

ARTIST'S WRITINGS AFTER 2000

THE ORIGINAL LUX AETERNA E TRAPPOLE CINESI

M'illumino di più, Silos, Venezia

2019

Nell'immagine della scintilla originaria, di cui il *ner tamid*, il mito della luce eterna è metafora, noi cogliamo il valore della Trascendenza e il suo potere di mantenerci in vita oltrepassando l'interruzione della notte. La sconfitta della notte primordiale è rappresentata dalla creazione divina dei corpi luminosi che trapuntano la volta celeste. Attraverso la tecnologia noi tentiamo di affermare il nostro completo dominio sul buio e in tal modo sulla morte. Ma, dietro l'esibizione di potenza, la tecnologia maschera una profonda debolezza. Un computer a nulla serve nel deserto o nella foresta, egualmente basta un temporale per provocare il collasso di una grande metropoli moderna dimostrandone la precarietà. La tecnologia non può darci la luce eterna come noi infantilmente speriamo.

Paradossalmente invece, la "trappola" cinese, un oggetto privo di valore tecnologico e commerciale, a semplice azione manuale, ci può sempre illuminare nel buio nell'emergenza quando nessun altro mezzo ci soccorre, potendo ricevere la sua carica di energia e luce semplicemente da un'azione della mano. L'invito è di partecipare ad un gioco antico per riappropriarsi del fascino di illuminare il buio con le proprie mani, interagendo con lo spazio e sperimentandolo in forma ludica, con una gradevole conclusione, data dalla possibilità di versarsi dalle caraffe poste sul tavolo che troverete alla fine del percorso, un'ombra di vino, illuminandosi a vicenda.

FAUST ERSTER TEIL 13 FRAGMENTE

Im Rahmen des Faust-Festivals in München

Galerie Freiraum 16, München

Video, 24'

2018

La questione centrale del Faust è quella a cui non viene data e forse non può essere data una risposta vera. Si erge eternamente al centro dell'esperienza umana: credi tu in Dio?

Avevo letto Faust due volte durante la mia vita, la prima volta da adolescente. Per realizzare questo ultimo lavoro, ho riletto per la terza volta - dopo molto tempo e in un certo modo non essendo più giovane - l'incommensurabile poema di Goethe. La sua storia mi è apparsa in una luce familiare, non più solo intellettualmente filtrata dallo schermo dei grandi significati astratti che aprono alla riflessione sulla relazione tra uomo e universo, attraverso concetti come l'aspirazione dell'uomo alla libertà, alla bellezza, all'assoluto. Nella mia giovinezza questi concetti mi avevano fortemente attratto insieme alla dura critica della razionalità, incapace di condurre da sola alla perfezione dello spirito e dare completezza all'esperienza della vita. Per questo motivo infatti Faust arriva a scoprire, dopo un'intera vita dedicata allo studio, che il suo percorso intellettuale è la vera causa del suo esaurimento e fallimento spirituale. Anche se parla con gli spiriti e finge di dominarli, non può far parte di quel mondo superiore, quindi l'ultima domanda a cui Faust deve rispondere ad un certo punto della sua vita è - nella logica di un razionalismo estremo - se la vita vale più della tranquillità offerta dalla morte. All'inizio del dramma egli è incline a questa seconda soluzione drammatica. Solo una sfida tanto disperata quanto inutile al vuoto morale che caratterizza la condizione umana quando è scollegata dagli aspetti spirituali e divini e la conseguente scoperta dell'amore come forza vitale inalienabile può renderlo consapevole che esiste un rimedio per l'arroganza della ragione assoluta e per il suo nichilismo spirituale.

Allo stesso tempo, tuttavia, l'ambiguità morale, l'ambivalenza alla quale Faust non può sfuggire, sono le cause principali della sua perdizione e della contemporanea perdita di Gretchen. Il nocciolo della questione è evidente e si esprime con forza nella domanda di Gretchen: "*glaubst du an Gott?*" Domanda che considero centrale ancor oggi per il significato del mio lavoro. Infatti, essa va alle radici del problema, scava nella dimensione teologica profonda dell'uomo, nel suo bisogno di Dio e nella sua impossibilità di nominarlo, domanda alla quale l'arte stessa, che pur combina intelletto ed emozione, conoscenza razionale e spirito, non può dare risposta. La domanda di Gretchen e l'imbarazzo di Faust, la sua difficoltà nel cercare di spiegare le sue credenze spirituali, il fatto che in realtà non fornisca una risposta efficace, ci fanno capire che tutta la scienza di Faust non è in grado di chiarire e ancor meno di nominare ciò in cui crede e che potrebbe essere definito come Dio, Natura, Amore, a seconda di come si intende.

Allo stesso modo in cui Faust non può nominare esattamente ciò in cui crede, Gretchen non può credere nella sua spiritualità e quindi può solo dire: "*du hast kein Christentum*".

Tutto ciò non è che il risultato della disconnessione tra le parole e i concetti e gli oggetti che essi significano, tra significanti e significati. Una disconnessione che ci introduce alla domanda capitale: se noi umani non possiamo nominare Dio, Dio esiste davvero per noi? Faust fallisce in questa risposta a causa del suo approccio puramente soggettivo alla domanda. In realtà, la mancanza di una visione sociale o collettiva può alla fine portare solo alla disperazione e alla sconfitta dell'individuo. Anche l'amore di Gretchen non porta alla salvezza, ma piuttosto alla rovina di entrambi, per il fatto di non essere in grado di superare la pura dimensione soggettiva per produrre un linguaggio comune, una fede comune, per generare un'esperienza di vera condivisione, al di là dell'egoismo personale.

Alla fine la domanda rimane oggi, a mio avviso, la stessa fatta da Gretchen a Faust: "*glaubst an Gott?*". Ora essa è ripetuta, enfaticizzata e amplificata, ma non abbiamo una risposta reale, la risposta rimane aperta. Come in effetti non può che essere. Ora la prevalenza della soggettività e dell'ambivalenza morale, mi sembra assolutamente attuale.

D'altra parte, l'esperienza faustiana evoca - come attraverso uno specchio accecante ma allo stesso tempo capace di rinviare frammenti di immagini e frammenti segreti di narrazione - qualcosa di personale, intimo e consonante.

Da questo punto di vista è stato assolutamente naturale scegliere una struttura narrativa procedendo per frammenti, che può anche essere letta in chiave autobiografica e di ricordo, attraversando vari momenti della mia vita di uomo e di artista che lavora sull'emotività, sulla narrazione e sul valore del colore. Le immagini che ho usato sono legate alla mia giovinezza, alle mie prime opere, ai miei viaggi, al viaggio di tutta la mia vita e in molti posti diversi: Italia, Israele, Polonia, Francia, Cina, Grecia, ecc.

The central question of Faust is the one to which is not given and perhaps cannot be given a true answer. It stands eternally at the center of the human experience: Do you believe in G-d?

I have read Faust twice during my life, the first time as a teenager. In order to make this last video, I read again for the third time - after a long time, and in a certain way when I'm not young anymore - the immeasurable Goethian poem.

Its story suddenly appeared to me in a familiar light, no longer just intellectually filtered by the screen of the great abstract meanings that opens to reflection on the relationship between man and universe, through concepts such as man's aspiration to freedom, to beauty, to absolute. In my youth these concepts had strongly attracted me along with the harsh criticism of rationality, incapable of going alone to the perfection of the spirit and giving completeness to the experience of life.

For this reason Faust arrives to discover, after a whole life dedicated to the study, that his intellectual path is the very cause of his spiritual drying up and failure. Even if he talks with the spirits and pretends to dominate them, he cannot be part of that superior world, so the final question to which Faust must respond at some point in his life is - in the logic of an extreme rationalism - if life is worth more than peace-fulness offered by death. At the beginning of the drama he is inclining for this second dramatic solution.

Only a challenge as desperate as vain to the moral void that characterizes the human condition when it is disconnected from the spiritual and divine aspects and the consequent discovery of love as

an inalienable life force can make him aware that there is a remedy for the arrogance of the absolute reason and its spiritual nihilism. At the same time, however, the moral ambiguity, the ambivalence to which Faust cannot escape, are the prime causes of his perdition and of the loss of Gretchen.

The heart of the matter is evident and is expressed forcefully in Gretchen's question: "glaubst Du an Gott?"

Question that I have still considered central today looking for the meaning of my work. In fact, it goes to the roots of the problem, digs into the profound theological dimension of man, in his need for G-d and in his inability to name it and to which even art alone, that combines intellect and emotion, rational knowledge and spirit, cannot give an answer.

Gretchen's question and Faust's embarrassment, his difficulty in trying to explain his spiritual beliefs, the fact that he does not actually give an effective answer, make us understand that all Faust's science is not able to clarify and even less to name what he believes in and which could be defined as G-d, Nature, Love, depending on how it is meant. In the same way that Faust cannot exactly name what he believes in, Gretchen cannot believe in his spirituality and therefore she can only say: "du hast kein Christentum".

All this is but the result of the disconnection between the words and the concepts and the objects that they signify, between signifiers and meanings.

A disconnection that introduces us to the capital question: if we humans cannot name G-d, does G-d really exist for us? Faust fails in this answer because of his merely subjective approach to the question. In fact, the lack of a social or collective vision can ultimately lead only to the despair and to the defeat of the individual. Even love for and by Gretchen does not lead to salvation, but rather to the ruin of both, for the fact of not being able to overcome the pure subjective dimension, to produce a common language, a common faith, to generate an experience of true sharing, beyond personal selfishness.

Ultimately the Gretchen's question remains today in my opinion the same made by Gretchen to Faust: "glaubst an G-t?"

It is now repeated, emphasized and amplified but **we do not have a real answer, the answer remains open.** So indeed it must be.

Now the prevalence of subjectivity and moral ambivalence, seems to me to be absolutely modern. On the other hand, the Faustian experience evokes - as through in a blinding mirror but at the same time capable of postponing fragments of images and secret fragments of narration - something personal, intimate and consonant.

From this point of view it has been absolutely natural to choose a narrative structure proceeding by fragments, which can also be read in an autobiographical and remembering key, crossing various moments of my life as a man and as an artist working on the emotional and narrative value of color. The images I used are connected to my youth, to my first artworks, to my travels, to the journey of my whole life and to many different places and geographies of the spirit: Italy, Israel, Poland, France, China, Greece, etc.

ARTE COME CURA DELL'ANIMA

**Videoinstallation at International Symposium, Ospedale di Rapallo
2018**

Non vi è dubbio che l'arte sia in sé stessa una forma del prendersi cura, a prescindere dal fatto di considerarla in senso utilitaristico come uno strumento tra altri per ottenere un efficace risultato di riequilibrio psico-fisico nell'ambito della malattia.

La relazione che lega l'artista alla sua opera infatti è sempre espressione di un potere catartico e liberatorio che trova applicazione anzitutto nei confronti dell'artista. Più l'atto della creazione conduce verso l'introspezione e l'esplorazione interiore, facendo emergere conflitti e bisogni, domande, emozioni riposte, tanto più l'artista sente d'essere vivo, soggetto di una comunicazione, rompendo gli schemi precostituiti, abbandonando il terreno delle cose note, per avventurarsi in quello della scoperta, attivando risorse ed energie profonde che si sbloccano e scorrono.

Questo in fondo è quello che potremmo anche chiamare processo creativo.

Le emozioni e le sensazioni di cui l'opera d'arte è portatrice, dal momento in cui sono risvegliate dall'artista, si rivolgono però a tutti, divengono patrimonio collettivo, generano altri sommovimenti e sono in definitiva vie, aperture, cammini per procedere verso il benessere e mantenerci o recuperare la salute, sono rilevatori che segnalano la strada da prendere, le scelte da fare.

