SARAH

DUE VOCI DEL JAZZ COME DUE SENTIMENTI DEL VIVERE. COME DUE ACCESSI, NECESSARIAMENTE DIFFERENTI, ALLA RICERCA DI UNA PROPRIA TRADIZIONE SENTIMENTALE



È l'anno 1942 quando sul palco del teatro Apollo, nel cuore di Harlem, una ragazza di 18 anni vince un concorso di canto chiudendo la sua performance con le note di *Body and Soul*. Quella stessa sera, anche un'altra ragazza, di 26 anni, è presente come cantante ufficiale, già conosciuta dal pubblico in seguito alla vittoria, sette anni prima, dello stesso concorso, nello stesso teatro. La prima, tra l'agosto e il settembre del 1979, inciderà due album dal titolo *Duke Ellington Songbook*, personalissimo e toccante tributo al grande Duca. La sua voce nel frattempo è cambiata dal timbro di contralto a quello di baritono, permettendole di penetrare le note di *In a sentimental mood* e di *Sophisticated Lady* con una profondità inaspettata, trasformando l'interpretazione tematica in una vera e propria riscrittura del brano. La confidenza con cui la nostra cantante affronta gli standard di Ellington commuove per l'intimità con cui è in grado di sbilanciarsi sulla linea melodica, attraverso un canto limpido e gutturale, parlato e cantato allo stesso tempo. Questo slancio vocale sembra originarsi da un sentimento simile a quello per cui, in certo momento della vita, una persona ne riconosce un'altra dicendo semplicemente: è il mio migliore amico.

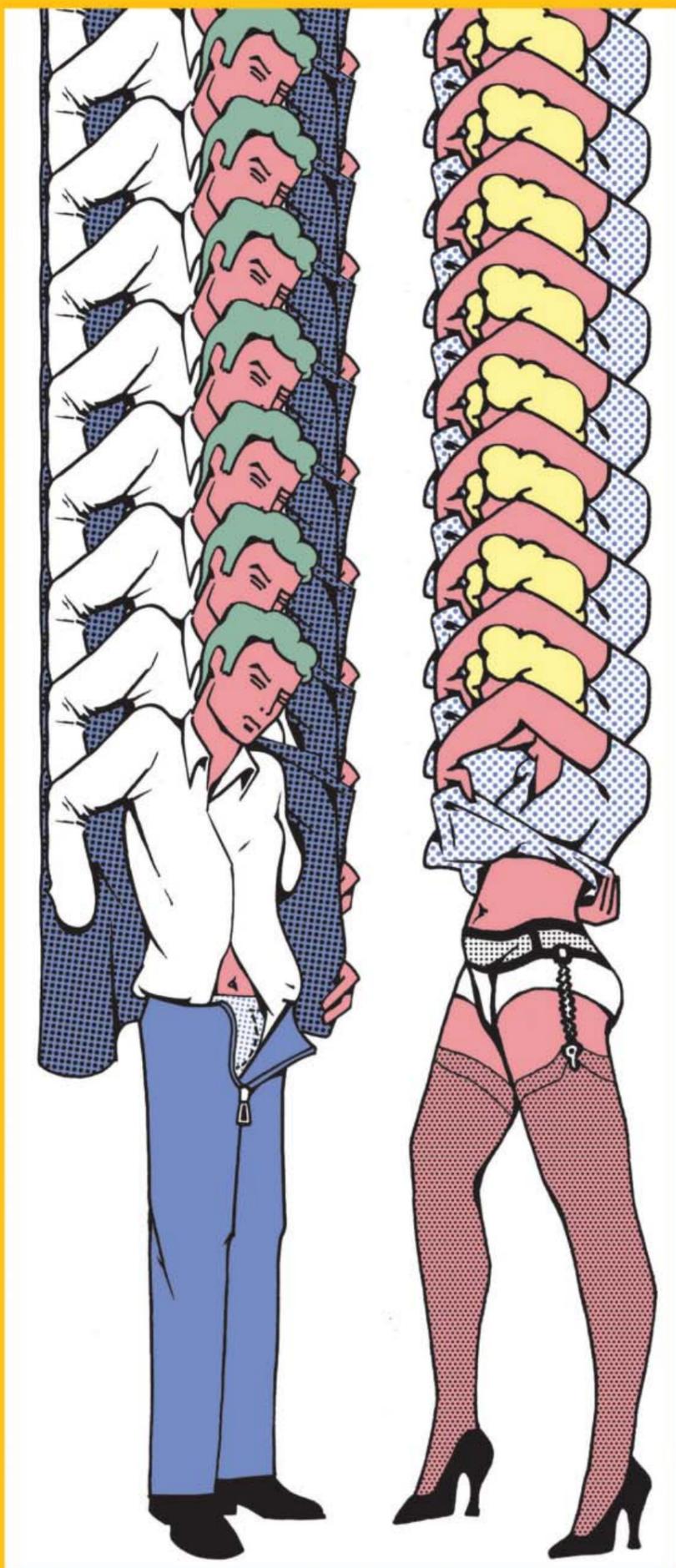
La seconda, il 21 luglio del 1971, al Théâtre de Verdure di Nizza, si esibisce in rocamboleschi standard del jazz che si innestano l'uno nell'altro, tra cui anche l'immane *Body and Soul*. La sua voce ha mantenuto lo smalto delle incisioni degli anni Quaranta, il suo stile spontaneo e controllato supportato dall'improvvisazione scat, che le consente di affrontare, con la spensieratezza tipica dello swing, un tributo al Duca concepito come una triplice traccia che da *Mood Indigo* passa da *Do Nothin' Till you hear from me* e si chiude con *It don't mean a thing*. Qui i brani non sembrano tanto un'occasione di raccogliere la vita passata nel presente del canto, quanto piuttosto un materiale da aggiornare per il pubblico in uno spettacolo sonoro di grande abilità. Questo slancio vocale sembra originarsi da un sentimento simile a quello per cui, in un certo momento della vita, una persona seduta al tavolo con gente sconosciuta dice all'improvviso: amici, pago per tutti.