L'arte, da sola, non può guarire ma ci sollecita ad esprimere idee, impulsi, impressioni, desideri, i quali sono tutti segni di una risposta vitale e coraggiosa al trauma prodotto dalla sofferenza fisica o psichica.

Osservando l'opera in modo attivo ci poniamo tutti nella condizione di sentire dentro di noi la stessa energia e la stessa unicità di cui essa è testimonianza, indipendentemente dal grado della sua comprensione concettuale, poiché essa si dà alla libera interpretazione e fruizione pur presentandosi come espressione di un unicum.

Così come l'artista svela nell'opera una parte segreta di sé, mettendola a nudo, rivelando senza nascondimenti le proprie ansie, fobie, paure, il vissuto personale, anche chi guarda può specularmente riflettersi e comprendere di non essere solo, anzi di potersi riconoscere attraverso essa, ottenendo una nuova aumentata consapevolezza dell'alterità.

Nel lavoro video realizzato su richiesta del Prof. Di Chiara, propongo un ritratto di donna che dipinge, immersa nel paesaggio di straordinaria bellezza della Valle della Loira.

La bellezza del paesaggio, cui contribuiscono l'architettura e il lento scorrere del fiume è interamente riassunta in quell'atto di felicità e di pienezza spirituale che è espresso dalla figura femminile che dipinge al cavalletto en plein air. È questo il centro simbolico di un'opera di piccole dimensioni da me realizzata nel 2005, attorno alla quale ora si costituisce, attraverso il ricordo e la rievocazione di quel momento intensamente poetico, un nuovo lavoro video. Il video permette di riesplorare l'immagine, traendone nuovi stimoli e nuove prospettive, una nuova visione direi.

Sullo sfondo, oltre il fiume, s'intravedono appena i vapori della centrale nucleare, che nessun altro segno e men che meno la calda musica dell'estate vivaldiana lasciano intuire. Come in molti altri miei lavori vi è anche qui un gioco sottile di rimandi alle celate contraddizioni del più idillico dei paesaggi.

Come nella vita anche nell'arte ogni idillio nasconde una trappola, ne siamo assolutamente consapevoli e tuttavia la bellezza, della natura e dell'arte, che avanza verso di noi per abbracciarci, è essa stessa il rimedio più potente, la cura d'elezione per quanto ci può ogni volta e in ogni luogo minacciare o sovrastare.

La bellezza ci infonde, nonostante tutto, la fiducia e la speranza di poter volgere il male al bene e vincere la sofferenza.

Concludo dedicando idealmente questo nuovo lavoro alla figura di Friedl Dicker-Brandeis, artista e antesignana delle esperienze di cura con l'arte, approfondite in particolare nel Ghetto di Theresienstadt, morta in una camera a gas ad Auschwitz nel 1944, senza la quale neppure la sua allieva Edith Kramer, sfuggita alle leggi razziali e riparata negli Stati Uniti dopo il '38, avrebbe mai potuto approdare, a partire dagli anni 50, all'esperienza ritenuta oggi più significativa ai fini della definizione metodologica dell'arteterapia, con la nascita dei due più rilevanti orientamenti disciplinari legati appunto ai nomi di Edith Kramer e di Margaret Naumburg.

LETTERA A L. T. R.

a proposito dell'opera *Eastern fishes* 2018

Cara L.,

l'interesse per i temi della Natura e del Viaggio (a mio parere, molto connessi) sono sempre stati presenti nel mio lavoro fin dall'inizio. Ripercorrerne i motivi e gli sviluppi sarebbe troppo lungo, basterà ricordare le "**Maree**", uno dei cicli di dipinti più importanti del mio lavoro, tra gli anni **1983-1986** (riporto qui sotto due testi in proposito), fino alla personale del **2011 *Landscapes flowers stones animals***, Unimedia Modern Gallery, Genova, con un testo di Riccardo Caldura molto esplicativo, alla mostra **B'Teva Paesaggi dell'esistenza**, Palazzo Albrizzi, Venezia, da me curata per l'500 anni dalla Fondazione del Ghetto nel **2016**, dove c'è una mia introduzione molto corposa sul tema.

Ciò solo per fare qualche esempio, ma in sostanza in tutto il mio lavoro il tema della natura è declinato nei vari aspetti. Anche sfogliando le pagine del mio sito web troverai molti materiali visivi e miei testi.

Per quanto riguarda specificamente l'opera che esporrò alla mostra da te curata (***Eastern fishes*, cm 53x80, digital print on plexiglas and aluminium, 2011-2018**) si tratta di una elaborazione digitale a partire da un'immagine fotografica da me realizzata in uno dei maggiori parchi acquatici del mondo, nell'isola di Taiwan, durante un mio viaggio di lavoro (conferenze ed esposizioni) nel 2011.

L'opera vuole produrre una riflessione sull'ambiguità dell'immagine, apparentemente tranquillizzante, ma che propone una condizione in cui l'artificio non imita più la Natura ma la supera, rendendo visibili allo spettatore paesaggi normalmente inaccessibili, costruiti con estrema perfezione e con tecnologie avanzate, ambienti nei quali è garantita anche la sopravvivenza a scopo ludico e commerciale di specie animali acquatiche rare, in via di estinzione, un nuovo paesaggio che consente di sperimentare sollecitazioni ed emozioni molto forti.

Non vi sono più qui confini distinguibili tra verità e menzogna, tra natura e artificio, nella creazione di un ambiente assolutamente "artefatto".

Ho accentuato volontariamente questo aspetto introducendo una vegetazione irreale e leziosamente immaginifica ma credibile, dato che può assomigliare molto o essere perfino confusa con un ambiente reale come quello oceanico da me proposto nel video **Ein Nichts** del 2010, per le cui riprese avevo utilizzato un piccolo sommergibile turistico scendendo sul reef dei Caraibi nell'Oceano Atlantico. Si tratta quindi di un'opera che rimanda a una riflessione che ha fondamenti filosofici ed estetici nella mia abituale poetica, ma si tratta anche – con evidenza – di una denuncia sociale assolutamente urgente. Tutti sanno che **i nostri oceani stanno morendo**. Una devastazione silenziosa dovuta al surriscaldamento climatico, alla pesca eccessiva e all'inquinamento causato dalla plastica. Gli Stati compresa l'Unione europea non agiscono con la rapidità che invece sarebbe necessaria.

Il rischio molto prossimo e per nulla allarmistico è che il mare sia privato della propria vita, spopolato della propria ricchezza di forme, per cedere il passo integralmente alla sua perfetta riproduzione commerciale e a una delibazione acritica.

THE MURANO PUZZLE

Frammenti di Murano

L'arte contemporanea come ricomposizione di relazioni

Progetto di installazione per la Giornata di Studio organizzata da Cantiere Corpo Luogo e M.A.C.lab Ca' Foscari in collaborazione con Fondazione Berengo

2017

A partire dall'idea suggerita dal titolo stesso del progetto proposto da Penzo e Fiore nel mese di giugno 2017, "Frammenti di Murano", mi è parso subito evidente che la forma stessa dell'isola di Murano è in realtà la somma di sette frammenti che costituiscono un unico puzzle. Non un numero qualsiasi in verità ma proprio il sette che, dal punto di vista simbolico, indica solitudine e completezza, ciò che Murano in effetti trasmette.

Dunque, ho pensato ad un'opera che possa rappresentare la realtà di Murano confrontandosi con l'idea di vetro che ha antichissime origini, innervate nella storia sociale ed economica dell'isola non meno che in una speciale relazione tra gli elementi, terra, fuoco, acqua e aria, che qui prodigiosamente convergono, e che voglia altresì mettere in gioco, aprendo ad una ulteriore proliferazione del senso, le qualità delineate fin dall'origine nel simbolismo sotterraneo del puzzle a sette componenti, che diventa così un punto di forza nella fondazione come anche nel rinnovamento di quei valori sui quali l'immagine di Murano poggia e viene veicolata nell'immaginario collettivo.

Nel primo bozzetto (TAV 1) ho tracciato degli enti ellittici che compongono un unico campo di forze, potenziali soggetti (artistici, industriali, politici, sociali, ecc.) confluenti in un insieme dialettico, frammenti in tensione dinamica tra loro che possono incontrarsi e sviluppare sinergie. Sette di questi elementi sono stati colorati, definendo dei valori per ogni colore.

Il colore *Arancione* come simbolo di armonia interiore, di creatività artistica, di fiducia in sé stessi e negli altri.

Il colore *Azzurro* come simbolo di comunicazione attraverso la creatività.

Il colore *Blu* come simbolo di armonia ed equilibrio nella sfera soggettiva e sociale.

Il colore *Giallo* simbolo della conoscenza e dell'energia, sia dell'intelletto che nervosa.

Il colore *Rosso* simbolo dell'energia vitale sia mentale che fisica.

Il colore *Viola* che simboleggia l'attitudine a identificarsi con il prossimo.

Il colore *Verde* simbolo della perseveranza e della conoscenza superiore.

È a questo punto del processo ideativo che ho identificato i sette enti ellittici ancora astratti con le sette isole di Murano (TAV 2 ABC) e con i principi che ho ritenuto potessero sintetizzare i principali valori necessari allo sviluppo economico e culturale di una collettività come quella muranese, ma anche in parte per comprenderne la storia.

Ne è scaturita l'ipotesi di una installazione chiamata "*THE MURANO PUZZLE*."

Armonia" (TAV 3) che propone l'ipotesi di sette grandi lastre in vetro di Murano, che prospettano la forma urbis stilizzata dell'isola, recanti incise, ognuna, le seguenti proposizioni:

Cultural identity Environmental sustainability Dynamic balance Holistic approach Exchange of ideas Relationships Art

L'"*Armonia*" rappresenta la condizione ideale della crescita sociale, economica, culturale e tuttavia essa, per realizzarsi ha bisogno del tutto naturalmente del "Conflitto" inteso come spinta costante al confronto, alla critica, al cambiamento, al superamento di se stessi, alla creatività tout-court.

Per questo ho realizzato un'ultima tavola "*THE MURANO PUZZLE. Conflitto*" (TAV 4 AB), che potrebbe costituire la base per la produzione di un tipico oggetto in vetro di Murano (un vaso, un piatto, ecc.) che rappresenta gli effetti positivi del conflitto, come germinatore di forme.

LAMED

Webproject

2017

Lamed è un progetto per la realizzazione di una pagina web che propone 12 particolari di paesaggio, legati tra loro attraverso il filo del mio vissuto. Nove appartengono al Mar Morto, uno al deserto del Negev, uno ad un vecchio edificio disabitato dell'ex Ghetto di Wroclaw, uno al cielo visto dalla finestra della mia camera. Luoghi tutti dell'evanescenza, del venir meno dell'immagine e insieme della persistenza della memoria.

Un paesaggio infatti è sempre luogo di consolidamento e stratificazione dei ricordi di un individuo o di una comunità, sintesi dell'azione dell'uomo e della natura e spazio della metamorfosi, ma ancor più è una *condizione* oscillante e indefinita dell'anima tra visione e illuminazione, un momento vitale della nostra esperienza che, nel far affiorare alla coscienza i molteplici significati della scena posta davanti ai nostri occhi, ci chiede di andare oltre l'apparente densità dell'immagine per fondare invece la verità intima della rappresentazione in ciò che è di per sé difficilmente rappresentabile, essendo nella sostanza impermanente, fluido e soggetto a costante cambiamento.

In questo senso il paesaggio emerge di volta in volta, in forma sempre nuova, come conseguenza di un atto di conoscenza, quando noi, guardando oltre, sappiamo intendere i suoi (e nostri) echi interiori, le sue memorie antiche, le tracce del vissuto e il suono primitivo che lo attraversano e al contempo ne avvertiamo il valore spirituale universale, il messaggio che ci viene lanciato sulla autentica natura del Reale, sulla sua continua trasformazione che dischiude però in tal modo alla vita e alla relazione tra le cose. Un paesaggio che ha infiniti volti, tutti i nostri mutevoli volti. Questo cambiamento, questo moto incessante corrisponde alle leggi dell'esistenza e riguarda ogni cosa, ogni elemento con cui siamo in rapporto, tutto ciò che noi pensiamo, progettiamo, costruiamo: la casa, gli affetti, l'arte, la bellezza. Che tuttavia non sono per questa ragione atti inutili e vani, poiché in essi si realizza anzi il senso profondo dell'appartenenza dell'uomo al progetto divino e la sua responsabilità nel proseguire l'opera di creazione lungo il cammino del perfezionamento e della riparazione, di quello che nell'ebraismo si chiama *Tiqqun Olam*.

Possiamo forse dire che per vedere la verità segreta del paesaggio sia necessario acuire la vista fino a spegnerla, tra-passando decisamente oltre. Non per niente la condizione migliore è chiudere gli occhi, sicché la scena possa svanire del tutto davanti a noi, permettendoci di contemplarla oltre i limiti fisici. Così il deserto o il cielo o il mare aperto, le cui forme si oppongono in modo naturale a darsi come certezze, mi attraggono in un modo speciale perché sono i luoghi migliori per osservare in profondità, per "sognare". Smisurate metafore della libertà e della vastità della creazione cui ogni uomo può ispirarsi.

Le dodici porte circolari di **Lamed** invitano ad andare oltre la soglia appena prospettata dall'immagine, entrando completamente dentro come in un tunnel immateriale per trovare - tra l'incessante affluire delle memorie e la coscienza del dissolversi di ogni cosa fino alla sparizione - quella capacità di misura e di giudizio senza cui non è data effettiva comprensione della natura dell'esistenza e della nostra relazione con il mondo.

Nota: Lamed è la dodicesima lettera dell'alfabeto ebraico, la più alta e il suo valore numerico è 30. Rappresenta l'istruzione, l'insegnamento e lo scopo. Il numero 12, equivalente del tre (1+2), possiede una vasta gamma di significati simbolici e cabbalistici, esprimendo anzitutto la funzione della misura, anche intellettuale e morale. Qui basti ricordarne il significato escatologico presente in Ezechiele (Ez. 48,31-35), quando riferisce la visione della nuova Gerusalemme, dotata di una cinta muraria con 12 porte, ognuna recante il nome delle 12 tribù d'Israele, che i figli di Israele dovranno attraversare per riunirsi dall'esilio. Segno dunque dell'elezione. Le prime comunità cristiane hanno mutuato il significato elettivo del numero nei 12 apostoli.

Metaforicamente possiamo immaginare dunque che i dodici particolari di paesaggio siano altrettante porte da oltrepassare per incontrare ciascuno la propria "elezione", ovvero la consapevolezza della propria relazione con il mondo e l'iniziazione ad un grado superiore di conoscenza, attraverso la progressiva trasformazione interiore.

CONSTRAINT MAGAZINE UDINE

**Intervista a Luigi Viola – La Fine del Nuovo cap. XIII HDLU – Meštrovićev paviljon, Zagreb
APR 23, 2018 by Valentina Ercole**

Luigi Viola ha esposto nel tredicesimo capitolo della mostra itinerante La Fine del Nuovo, inaugurata il 17 febbraio 2017 presso la casa degli Artisti Visivi croati HDLU al Meštrovićev paviljon di Zagabria.

Per questa tappa, intitolata Fakebook, ad accompagnare Luigi Viola, altri ventuno artisti: Annalisa Avon, Aurelio Andrichetto, Primož Bizjak, Maria Grazia Cantoni, Gino D'Ugo, Carlo Dell'Acqua,

Matteo Fato, Igor Grubić, Silvia Hell, Sandro Mele + Luca Galofaro, Andrea Morucchio, Andrea Pertoldeo, Robert Pettena, Francesca Piovesan, Luca Scarabelli, Enrico Siardi, Daniela Spaletra, Saverio Tonoli, Goran Trbuljak, Enrico Vezzi e Emilio Fantin.
Constraint Magazine ha intervistato l'artista Luigi Viola:

Che cos'è per lei "la fine del nuovo"?

La fine del nuovo è la presa d'atto, come sostiene anche Raffaele Simongini nel suo "L'arte ama nascondersi", che viviamo in un'epoca di estetizzazione generale della cultura, non solo artistica, ma politica, economica, sociale dove in luogo dell'opera intesa come espressione di una inedita ed inesauribile condensazione di senso, assume importanza l'immagine esteriore dell'evento mediale in cui si risolve il prodotto artistico, il suo packaging e i dispositivi della comunicazione, che insieme costruiscono il nuovo valore dell'opera, di per sé privata della propria specificità, ridotta semplicemente ad un simulacro di se stessa, entro un processo di derealizzazione del mondo nella sua interezza che abolisce ogni differenza tra realtà e finzione, tra vita e arte.

In un certo senso il sogno avanguardista dell'unità di arte e vita è reso possibile proprio dall'annullamento di ogni confine disciplinare e dalla diffusione dell'esteticità in tutti gli ambiti e gli anfratti dell'esperienza umana, al punto di restituirci alla fine un panorama talmente omogeneo da apparire del tutto anestetico.

La caduta di tensione implicata nel processo di negazione di uno specifico valore dell'arte, ridotta a una delle tante possibili esperienze estetiche e la perdita della relazione tra estetica ed etica che aveva influenzato il pensiero creativo delle avanguardie e neoavanguardie, produce in ultima analisi una perdita di sensibilità nei confronti dell'arte stessa e l'impressione che tutto sia già stato visto, che nulla di nuovo si presenti più alla luce del sole, che il nuovo insomma sia un concetto superato e tutto sommato inutile.

L'innovazione è diventata dapprima variante poi ripetizione, riallacciando in questo modo attraverso la pratica della citazione costante un apparente rapporto con la storia che le avanguardie del moderno avevano inteso invece spezzare, attraverso l'assunzione del principio di discontinuità, in analogia con i procedimenti della scienza. Ma non dobbiamo illuderci. Ancora una volta non è messa in gioco la storia, ma il suo simulacro, la sua immagine virtuale, con il risultato di istituire un gioco di simulazioni.

Le tecnologie e i media hanno avuto un grande ruolo in questa trasformazione, in questo processo di riposizionamento dell'arte all'interno dei nuovi sistemi relazionali, caratterizzati principalmente dall'uso di social media, i quali generano l'illusione della libertà piuttosto che la consapevolezza del loro compito di controllo sociale attraverso appositi algoritmi e dove prevale la frammentarietà e la precarietà dell'esperienza vissuta qui ed ora, senza capacità di suscitare un'idea del futuro, senza invenzione, senza prospettiva, pressata interamente su un presente nichilisticamente ripiegato su se stesso. E questo lo vediamo ancor meglio che nell'arte, attraverso l'osservazione della politica nella sua progressiva disumanizzazione ed incapacità di parlarci, a fronte di un generale asservimento ai grandi poteri finanziari concentrati nelle mani di pochissime persone al mondo.

Come descriverebbe la sua ricerca artistica in breve?

La mia ricerca artistica muove da un interesse verso alcune questioni o temi caratterizzanti, affrontati infatti fin dalle primissime opere degli anni 70: l'identità, il tempo, la memoria, la parola, il viaggio. I miei 47 anni di lavoro sono tutti in queste poche parole che producono un unico disegno, dalle esperienze concettuali del 70 ad oggi, usando mezzi molteplici, dalla fotografia, alla scrittura, alla performance, alla pittura, al video, ai materiali industriali, alle tecnologie avanzate dell'era del computer. Credo di poter dire che le mie opere hanno sempre mantenuto una forte ispirazione poetica e filosofica sicché questa relazione si costituisce come elemento centrale di tutto il mio percorso.

Descriva cos'è per lei l'arte in una frase. E in due frasi?

L'arte, se autenticamente professata, non può che continuare a rimanere ricerca di senso, anche quando la parola sembra aver perso del tutto il proprio significato o la relazione con il reale.

Sostituisci a “senso” il termine “umanità” e avrai una seconda possibilità di definire l’oggetto dell’arte. L’arte è semplicemente una prova di esistenza dell’umanità.

Su cosa sta lavorando ora? Quale sarà la sua prossima esposizione?

La mia prossima esposizione personale sarà inaugurata a Monaco di Baviera il 21 giugno prossimo alla Galerie Freiraum16, con il titolo Verlorene Erinnerungen, Memorie perdute.

Come ho detto il tema della memoria mi è particolarmente caro, sia quando ha riguardato la narrazione lirica di certi momenti intimi della mia vita privata, come nei lavori di narrative art tra gli anni 70 e 80, sia quando ha toccato il dramma collettivo della Storia incarnato dalla Shoah, dagli anni 90 ad oggi, sia che possa essere riferito, come in questo caso, al tema della perdita della memoria fisica, della corruzione dell’immagine virtuale, della fragilità della tecnologia, che appare potente ma può rovinare all’improvviso in un errore fatale.

Il “dramma” della perdita di dati della memoria virtuale consente un parallelo con la ben più vera sciagura scatenata dalla malattia e dai processi che aggrediscono e distruggono la nostra memoria biologica. La patologia umana può essere paragonata per certi versi ad un errore interno del codice, ad un bug come quello che distrugge o modifica la memoria virtuale.

Oltre a ciò ho voluto evidenziare in tutti i lavori la presenza dell’acqua, come una metafora con molti significati. La fluidità dell’acqua ricorda lo scorrere senza tregua del tempo e allo stesso momento produce un’eco dell’origine, sia dell’uomo che del mondo.

Per questo presenterò anche alcune immagini “malate” di Venezia, emblema di un modo unico di abitare sull’acqua, evidenziando come anche questa straordinaria bellezza, che normalmente tendiamo a pensare come intangibile, possa essere aggredita e distrutta.

Chi o cosa la ispira nel suo lavoro?

Mi ispirano l’invidia e l’ammirazione verso i grandi artisti del passato e del presente. L’invidia, se ben indirizzata, è una grande molla per la creatività, spingendo all’emulazione. L’ammirazione del resto, se male interpretata, può divenire assolutamente dannosa. Essa deve essere flusso continuo di energie e non semplice annichilimento estatico. In generale mi ispira la vita e la sua radicale relazione con la fine.

Qual’è stata l’esperienza più importante nel suo percorso artistico?

Sono state numerose le esperienze che hanno avuto notevole importanza nel mio percorso di artista, dall’incontro con la veneziana Galleria del Cavallino che ha rappresentato un tratto significativo di storia artistica del 900, all’insegnamento accademico a Brera e Venezia, che ha dato magnifici frutti se penso ai tanti giovani artisti che si sono formati a quella fucina, all’incontro con figure femminili che hanno ispirato interi cicli di lavoro.

Ma l’esperienza paradigmatica del mio viaggio di artista e di uomo è stato il progressivo avvicinamento ed abbracciamento dell’identità ebraica nel corso degli ultimi vent’anni e l’influenza avuta da tale processo sulla concezione stessa della vita e dell’arte.

Ringrazio ogni giorno HKBH di questo dono che mi ha portato ad acuire la vista e l’udito quanto mai prima, dando una ragione universale e un orientamento consapevole al mio sforzo creativo, riassumibile nell’etica del Tikkun Olam (riparazione del mondo).