Guardando le copertine di questi due album non può non impressionare la somiglianza delle due cantanti, restituita da una simile acconciatura dei capelli e dalla montatura degli occhiali praticamente identica. Ma ciò che le distingue è l'espressione del volto, frontale e sorridente quello della prima vincitrice dell'Apollo, di tre quarti e malinconico quello della seconda. Sono due grandi artiste a fine carriera, hanno entrambe alle spalle un passato di grande successo, ma mentre quella dal volto sorridente sembra rivolgersi al pubblico per invitarlo ad una festa in cui il divertimento sarà assicurato, quella dal volto malinconico sembra invitarlo ad una festa in cui si potrebbe tornare a casa prima del previsto. Nel primo caso lo spettacolo sarà garantito, perché il rischio è perfettamente calcolato su dei parametri fissi, con una grande intelligenza di tempo e di ritmo. Nel secondo caso lo spettacolo potrebbe scaturire da un effetto inaspettato, poiché il rischio si sposta di continuo nel mentre dell'esecuzione, con una puntuale messa in discussione di tempo e di ritmo.

Quello che alla fine si vuole notare, non è tanto la qualità di queste due voci, quanto piuttosto il sentimento che le esprime, nello specifico la ragione per cui colui che le ascolta potrebbe sentirsi parte di questo stesso sentimento, e in virtù di tale legame la sua vita potrebbe acquisire in seguito un peso differente. Sembra però inevitabile come l'aderenza ad una voce non possa condurre negli stessi luoghi dell'altra, ragione per cui questa scelta sentimentale produce, necessariamente, anche una perdita. Ma è proprio in base a questa scelta e questa perdita che colui che ascolta sarà in grado di orientarsi verso la ricerca di voci analoghe, che parlano una stessa lingua in forma differente. La ricerca di queste voci potrebbe essere vista come la costruzione di una propria tradizione, intesa come volontà di riprendere il discorso dove una determinata voce l'ha interrotto, cercando di dare ancora estensione a quello stesso sentimento, per raggiungere infine una visione del mondo che passa ritmicamente attraverso gli occhi di chi lo ha già visto come noi avremmo voluto.

madre

napoli



Thomas Bayrle. Feuer im Weizen, 1970. Jackweihose - Naked lunch. Maerzverlag. Courtesy Thomas Bayrle / Hans Widauer

21.06.2013
OPENING

Thomas Bayrle

all-in-one / tutto-in-uno

organizzato da WIELS, Bruxelles,
in collaborazione con MADRE, Napoli
21.06 — 14.10.13

Mario Garcia Torres

la lezione di boetti
(alla ricerca del one hotel, kabul)

21.06 — 30.09.13

Giulia Piscitelli

intermedium

21.06 — 30.09.13

Per_formare una collezione #1

21.06 — in progress

PROGETTO XXI

fondazione morra greco
l.go avellino, 17

Christian Waldvogel Eric Wesley

19.06 — 27.07.2013

Stano Filko

04.07 — 06.09.2013

in collaborazione con

FONDAZIONEMORRAGRECO

museo d'arte contemporanea
donnaregina, napoli

via settembrini, 79
www.fondazioneonnaregina.it



La tua
Campania
cresce in
Europa



Progetto realizzato con il
co-finanziamento dell'Unione
Europea POR FESR 2007-2013
Obiettivo operativo 1.10

FRANCESCO
VEZZOLI'S

MMXIII—XIV
ROME · NYC · LA

THE TRINITY

Galleria Vezzoli
MAXXI, Roma
29 maggio - 24 novembre 2013

www.fondazionemaxxi.it

The Church of Vezzoli
MoMA PS1, New York
ottobre 2013 - marzo 2014

www.momaps1.org

Cinema Vezzoli
MOCA, Los Angeles
inverno 2013/14

www.moca.org

OK-RM / KALEIDOSCOPE

MAXXI - Museo nazionale delle arti del XXI secolo
Via Guido Reni 4a, Roma
Info +39 06 32810
Martedì - domenica: 11/19 | sabato: 11/22 | chiuso il lunedì
La biglietteria chiude un'ora prima del museo

seguici su

e scarica la MAXXI APP



MAXXI

MUSEO NAZIONALE
DELLE ARTI
DEL XXI SECOLO

con il sostegno di

con il contributo di

partner per le
attività educative

institutional XXI

media partner



MINISTERO
PER I BENI E
LE ATTIVITÀ
CULTURALI



Camera di Commercio
Roma



ANCE

ASSOCIATO NAZIONALE
DIRETTORI EDU

"InfoCamere"

VOGUE AD
EDIZIONI CONDE NAST