DER HIMMEL ÜBER DEM GHETTO

Gasteig München

2016

Il video ha una struttura narrativa semplice. Le riprese, quasi tutte in sequenza diretta con pochi editing, propongono una camminata all’interno del Ghetto di Venezia, con lo sguardo puntato al cielo. Le leggere oscillazioni della camera, usata a mano libera, danno all’immagine un ritmo performativo, mentre l’accentuazione estrema della verticalità degli edifici, allineati lungo il canale di luce che penetra dall’alto in mezzo ad essi, produce una sorta di smaterializzazione delle forme costruite con un inquietante effetto di inversione percettiva: sicché il solco celeste sembra stemperare

in un flusso liquido il suo tono incombente, scorrendo in basso come acqua sulla cui superficie si specchiano i mutevoli riflessi delle architetture.

Il varco di luce celeste che ci mostra la strada percorrendo il Ghetto veneziano, non solo illumina le forme che sono viva espressione del plurisecolare dimorare di una comunità - che in quel luogo ha saputo conservare e creare nonché diffondere considerevoli valori spirituali, di civiltà, di cultura, di conoscenza ed egualmente di resistenza alla segregazione e alla discriminazione, fino a sopravvivere alle più gravi persecuzioni e tragedie, frutto dell'intolleranza e dell'odio antisemita - ma per certi aspetti, e forse paradossalmente, rappresenta un luogo della libertà, uno spazio aperto e fluido sopra le nostre teste che non può essere controllato e che annulla le alte e strette superfici che lo stringono ai fianchi circondandolo e chiudendolo.

Il titolo richiama inevitabilmente quello del film di Wenders Il cielo sopra Berlino. Un gioco di parole, di suggestioni, di opposizioni, di sottili relazioni, anche perché - pure nel nostro caso - non possiamo del tutto escludere che qualche angelo rilkeiano (grande e luminoso che non sfiora la neve, ma alto come il cielo) viva invisibile nel Ghetto e ci osservi da lì, aspettando il momento di innamorarsi di uno di noi e di scendere dunque da quel cielo per condividere la nostra esistenza, mentre intanto vaga sopra le nostre teste. Forse è proprio uno di loro che ha convinto una cicogna bianca, in viaggio da Berlino verso l'Africa, a fare il nido sul tetto più alto del Ghetto, non molto distante dalla Scuola Tedesca. Se sapessimo ascoltarla lei meglio di chiunque altro potrebbe dirci cosa hanno in comune il cielo sopra Berlino e quello sopra il Ghetto di Venezia.

The video has a simple narrative structure.

Shoots, in direct sequence with few editing, offer a walk inside the Venetian Ghetto, with a gaze focused on the sky.

The slight oscillations of the camera, used freehand, give a performative rhythm to the image, while the accentuation of the verticality of the buildings, aligned along the channel of light that penetrates from above into them, produces a sort of dematerialization of the architectural forms with effect of perceptual inversion: so that the celestial furrow seems to dissolve its impending appearance in a liquid stream, flowing downwards like water on whose surface the changing reflections of the architectures are mirrored.

The passage of celestial light that shows us the road along the Ghetto, not only illuminates the forms that are alive expression of the centuries-old dwelling of a community - which in that place has been able to preserve and create and disseminate considerable spiritual values, civilization, culture, knowledge and resistance to segregation and discrimination, surviving to the most serious persecutions and tragedies - but it represents a place of freedom, one open and fluid space above our heads that cannot be controlled and that cancels the high and narrow surfaces that tighten it to the sides surrounding it and closing it. The title invokes that of Wenders' film The Sky over Berlin. A play on words, suggestions, oppositions, subtle relationships, also because - even in our case - we cannot completely exclude that some angel of Rilke lives invisible in the Ghetto and watch us from there, waiting for the moment to fall in love with one of us and then descend from that sky to share our existence, while meanwhile wanders over our heads.

Perhaps one of them convinced a white stork, traveling from Berlin to Africa, to make a nest on the highest roof of the Ghetto, not far from the German school. She could tell us what the sky above Berlin and the one above the Venice Ghetto have in common.

YDOR

Lavatoys, Genova

24.09.2016

L'intervento site specific che realizzerò per Lavatoys, a Genova, prevede l'installazione all'interno di un lavatoio di quattro sassi di fiume recanti ciascuno incisa una lettera a formare la parola Ydor (ὕδωρ), che in greco classico significa acqua, ma anche sudore e in senso traslato l'acqua della clessidra che misurava il tempo dell'oratore, la durata di un discorso.

Nelle mie intenzioni tutti e tre questi significati possono assumere un certo valore.

I sassi incisi recano dunque la memoria, quasi mitologica ormai, dell'antico passaggio dell'acqua. Acqua che per le bugaixe genovesi significava duro lavoro, sudore, ma anche vita e in una certa misura perfino gioia, divertimento, chiacchiere, pettegolezzi e discorsi che venivano lasciati e ripresi giorno dopo giorno!

Insieme saranno posate sulla pietra del lavatoio delle lenzuola strizzate di colore bianco e rosso. Sono i colori di Genova, ma anche i colori che dominano il mio ricordo, non solo il bianco delle lenzuola ma il rosso delle mani causato dall'immersione frequente nell'acqua gelida.

Un'immagine ben stagliata nella mia memoria, di quando bambino andavo al lavatoio di Feltre, il mio paese nella montagna bellunese, entro il quale confluivano spumeggiando le acque del torrente Sona, attratto com'ero – tanto da conservarne tuttora un ricordo perfetto – da quello che a me sembrava un festoso e cialtrero raduno di giovani donne con le mani infiammate di rosso.

L'opera non potrà certo restituire l'energia irrompente dell'acqua, ora seccata per sempre nella pietra, o il morbido agitarsi della biancheria immersa più e più volte nel liquido elemento, i gesti con cui veniva strizzata o il vociio delle donne ma sarei felice se potesse esprimere almeno simbolicamente la suggestione di quel lontano ricordo.

Almeno per quelli come noi che ancora “emmo sentio de belle votte cantà e bugaixe”.

(Luigi Viola per Lavatoys, a cura di Angelo Pretolani, da un'idea di Stefano Molfino).

A FUTURA MEMORIA **per la rivista Pietra & Inchiostro** **2016**

I miei lavori vogliono essere in primis una forma del resistere, azione volta a creare inciampi ed impedimenti, fertili paradossi, contro l'affermazione di ogni principio omologante, conformista e rassegnato, implicito in una visione del mondo ispirata unicamente dall'universo delle merci, un'arte che di contro sia strumento del pensiero critico, testimonianza del naturale diritto dell'uomo alla felicità e alla bellezza.

In una società formata quasi esclusivamente dalla somma di tanti vissuti privati, ridotti alla mera dimensione economica veniamo privati di quella specifica potenzialità che si genera solo in presenza di un pensiero collettivo. Parole fondamentali come democrazia o politica risultano vuote, alienate, espropriate di senso.

L'arte ha il dovere di resistere a tale alienazione, non soltanto rispetto ai bisogni individuali dell'artista come individuo, anch'egli vittima della caduta di tensione morale e civile.

E per resistere, più che con lo spazio bisogna fare i conti con il tempo della vita non meno che con il tempo della storia e della memoria che solo la consapevolezza intellettuale sa rendere viva, un tempo che non si consuma solo nell'istante, in un *Augenblick* pur essenziale.

Il tempo della memoria è un tempo lungo, come quello dell'opera, un tempo che preserva i linguaggi pur mutandoli, che ne costruisce gli infiniti sensi, che ripara le ferite, che restituisce all'uomo la dignità dell'agire. Un tempo dell'utopia anche, senza cui è il nostro stesso universo a venir meno per sempre. Un'arte che alimenti visioni e memorie può ancora diventare *un'arca resistente* nel cuore dell'uomo e un arco teso verso il futuro.

B'TEVA: LANDSCAPES OF EXISTENCE

Exhibition's Catalogue, Palazzo Albrizzi, Venezia

Nota alle mie opere presenti in mostra

2016

Un paesaggio esiste quando ha una propria memoria e perché ciò avvenga è necessario un vero atto conoscitivo.

Un paesaggio quindi non è mai semplicemente ciò che appare alla vista, semmai ciò che non appare (o dis-appare o riappare) ed è proprio questo che l'arte si sforza di cogliere nel far emergere il paesaggio: l'eco interiore di un luogo e il suo non detto, da cui affiora il suono originario delle cose. Un paesaggio è sempre uno spazio della metamorfosi, una condizione dell'anima, un tempo della nostra esistenza.

MAGEN DAVID CON GIRANDOLE (רוח גלגלי עם דוד מגן)

Energheia, Pardes, Mirano

2014

La girandola è forse uno dei giochi più semplici e antichi. Io ne ho il ricordo ancora vivo della mia infanzia, quando correvo nel campiello davanti a casa con la girandola alzata in mano cercando l'ausilio del vento.

Un soffio leggero, un ruach sottile capace di dare vita e moto a quel meraviglioso e semplice tripudio di colori, talvolta realizzato da me con pezzi di cartoncino o plastica leggera gialla e rossa, celeste, verde o blu, come capitava, uniti da un chiodino e due perline ad un piccolo bastone.

In questa immagine della memoria è contenuta l'energia primitiva del bambino in corsa e quella del vento che faceva scoppiettare e girare il facile marchingegno.

La forma del Magen David invece ci introduce ad una immagine assai più complessa dell'energia spirituale e cosmica.

Lo Zohar (3:73 a) afferma: " Ci sono tre nodi [tre entità] collegati l'uno all'altro: HaKadosh Baruch Hu, Torah e Israel". Detto con semplicità: l'anima ebraica si collega al suo Creatore attraverso lo studio e l'osservanza della Torah. Il triangolo rappresenta la connessione tra queste entità, ciascuna delle quali è costituita da un pnimiyut (dimensione interna) e un chitzoniyut (dimensione esterna). La Torah stessa infatti è costituita dagli insegnamenti essoterici (il Talmud, la Mishnah, ecc.) non meno che da quelli esoterici (la Kabbalah).

L'essenza dell'anima si collega con l'essenza di HaShem attraverso lo studio degli insegnamenti della Kabbalah e l'energia rivelata di HaShem permea e fornisce l'esistenza a tutti i mondi, ma la sua essenza è completamente nascosta, trascendendo tutta la creazione. Allo stesso modo, l'anima (che è un riflesso di HaShem) ha un elemento rivelato, quel livello che si esprime all'interno e vivifica il corpo, così come un'essenza che lo trascende.

Il doppio triangolo del Magen David quindi simboleggia proprio il collegamento di entrambe le dimensioni di HaShem, Torah e Israel: il livello esterno dell'anima si collega alla espressione esterna di HaShem tramite lo studio delle parti essoteriche della Torah; l'essenza dell'anima si collega con l'essenza di HaShem attraverso lo studio e l'applicazione degli insegnamenti della Kabbalah. Questi diversi livelli tuttavia, nonostante l'assoluta differenza delle esperienze che comportano, sono espressioni della medesima relazione e dello stesso soffio originario, della stessa energia universale.

Per questo ho voluto creare un Magen David fatto di tante girandole, volendo proporre in una sola immagine evocativa il richiamo all'unione di ogni forma di energia fisica e spirituale e di ogni principio vitale.

A HOME GARDEN AT NIGHT WITH STORM

video 4'39"

2014

Si può pensare che solo i giardini di rango, quelli pubblici della mia infanzia per esempio (forse non troppo curati ma pur sempre ci andavo io) o i magnifici giardini delle ville signorili lungo il Terraglio e la Riviera, oppure quelli delle più modeste ma ben tenute casette dei quartieri residenziali o delle campagne che corrono tutto attorno alla città possano fregiarsi del titolo di “vero giardino” e legittimamente aspirare a rappresentarne la codificata bellezza.

In città invece ci sono giardini microscopici che contengono a volte perfino una sola pianta o due, quasi invisibili e sparsi a diverse altezze. Il mio è a più di 20 metri da terra, occupa pochissimo dello spazio disponibile e questo è un vantaggio per i miei due gatti che possono prendere il sole d'ottobre sdraiati accanto alle piante.

Se non ci fossero tantissimi giardini come questo la vita di città sarebbe insopportabile. Di mattina quando mi alzo - e questo succede quando il sole è sufficientemente alto all'orizzonte – butto uno sguardo al mio terrazzino dove si trova il piccolo giardino curato da mia moglie e mi sforzo di apprezzare ancora una volta la vita.

A volte guardo le mie piante con maggiore intensità, come se dovessero parlarmi o rivelarmi qualcosa, o come se dovessi io dire loro qualcosa di trattenuto. Con i miei gatti parlo volentieri perché sono sonoramente ricambiato, ma con le piante è più difficile. In realtà il loro modo di raccontare è un sottile, silenzioso e costante fluire di colori e odori che dura tutto il giorno e che può stordirti se non stai attento.

Qualche giorno fa, verso il tramonto, sono stato improvvisamente travolto dalla confusa e un po' discinta bellezza di quelle modeste forme vegetali, all'apparenza timide ma vitali e proliferanti. Ho iniziato a scattare alcune fotografie con l'ultima luce diurna, tenero ed ingannevole preludio alla tempesta che con imprevista velocità avanzava insieme al buio.

Di lì a poco si è alzato il vento, mentre la luce dei lampi si allargava smisuratamente nel cielo, seguita dal fragore vicino del tuono. La pioggia ha preso a scendere abbondante, ma io ho continuato a fotografare il mio giardino di neanche due metri quadrati. Non potevo fermarmi.

Il giardino di notte, scompigliato dal vento e dalla pioggia, opponeva fiera resistenza agli eventi mostrando in quel momento un'insospettata energia e una segreta, dilaniante eleganza che altre volte era sfuggita alla mia osservazione.

E lo faceva proprio di notte, quando tutte le vacche sono nere!

È stata una tale sorpresa e un così intenso piacere per i miei sensi, duramente provati da anni di lettura quotidiana dei giornali, che ho deciso di fargli un regalo, una gita in campagna, rigorosamente metaforica e per interposte immagini s'intende, dato che egli non ama gli spostamenti.

Potrà un giorno dire a sé stesso di essere stato accolto come un qualsiasi rispettabile giardino d'ordinanza nel grande spazio aperto di fronte alla casa di Mei, tra filari di cachi, meli, viti, querce, rose (di molteplici specie) ed erbe aromatiche, salvia, melissa, timo e chi più ne ha più ne metta.

ARCHE DELL' ALEF BET

due vasi in terracotta dipinta altezza cm 65 e incisioni su pietra pz. 56.

2013

Un vaso bianco contiene l'alfabeto ebraico, uno nero l'alfabeto greco incisi su pietre chiare e scure, di diverse tonalità. I vasi, chiusi con un coperchio, saranno in seguito sigillati e conservati in un rifugio di sicurezza nelle Alpi svizzere.

Ho scelto di salvare da un futuro disastro che può generarsi dalla mano stessa dell'uomo, quelli che ritengo essere i simboli fondamentali dell'umanità occidentale, i simboli della scrittura attraverso i quali si esprime anzitutto il dualismo originario tra logos razionale e mistica divina, che ha percorso la nostra civiltà in una vasta catena di opposizioni ed antagonismi, ma anche di incontri ed intrecci fecondi, in cui la storia di singoli individui (l'eroe greco) o quella di un intero popolo (am Israel) si misurano nella creazione dei miti fondativi, dall'affermazione del riscatto collettivo dalla schiavitù egiziana verso la conquista della libertà allo slancio individuale di Prometeo che conquista il fuoco.

Valori per sempre irrinunciabili gli uni e gli altri.

THE NABUCCODONOSOR'S DREAM

**Installation, Pardes, Mirano
2012**

Ho deciso di lavorare sulla visione del grande albero che c'è nel vostro bellissimo parco e che mi ha evocato il sogno di Nabuccodonosor descritto da Daniele ... avrei necessità di fare 10 minuti di ripresa prima che fiorisca.

La visione di Nabuccodonosor che troviamo in Daniele, metafora della fragilità di ogni potere sulla terra, è incarnata nell'immagine del grande albero del tuo giardino, così come mi è apparso la prima volta.

Ho pensato di incidere delle pietre di fiume di vario colore e forma, da me prelevate dal fiume Piave consacrato dal sangue della grande Guerra come dalla grande tragedia del Vajont, ciascuna con una lettera.

Le 55 pietre così ottenute, disposte intorno all'albero, formeranno l'incipit del sogno narrato da Nabucco a Daniele:

ED ECCO IN MEZZO ALLA TERRA C'ERA UN ALBERO LA CUI ALTEZZA ERA GRANDE

LOOKING FOR EMET

**Tel Aviv Av 29 5772
August 17, 2012**

**Action. 1
HAARETZ**

Every day for six days, from Sunday (yom rishon) to Friday (yom shishi), I leafed through the pages of the Hebrew daily Haaretz, trying in this way to integrate partially with that reading my learning exercise of the Hebrew language .

Browsing through the letters I wanted to pay tribute to the memory of Emmett Williams by searching for his name between the lines and finding it.

Then I highlighted with six different colors, six lines in six lines, the Hebrew letters that make up the sequence of his name, made by six letters in the English language.

Finally I certified with a special stamp that "EMMETT IS HERE. THIS IS THE TRUTH / EMET PO. EMET". The writing is bilingual English / Hebrew and in this last language it has a special meaning in the play on words between E(m)met (t) and Emet (truth).

In the afternoon of yom shishi (Friday), before the arrival of Shabbat, I thought my work was

completed.

I had in my mind the recurrence of "six" that frequently appears in his drawings, almost like a kabbalistic symbol, perhaps in relationship with the letters of his name, but at the same time reflecting the sacred vision of the artistic (and human) work, as it is suggested by the shabbatic rhythm of the time.

In fact, every work is fully realized in the final moment of his interruption. Only the interruption gives effect to the detachment from our own work that makes it accomplished and "perfect". This interruption is also necessary to be open to a renewed creativity.

I kept the front pages of the newspapers for the exhibition, and gave to my friend Doron Polak the inside sheets so that he can carry on with my work, transforming it, according to his intentions, into a new work of his own.

Action. 2

TRUMPELDOR

In Trumpeldor Cemetery in Tel Aviv I photographed groups of letters from funerary inscriptions found on old gravestones that indicate the mortal remains of famous men in culture, science, politics, heroes of Jewish resistance or heroes of the daily life, men dead in the sea to save another life, dead for terrorist attacks, children, unknown people with no name and using these letters I composed the Hebrew name of Emmett Williams, in memory of his involvement in the Jewish cemetery in Lodz.

The case led us, each in his own way, at different times in the same place.

I too, some years ago, made in the Jewish cemetery in Lodz a series of works dedicated to "Gardens of Europe" and "Polish Archaeologies".

Always the case led both to produce works in Mizpe Ramon in the Negev.

The case, of course, but also a mysterious red thread that leads the individual paths of art within a common human journey, marked by symbolic places.

I returned to Mizpe Ramon to pay homage to the memory of the American artist, dear to me for many poetic reasons, and in that place I erase forever the original images previously taken in the cemetery of Trumpeldor.

Of them remains, therefore, only the memory, preserved in the name Emmett. All the originals no longer exist.

In this way my action completes (apparently in opposition), the framing intervention made by Emmett Williams.

Emmett gave value of art to preexisting anonymous graffiti, framing some parts of them and obtaining real "pictures".

.

I stole to their fate of "framed works" my images (except for the letters I used to write the name Emmett, and in this exception there is also the meaning of the homage), giving back to art, in front of the sacredness of the desert, the power to do an image and, at the same time, undo it.

Action. 3

NOF YAM: Tribute to Emmett Williams, Sol LeWitt, Dennis Oppenheim, Nancy Spero.

On the sand of Nof Yam, near the ruins of Apollonia and next to more recent architectural relics, I drawn with a thick red thread a geometric diamond-shaped form.

I wanted to create a "full / empty" space, clear cut and closed but easily crackable, designated to be a "scene" open to more artistic interpretations and interventions.

I imagined that in this space, which is evocative either of natural either of artistic forms (Emmett

Williams's diamond-shaped forms, Sol Lewitt's proliferating and provisional triangles, Dennis Oppenheim's natural environment and constructions, Nancy Spero's materials), Doron Polak and Eitan Vitkon, in their turn, can find an ideal place to burst into so enabling other possible meanings.

LOOKING FOR EMET

Tel Aviv Av 29 5772

August 17, 2012

Azione n. 1

HAARETZ

Ogni giorno, per sei giorni, da domenica (yom rishon) a venerdì (yom shishi), ho sfogliato le pagine dell'edizione ebraica del quotidiano Haaretz, sforzandomi in tal modo di integrare parzialmente con tale lettura il mio esercizio di apprendimento della lingua ebraica.

Scorrendo le lettere ho voluto rendere omaggio alla memoria di Emmett Williams cercandone il nome tra le righe e trovandolo.

Ho quindi evidenziato con sei colori diversi, di sei righe in sei righe, le lettere ebraiche che compongono la sequenza del suo nome, a propria volta di sei lettere nella lingua inglese.

Infine ho certificato con un mio apposito timbro che "Emmett, in verità, è presente qui". La scritta è bilingue inglese/ebraico e in questa seconda lingua assume un particolare significato il gioco linguistico tra Emmett ed Emet.

Nel pomeriggio di yom shishi, prima di Shabbat, ho ritenuto conclusa la mia operazione.

Ho avuto in mente il modulo senario che Emmett Williams ha usato con una certa frequenza nei suoi disegni, quasi come un simbolo cabbalistico, forse pensando semplicemente alle lettere del proprio nome, ma che contempla, senza dubbio, la visione sacrale del lavoro artistico (ed umano), come ci viene suggerita dalla scansione temporale dello Shabbat.

Ogni lavoro infatti si realizza compiutamente nel momento finale della sua sospensione, necessaria per attuare quel distacco dalla nostra stessa opera che la rende compiuta o perfetta, ma egualmente necessaria per aprirci ad una rinnovata creatività.

Ho conservato per l'esposizione le prime pagine dei giornali, mentre i fogli interni li ho donati all'amico Doron Polak perchè possa, a sua volta, continuare l'opera, trasformandola secondo il proprio intento, in un nuovo lavoro.

Azione n. 2

TRUMPELDOR

Nel cimitero di Trumpeldor a Tel Aviv ho fotografato gruppi di lettere dalle iscrizioni funerarie presenti sulle vecchie lapidi che indicano le spoglie mortali di uomini illustri nella cultura, nella scienza, nella politica, di eroi della resistenza ebraica, di uomini morti in mare per salvare un'altra vita, di caduti per attacchi terroristici, di bambini, di sconosciuti senza nome e ho composto con esse il nome ebraico di Emmet Williams, in memoria del suo intervento nel cimitero ebraico di Lodz.

Il caso ci aveva portato, ognuno per la sua via, in tempi diversi nello stesso luogo.

Anch'io infatti, alcuni anni fa, ho realizzato nel cimitero ebraico di Lodz alcuni lavori oggi compresi nella serie dei "Giardini d'Europa" e delle "Archeologie polacche".

Sempre il caso ha portato ambedue a realizzare delle opere

a Mizpè Ramon, nel Negev.

Il caso, certo, ma anche un misterioso filo rosso che riconduce i sentieri individuali dell'arte entro un comune cammino umano, segnato da luoghi simbolici.

Sono tornato quindi a Mizpè Ramon per rendere omaggio alla memoria dell'artista americano a me caro per molte ragioni poetiche, e ho cancellato in quel luogo per sempre le immagini originali, che avevo precedentemente realizzato nel cimitero di Trumpeldor.

Di esse rimane dunque soltanto quanto, per frutto di successive manipolazioni, è servito a realizzare in un unico esemplare il nome di Emmett.

Gli originali non esistono più'.

In questo modo la mia azione completa, pur con un gesto apparentemente opposto, l'intervento realizzato a suo tempo da Emmett Williams.

Emmett Williams ha dato valore di arte ad un anonimo graffito preesistente, incorniciandone alcune parti e ricavandone dei veri e propri "quadri".

Io ho sottratto le immagini da me realizzate al loro possibile destino "in cornice".

Fatta eccezione solo per Emmett (questo anche il significato dell'omaggio), ho restituito all'arte, di fronte alla sacralità del deserto, il potere di fare e disfare al medesimo tempo un'immagine.

Azione n. 3

NOF YAM

omaggio a Emmett Williams, Sol LeWitt, Dennis Oppenheim, Nancy Spero

Sulla sabbia di Nof Yam, non lontano dalle rovine di Apollonia e in prossimità di più' recenti relitti architettonici, ho disegnato con un grosso filo di colore rosso una figura geometrica a forma di rombo.

Ho voluto creare uno spazio "pieno/vuoto", definito ma facilmente violabile, designato a farsi "scena" aperta ad ulteriori interpretazioni ed interventi.

Ho immaginato che in questo spazio evocativo sia delle forme della natura che dell'arte (il rombo di Emmett Williams, i triangoli proliferanti e provvisori di Sol Lewitt, l'ambiente naturale e le costruzioni di Dennis Oppenheim, le materie di Nancy Spero, artisti ai quali dedico questo intervento) Doron Polak ed Eitan Vitkon possano trovare a propria volta un riferimento ideale per irrompere in esso attivando così' molti altri possibili significati.

REWINDITALIA MACRO ROMA

Presentation and exhibition of my video works

2012

Probabilmente ogni artista lascia intravedere, già dalle sue prime prove, un nucleo di intuizioni che vengono configurando la sua visione del mondo e che delineano aspetti ricorrenti della sua ricerca. Nel mio lavoro questo processo è molto evidente.

Con gli anni cambieranno le risoluzioni formali, muteranno i materiali, ma rimane un particolarissimo atteggiamento verso la realtà, che può essere solo mediante una sua trasposizione sul piano metaforico, poetico, laddove la parola stessa ha una funzione essenziale nella costruzione dell'immagine.

L'osservazione dei primi lavori, proprio per il loro valore seminale, permette di comprendere tale modo di operare, quando il mio cognome (VIOLA) o meglio le lettere che lo compongono diventano occasione per preliminari esercizi di ricomposizione formale, dalla tonalità geometrico- gestaltica.

Ma non deve sfuggire il particolare che l'esercizio formale avviene sul corpo delle lettere componenti il mio proprio cognome, evidenziando da subito una palese tematica identitaria e un'attenzione al soggetto che poi ritroveremo come una condizione fondamentale del lavoro.

Con la serie delle "Apoesie", sempre nel 1970, l'aspetto concettuale si problematizza sottolineando ulteriormente la condizione individuale ed esistenziale del mio approccio artistico. Condizione la quale ha a che fare con la ferita ("Nel sangue l'apoesia") o con l'inadeguatezza, ("Abulia, acefalia, afasia, apoesia").

Oppure con la fisicità del gesto come in *Writing for delight*, 1972.

Nella serie dei "Selfportraits" della metà degli anni '70, l'autoriconoscersi dell'autore è testimoniato dall'attenzione riservata ai rimasugli di carta utilizzata per la protezione del tavolo di lavoro sulla quale si sono rappresi dei colori.

Questi frammenti costituiscono appunto i miei autoritratti, come dichiara la frase che viene trascritta sul medesimo foglio.

Anche nelle variazioni dei "Corpi di poesia" la carta pittoricamente trattata, di cui si evidenzia la matericità e il valore di frammento irregolare, è attraversata da brevi, intense annotazioni ("Verde è il colore della mia mente, libro riscritto nel vento").

Si tratta di lavori degli inizi, dove l'elemento che ricorre è la parola.

Una parola la quale, affinché possa essere testimonianza di una effettiva densità del rapporto con la realtà, deve farsi immagine e dunque assumere una qualche tangibile corporeità: parola pertanto da vedere, da rivivere, e a volte da far rinascere nel gesto e nella voce. Parola che sovrascrive la realtà.

La 'pagina' dove si esercita la 'sovrascrittura' può avere la concretezza di una superficie già agita pittoricamente o comunque già segnata, come nei lavori a cui si è accennato; può essere il foglio che tiene insieme, con estrema semplicità formale, una immagine di origine fotografica accompagnata da un breve commento.

Oppure la pelle ed il corpo stessi dell'artista.

Anche quando non compare alcuna diretta connessione, cioè quando la parola o la scrittura non sono visibili sulla superficie del lavoro, è difficile non cogliere quanto menola funzione che viene svolta dai titoli delle opere e ancor di più dal ritmo compositivo nelle sequenze di immagini.

L'elemento di una vera e propria narrazione diventa dunque centrale nei miei lavori della metà degli anni 70.

Solo più tardi questa esperienza, inizialmente descrivibile sotto la specie dell'arte concettuale, avrebbe rivelato un volto internazionale ed avrebbe avuto un nome proprio: Narrative Art.

Se la fotografia, come è stata usata dagli artisti negli anni 70, consente di fermare il tempo in forma di memoria, il video rappresenta una possibilità assolutamente rivoluzionaria di introdurre la dimensione del tempo reale.

Nel mio caso, la parola, tramite poetico dell'immagine, letteralmente passa al video, il quale non solo appare come una estensione delle infinite potenzialità del linguaggio poetico, facendosi immagine in movimento e simultaneità di tempo, ma diventa esso stesso oggetto di indagine e di ispirazione, in cui non solo il video è utilizzato "dall'interno", come mezzo per produrre nuove opere video ma viene osservato anche "dall'esterno" mediante la fotografia e la scrittura, ripreso e raccontato come un soggetto autonomo durante le fasi della sua utilizzazione.

In un caso – come in "Video as no video" del 1976 - il video guarda al proprio stesso interno mediante due camere puntate una verso l'altra in muta osservazione, nel tentativo di cogliere una sorta di "anima v-ideale" sospesa tra essere e nulla, mentre ciò che appare sono solo i deboli riflessi esterni rinviati da un occhio all'altro delle telecamere.

Cancellazioni 1975, Diario pubblico e segreto 1975, Taking place 1976, A 5' writing 1977, fino a Do you remember this movie? 1979, Urlo 1979 e Fragments of an interior space (con P.P. Fassetta)

1980, sono opere collocabili tra le prime esperienze internazionali di videopoetry come è documentato in: Adriano Spatola; Paul Vangelisti, *Italian Poetry from Neo to Post-Avantgarde*, San Francisco, Red Hill Press, 1982

Se agli inizi del mio lavoro troviamo la scomposizione delle lettere del mio nome, lettere che diventano elementi di una grammatica visiva minimale (1970), in lavori più recenti, influenzati dal serrato confronto che vado tessendo da alcuni anni con la cultura ebraica, come "The breath of the word" (2010), la frase in caratteri ebraici appare sovrascritta, leggibile/illeggibile, su una superficie puntiforme, astratta e materica, che ricorda la scabrosità di una pietra, meglio di una lapide.

Sono passati quarant'anni fra questi due lavori, ma in entrambi, ecco il nucleo di permanenza a cui si accennava, viene materializzandosi una visività della parola che nel suo farsi segno perde di leggibilità, permettendo però l'emersione di quel piano altro diverso dal significato e dalla sola lettura.

L'assunzione di realtà della parola, la sua esposizione visiva, produce una sua caduta nell'illeggibile e allo stesso tempo una sua uscita dalla fragilità e dalla precarietà di ogni significato, verso una diversa condizione di 'permanenza' che sembra inscritta nella natura enigmatica ed evocativa dell'immagine, nel suo modo di essere esposta 'dinnanzi a noi'.

Come stanno 'dinnanzi a noi' le lapidi fotografate nella serie "Days of silence" (2010).

Ma anche i lavori coevi di "Flights from Israel", "Europès gardens", "Polish Archeologies" (2010), e "Stones and words of Negev" 2011, anticipati dalla serie "Grund Grab" degli anni '90, ai quali simmetricamente potrebbe corrispondere il lavoro video della metà degli anni '70: "Taking place".

I temi affrontati negli ultimi lavori video sono semplici metafore della condizione umana e dell'esistenza intesa come esperienza del viaggio.

Così in "Asperges me Domine!" 2005, videoinstallazione realizzata al Centre Culturel de l'Ouest, Abbaye Royale de Fontevraud, troviamo il tema della sofferenza fisica e spirituale associato a quello dell'acqua purificatrice e al valore salvifico dei piccoli atti della vita quotidiana, capaci di restituirci alla nostra identità.

In Prayer 2008 -2010 simboli della religione popolare parlano al cuore di tutti. Un invito a unire le forze per la realizzazione della pace mondiale. Una denuncia della violenza che devasta il pianeta e ferisce la dignità umana. Un impressionante elenco di nazioni in guerra accompagna la giostra della Natività e ne sconvolge il ritmo pacifico.

Ein Nichts 2007-2010, realizzato immergendosi con un sommergibile nelle acque atlantiche, è un viaggio nell'inconscio, uno sprofondamento nell'oceano dell'anima, una metafora dell'esistenza, tra pieno e vuoto, la memoria della nascita e il sentimento di una imminente catastrofe che si stempera nel continuum vitale.

In G-d is One 2010 lo skyline notturno di Casablanca, visto dal mare, in cui si distingue la luce della Moschea di Hassan che brilla più forte delle altre all'orizzonte. Un punto di riferimento nel cuore della notte, come la fede in un D-o unico che unisce gli uomini. Il pulsare di tanti punti luminosi nel buio produce una sensazione di pace, un sentimento di speranza e un desiderio di mistico approccio al mistero della divinità.

In Turning around 2009 alcuni pescatori dell'isola di Grenada tirano faticosamente a riva le reti e la loro azione sembra produrre una rotazione di tutto il pianeta su se stesso.

Un lavoro duro, per la sopravvivenza ed insieme una metafora di cambiamento che chiama le nostre coscienze alla responsabilità.

In Memories of Tel Aviv 2011 la camera percorre ipnoticamente immagini e tracce di persone che hanno lasciato in uno stesso luogo un proprio ricordo fotografico, diventato con il tempo un accumulo di memorie apparentemente insignificanti ma suggestive perché trasformate in un canto collettivo, in un monumento alla memoria della vita quotidiana di tante persone comuni.

Do you remember this movie? (1979)

All'interno del video si proietta un film super 8 in cui io stesso osservo la mia giovane moglie e mio figlio di pochi anni in una situazione di gioco e in un momento di intimità.

Alle immagini si alternano motivi decorativi di carte da parati mentre nel sottofondo si sentono i rumori dell'ambiente mescolati a musica classica in filodiffusione.

Una voce di donna fuori campo recita un alfabeto dolcissimo, in cui ad ogni lettera corrispondono una parola o una piccola frase legate al mondo poetico dell'infanzia. Il video propone i temi del tempo, della memoria e dell'infanzia e si ispira alle dinamiche della cerchia familiare, con un riferimento al mondo poetico di Lewis Carroll, esplicito anche in altri lavori di quel periodo.

«Do you remember this film? It is made with the colours and the words of your childhood. In the folds of your conception enclose yourself once more», afferma la voce prima di iniziare a scandire l'alfabeto. Mentre i disegni delle carte da parati evocano una dimensione domestica e allo stesso tempo onirica, la dolcezza della voce e dei suoni mantiene viva la nostra attenzione verso le immagini che scorrono sullo schermo.

Parole e immagini sottolineano un'atmosfera carica di emotività e quasi esclusiva nel rapporto tra madre e figlio, provocando una riflessione su temi archetipici ed universali, come quello del complesso rapporto tra madre e figlio, di cui si vogliono cogliere i più sottili legami. Il video termina all'improvviso quando l'alfabeto giunge alla zeta con la parola Zero.

Un brusco ritorno alla realtà in cui non è ammesso che l'infanzia possa durare per sempre.

REWINDITALIA MACRO ROMA

Presentation and exhibition of my video works

2012

1

I guess every artist gives a glimpse, even in their earliest works, of the core of intuitions which determine their vision of the world and outline recurrent aspects of their research.

In my work this process is clearly evident.

Over the years the formal solutions change, the materials are different, but there is always a very particular approach to reality, which can only be addressed by transposing it onto a metaphorical, poetical plane, where the word itself has an existential function in the construction of the image.

Looking at the earliest works, precisely because of their seminal value, allows us to understand this way of working, where my surname (VIOLA) - or rather the letters in my surname- offered the possibility for preliminary exercises of formal re-composition, in a geometric-gestalt tone.

But we must not overlook the detail that this formal exercise was undertaken on the body of the letters which make up my surname, immediately highlighting the clearly evident theme of identity and an interest in a subject which we will later see as a fundamental condition of my work.

2

With the series "Apoesie", also from 1970, the conceptual aspect was questioned, further underlining the individual and existential condition of my artistic approach. This condition is connected to the wound ("Nel sangue l'apoesia") or with inadequacy ("Abulia, acefalia, afasia, apoesia").

3

Or with the physical nature of the gesture, like in Writing for delight, 1972.

4

In the series of "Selfportraits", from the middle of the 1970's, the process of self-recognition of the artist is seen in the attention given to scraps of paper carta da lavoro on which colours have agglomerated.

These scraps of paper represent my self-portraits, as indeed a sentence written on one of them states

5

Also in the variations of "Corpi di poesia", it is the painted paper, with its material nature and its value as an irregular fragment, upon which are written brief, intense notes. ("Verde è il colore della mia mente, libro riscritto nel vento").

It is an early work, in which the word is the recurring element. In order to witness a real density of the relationship with reality, the word must become image and thus become in some way tangibly corporeal: a word therefore that can be seen, experienced again and sometimes be reborn in a gesture, or through the voice.

A word overwriting reality.

6

The 'page' in which this overwriting takes place can have the concrete nature of a surface marked by painting, or in some way already marked, as in the previously mentioned works, or it can be the sheet holding together, with extreme formal simplicity, a photographic accompanied by a brief remark.

7

Or the very skin and body of the artist.

8

Even when no direct connection is apparent- that is when the word or writing cannot be seen on the surface of the work- at the very least the function carried out by the titles of the works can still be perceived, and even more so, that carried out by the compositional rhythm of the sequence of images.

An element of genuine narrative thus became central in my works from the first half of the 70's. Only later this experience, which initially could be described as a form of conceptual art, would reveal an international nature and gain its own name: Narrative Art.

9

If photography, as it was used by artists in the '70s, allowed the freezing time into the shape of a memory, video offered the absolutely revolutionary chance to introduce the dimension of real time. In my case the word, the poetic vessel of the image, literally moves onto video. Video does not simply become an extension of the infinite potential of poetic language, becoming an image in movement and a simultaneousness of time, it also becomes the subject of investigation and inspiration itself. Video is not only used 'from within' as a means of producing new video artworks, but it is also seen 'from outside' through photography and writing, captured on film and narrated as an autonomous subject during the phases of its use.

10

In some cases - such as in "Video as no video" from 1976 - video looks at its own interior through the use of two cameras facing each other in silent observation, in an attempt to grasp a kind of "ideal soul of the video" suspended between being and nothingness, whilst all that can be seen are the weak external reflections passed from the eye of one camera to the other.

11

Cancellazioni 1975, Diario pubblico e segreto 1975, Taking place 1976, A 5' writing 1977, right up to Do you remember this movie? 1979, Urlo 1979 and Fragments of an interior space (with P.P. Fassetta) 1980, are all works that can be identified as the first international experiences of video poetry.

12

In earlier works the letters of my name were separated out to become elements of a minimal visual grammar (1970). However, over the years, I have been weaving together a close exchange with Jewish culture, and more recent works are influenced by this, such as "The breath of the word" (2010). Here, a sentence in Hebrew characters is written over a rough surface, both readable and unreadable, abstract and material, reminiscent of the ruggedness of stone, or rather of a tombstone.

Forty years have passed between these two works, but in both there is that core of permanence we mentioned earlier. The visual nature of the word is materializing, and in becoming a sign it becomes less readable, however it also allows another aspect to emerge, different from meaning and mere reading.

When the word enters reality, when it is exposed to view, it causes it to become unreadable, and at the same time it leaves behind the fragile and precarious nature of any kind of meaning. It moves towards a different condition of 'permanence' which seems to be inscribed in the enigmatic and evocative nature of the image, in its being shown 'in front of us'.

13

'In front of us', like the tombstones photographed in the "Days of silence" (2010) series.

This could also be said about the contemporary works "Flights from Israel", "Europès gardens", "Polish Archeologies" (2010), and "Stones and words of Negev" 2011, which were foreshadowed in the "Grund Grab" series of the mid 90's, which were in turn anticipated by the "Taking place" video from the mid '70s.

14

The themes tackled in recent video works are simple metaphors of the human condition and of life conceived as a journey.

Thus in "Asperges me Domine!" (2005), video installation made in Fontevraud, the theme of physical and spiritual suffering emerges, together with that of purifying water and of the power to save of small everyday gestures, which can give us back our identity.

15

In Prayer 2008 -2010 the symbols of popular religion speak to everyone's heart. It's an invitation to join forces in order to bring about world peace. A way to expose the violence ravaging our planet and harming human dignity. A shocking list of countries at war accompanies the Nativity carousel and disrupts its quiet rhythm.

Ein Nichts 2007-2010, filmed on a submarine beneath the waters of the Atlantic, is a voyage into the unconscious, a dive in the ocean of the soul, a metaphor of existence, between fullness and void, the memory of birth and the premonition of an imminent catastrophe blending into the continuum of life.

In G-d is One 2010, we see the night-time skyline of Casablanca from the sea, and the light of the mosque of Hassan shines brighter than the others on the horizon. A point of reference in the middle of the deep of the night, like the faith in a single G-d uniting men. The pulsing of many lights in the dark gives a sensation of peace, a feeling of hope, and the desire for a mystical approach to the mystery of divinity.

In Turning around 2009, fishermen from the island of Grenada strenuously haul their nets to the shore, and their actions seem to make the whole world turn.

Hard work, necessary for survival, and at the same time a metaphor of change, calling for responsibility from our consciences.

In Memories of Tel Aviv 2011 the camera hypnotically moves across images and the traces of people that have left a photographic memory in this one place. With time it has become a mass of apparently insignificant memories, but they are nonetheless evocative as they are transformed into a polyphony of voices, a monument to the memory of the daily life of so many common people.

In the video Do you remember this movie? (1979) a super 8 film is being projected, where I observe my young wife and baby boy in a moment of play and intimacy.

These images are alternated with very decorative wallpaper patterns, while in the background the ambient sounds are mixed with classical radio music.

In voice over a woman recites a very sweet alphabet, where each letter is accompanied by a word or a rhyme from the poetic world of childhood. This video deals with the themes of time, memory and childhood and is inspired by the dynamics of the family circle, with a reference to the poetic imagery of Lewis Carroll, recurrent in other works of the period.

«Do you remember this film? It is made with the colours and the words of your childhood. In the folds of your conception enclose yourself once more», we hear the voice say, before starting to recite the alphabet.

While the wallpaper patterns evoke both a domestic and a dreamlike dimension, the sweetness of the voice and the sounds keeps our attention on the images on the screen.

Words and images underline the atmosphere loaded with emotions, and almost exclusive relationship, between mother and child. It stimulates a reflection on archetypal and universal themes, such as the complex relationship between mother and child, seeking to capture the most subtle ties.

The alphabet ends abruptly when it get to the letter z, and the word zero.

An abrupt return to reality, in which childhood cannot last forever.

UN COLORE CHE DIPENDE DALLA LUCE UN SUONO CHE DIPENDE DALLO SPAZIO

Taipei, January 24, 2011

Non possiamo comprendere la realtà complessa e in rapidissima trasformazione del nostro tempo senza un adeguato bagaglio di esperienze e di conoscenze, senza gli idonei strumenti interpretativi che le scienze fisiche, la filosofia, le scienze umane in generale ci prospettano.

Una parola-simbolo, perché sembra riassumerne oggi molte altre, diventando una chiave di volta per la comprensione dei fenomeni a livello mondiale, è globalizzazione.

Il termine non può essere riferito solo all'ambito economico e produttivo, ma tocca i campi della comunicazione, dei modelli culturali emergenti non meno che della morale e dell'etica, tutte questioni fondanti di una neo-modernità tesa a promuovere forme di crescita (o magari di decrescita ...) ispirate ai principi di un umanesimo capace di dare risposte nuove alla crisi senza futuro del modello capitalista, come lo abbiamo conosciuto.

Proprio la profonda crisi politica, culturale ed economica da cui è attraversato il nostro sistema sociale, parallelamente al peso via via crescente assunto dai movimenti no-global, glocal, new global, indignados, occupy, ecc., ci permette di capire che i problemi di uno sviluppo equo ed equilibrato, rispettoso dei diritti della persona e dell'intero pianeta (uomini, animali, piante, ambiente che condividono un comune destino), pensato come bene essenziale e patrimonio inalienabile, espressione di un generale ma non generico diritto alla vita, non saranno affrontati seriamente se non in presenza di una nuova morale, di cui i movimenti che ho citato mi sembrano tutti portatori con diverse sfaccettature ed angolazioni, in grado di sostenere una teoria dell'agire sociale sulla base di un principio che non potrà ormai più essere – dopo la loro fine - quello razionale-coercitivo e fallimentare delle ideologie che hanno dominato la prima lunga fase della modernità, e che dovrà basarsi invece, come sostiene Zygmunt Bauman, una delle menti illuminate del nostro tempo, sull'atto individuale di donazione all'altro, inteso questo non come maschera sociale, persona de-personificata, emblema di un qualsivoglia potere, ma come autentico volto, come reale identità umana. Si tratta dell'io che si dona al tu in un fortissimo superamento dell'egoismo originario, esaltato dal capitalismo.

Un atto che riflette l'impulso, libero e non condizionato dell'individuo a darsi all'altro, indipendentemente dall'atteggiamento di quest'ultimo, nella pura prospettiva del dono, come aveva bene esplicitato Emmanuel Levinas, un'altra delle grandi menti al cui insegnamento siamo obbligati a guardare.

Può sembrare azzardato!

Ma l'atto di darsi all'altro, nella sua gratuità e reciprocità, nella sua assoluta debolezza (si tratta infatti di un disarmo totale e unilaterale), si trova in piena opposizione ad ogni logica di potere, muta radicalmente gli equilibri precedenti e ne instaura di nuovi, creando in tal modo la premessa necessaria per ogni successiva relazione, per ogni possibile fondazione di un mondo che contempli la giustizia.

E l'arte cosa c'entra con tutto questo?

L'arte soprattutto c'entra con questo poiché essa – quando non sia servile (ricordo bene le riflessioni di Luciano Fabro nel suo insegnamento braidense!) e sottomessa (all'ideologia piuttosto che al

denaro), costantemente attiva il medesimo processo etico di cui stiamo parlando e si dà all'altro in una inesausta relazione, senza nulla pretendere o imporre.

Una morale veramente libera, che nasca dall'individuo per farsi però sociale, non può certo essere lontana dalla natura dell'arte e anzi trova in essa, nei suoi procedimenti concettuali, nella sua filosofia un modello straordinario.

Ora si comprenderà meglio anche il senso sotteso al progetto espositivo Two Points, portato avanti con coraggio da alcuni anni da Mei Chen Yuan, che mette in relazione, attraverso le opere degli artisti, culture, esperienze, dimensioni di pensiero, contesti apparentemente lontani e reciprocamente ancora poco conosciuti, in un dialogo aperto cui non è affatto estraneo uno spirito new global, che non solo espande e confronta territori lontani, rompendo rigidi schemi geoculturali, ma intreccia le forme di una nuova cultura glocalista, capace di produrre imprevisi cortocircuiti e stimoli originali nel confronto tra tradizione e innovazione, tra lingua e linguaggio.

Si comprende meglio infine in questa luce la ragione stessa del viaggio che le opere e gli uomini ancora compiono per incontrare fisicamente il proprio pubblico.

Le nuovissime tecnologie hanno unificato la comunicazione nel pianeta compiendo una innegabile rivoluzione che travolge i tradizionali rapporti di spazio-tempo.

Esse, attraverso il trasferimento integrale del reale nel virtuale, hanno consentito un approccio universale alla conoscenza senza precedenti, ma altresì privo di "concretezza", di "selettività", di "criticità", un approccio in cui - ad esempio - i sensi dell'olfatto, della tattilità abdicano pienamente alla propria funzione di resa complessiva del reale ed anche la vista risulta sostanzialmente frodata.

Nel progetto Two Points la globalizzazione assillante ed astratta di internet, lo scambio indifferenziato di immagini, suoni e parole, fa i conti con un contesto locale e specifico in cui calarsi, un luogo reale fatto di corpi e di oggetti che non possono essere assunti in cielo a priori, ma continuano a disporre di un peso, di una misura, di una materia, di un colore che dipende dalla luce e di un suono che dipende dallo spazio.

A COLOUR THAT DEPENDS ON THE LIGHT A SOUND THAT DEPENDS ON THE SPACE **Taipei, January 24, 2011**

We cannot understand today's complex and rapidly changing reality without adequate experience and knowledge, without the interpretive tools offered by physics, philosophy and by human sciences in general.

Globalisation is a word that has become a symbol today, for its ability to sum up many others and become a key to understanding phenomena at a world-wide level.

The term does not only refer to economics and production, it touches communication, emerging cultural models, as well as morals and ethics. All these are fundamental issues for a neo-modernity which aims to promote growth patterns (or negative growth) inspired by a humanism that is able to respond to the crisis and lack of future of the capitalist model as we know it.

Our social structure is suffering a profound political, cultural and economic crisis, movements such as no-global, glocal, new global, indignados, occupy, are becoming increasingly important. We understand that without new moral approaches we cannot seriously tackle issues such as a fair and balanced development, the respect for human rights and for the whole planet. Mankind, animals, plants and the environment share a common destiny on the planet, which is seen as an essential and inalienable patrimony, an expression of a general but not generic right to life.

The aforementioned movements all seem to represent this new moral approach with different points of view. They are capable of supporting a theory of social action which is no longer based on the failed, rational, coercive principle of ideology (which has now expired after its long domination of the first phase of modernity).

Rather it must be based - as one of the enlightened minds of our times, Zygmunt Bauman, claims - on the individual act of giving to another. This should not be considered a social disguise, a depersonalised individual or emblematic of any power but rather as a true face, a real human

identity. The self gives himself to the other in a powerful overcoming of the original egotism exalted by capitalism.

This act reflects the free and unconditioned impulse of the individual to give himself to the other, independently from the attitude of the latter, in the pure spirit of a gift, as suggested by Emmanuel Levinas, another great mind whose teachings we cannot ignore.

It might seem rash!

The act of giving oneself to another, its gratuitous nature and reciprocity, in its complete vulnerability (it is indeed a form of total and unilateral disarmament) stands in opposition to the logic of power. It radically alters the previous equilibriums and generates new ones, thus creating the necessary premise to any subsequent relationship, any possible foundation of a world contemplating justice. What does art have to do with all this?

Art is pertinent mainly because, when it is not servile (I well remember Luciano Fabro's reflections in his lessons in Brera Fine Arts Academy!) and submissive (to ideology or to money) it constantly triggers that very ethical process we are talking about and offers itself to the other in an untiring relationship with no expectations or impositions.

A truly free moral approach, born of the individual and then becoming social, cannot be far from the nature of art. Here it finds an extraordinary model in its conceptual processes and its philosophy. The underlying meaning in the Two Points exhibition project, which Mei Chen Yuan has been bravely working on for several years, can now be better understood. Through the work, the artists relates cultures, experiences, dimensions of thought and apparently distant contexts which still hardly know to one another. There is an open dialogue which includes the new global spirit. Not only does it expand and compare distant territories, it also breaks rigid geo-cultural patterns. It shapes a new glocalist culture, which is capable of producing unexpected short circuits and original stimuli, engaging tradition and innovation, language and speech.

The very reason for the voyage that art works and artist still undertake to physically meet their public can be better understood in this light.

The new technologies have unified communication across the planet, through an undeniable revolution which has overthrown the traditional relationship between space and time.

Through the transfer of the whole of reality into the virtual, technology has allowed a universal and unprecedented approach to knowledge, albeit lacking in "concreteness", "selectiveness" and "critical nature". In this approach, for example, the sense of smell and feeling completely abdicate their function of fully rendering reality, and sight is also substantially deprived.

The nagging and abstract globalisation of the internet and the undifferentiated exchange of images, sounds and words, enter and confront a local and specific context in the Two Points Project. This is a real place, made of objects and bodies that cannot be assumed into heaven a priori. They still have weight, dimensions, matter, and a colour that depends on light and a sound that depends on space.

MEMORIAL

Front of Art: esperienze di arte pubblica

2011

Nella cittadina della Piave in cui si erge uno dei più imponenti memoriali della Grande Guerra, l'Ossario ai Caduti di Nervesa della Battaglia, la memoria sembra convergere in forma prevalente intorno agli eventi bellici che hanno segnato indelebilmente la vita paesana, portando alla completa distruzione e alla successiva ricostruzione, a partire dagli anni 20 del Novecento, della realtà circostante.

Il ricordo del sangue versato, dell'"inutile strage", come ebbe a definirla Benedetto XV, accompagna ancor oggi quanti – nel doveroso tentativo di meglio conoscere e valorizzare la storia del proprio territorio, si dedicano con passione al recupero dei molti cimeli e dei manufatti bellici che segnano la drammatica, luttuosa testimonianza del passato.

Il trauma del passato è coagulato e rappresentato da una parte nell'inviolabilità del martirio, come appare nell'impressionante Ossario eretto negli anni 30, dall'altra è indirizzato appunto al lavoro

di riscoperta e classificazione dei reperti bellici (ma sarebbe meglio dire segni) che, lacerando e modificando l'ambiente, ne hanno rimodellato anche le caratteristiche, definendole nelle forme attuali, significativamente rappresentate dall'appellativo "della battaglia" che durante il Ventennio fu attribuito al paese.

Tutto ciò è parte di un evidente processo identitario, sviluppatosi nel tempo e reso necessario dallo sconvolgimento bellico che ha radicalmente trasformato la realtà di Nervesa.

Tuttavia noi sappiamo che la memoria non è una semplice sacca di resistenza del passato, ma piuttosto un processo continuo che si costituisce nel presente per darsi al futuro.

Solo in questa prospettiva quello che noi chiamiamo passato acquista senso e forza di simbolo.

Dunque il mio lavoro, proprio nel rispetto del passato, vuole mettere in luce e valorizzare le forme della memoria presente, gli atti e le immagini della vita sociale di tutti i giorni, il mercato, la chiesa, la scuola, il caffè, i nuovi soggetti e le loro interazioni con il contesto.

Si tratta di ciò che apparentemente sembra solo banalità quotidiana, irrilevante scorrere del tempo domestico, azioni e gesti insignificanti, privi di dignità "politica" e di valore generale ma che invece sono espressione del divenire fluido e pacifico della vita di una comunità, dove i gesti semplici dei singoli si fondono per diventare una sorta di immagine collettiva, il motore di una storia locale, non meno importante della Grande Storia raccontata dai poteri dei Media, della Cultura, della Politica (tutto con le maiuscole).

Una storia locale. Legata certo ad una specifica realtà ma in corto circuito con il mondo.

Per questo il lavoro è costituito da due videoproiezioni in simultanea e allineate tra loro che mostrano, con lo stesso spirito poetico, immagini quotidiane in movimento della vita sociale di Nervesa accanto ad una sequenza di ritratti anonimi campeggianti emblematicamente sulle pareti trasparenti di una vetrina in un quartiere arabo-israeliano di Tel Aviv, dove sono immortalati volti di persone, ritratte in forma assolutamente privata ed affettiva, esposti giorno e notte all'osservazione dei passanti.

Un accostamento imprevedibile ed evocativo che consente di aprire nuove relazioni simboliche.

Il messaggio fa leva sulle suggestioni poetiche che ne possono derivare e sul valore paradigmatico dell'incontro delle civiltà e delle culture tra oriente ed occidente che da sempre ha prodotto i cambiamenti e le trasformazioni più rilevanti nella storia umana.

THE 70S. PUBLIC ART BEFORE THE PUBLIC ART

**lecture on my work in the '70 at WRO / Wrocław Museum of Contemporary Art 2010
Chung Hua University Hsinchu 2011**

Se oggi il concetto di public art è così ampiamente conosciuto e praticato ciò avviene perché sempre più determinante nell'esperienza artistica contemporanea è divenuta, a partire dagli anni 70, la reciproca relazione tra opera e contesto, intendendo con questo ultimo termine non tanto il semplice rapporto di contiguità dell'opera con il luogo che la ospita, ma la manifesta volontà dell'artista di incontrare attraverso la propria opera lo specifico vitale del luogo, sia esso quello museale, inteso come spazio di decontestualizzazione e ricontestualizzazione sacrale dell'oggetto artistico sia quello urbano della nostra vita quotidianità o quello della natura, con i suoi spazi aperti, con le sue grandiose geografie, nel momento in cui essa si incontra con l'umano.

Ecco allora che espressioni come land art, environment, urban art, social art, site specific art, public art sono divenuti con il tempo termini a tutti familiari sebbene con una varietà notevole di significati in rapporto alla diversità degli approcci che essi indicano.

Inoltre con sempre maggior forza è andato marcandosi l'aspetto pubblico e sociale che molte operazioni artistiche radicate in queste modalità operative aspirano a rappresentare.

Assistiamo dunque ad uno spostamento progressivo dell'opera dai luoghi deputati - museo e galleria -, luoghi della separatezza e dell'ambigua sacralizzazione della merce artistica, verso i luoghi della vita, della collettività, della comunicazione sociale, dove si incontra la pulsante realtà del quotidiano o, parallelamente, verso una natura considerata nella sua centralità simbolica come teatro dell'esistenza, forza vitale ed autonoma con la quale rispettosamente dialogare.

Lavorare sulla città con i materiali stessi della città, intesa come immanente e spesso imprevedibile realtà estetica, rappresenta quindi una delle modalità significative dell'arte attuale che si dissemmina nella metropoli, espandendosi nei teatri e nelle strade, nei garages e nei parchi cittadini, per incrociare il proprio fruitore, per incarnarsi negli oggetti, negli ambienti, nelle persone, negli animali, nei muri della città, in una parola nel reale di cui siamo partecipi attori.

Tratto comune di tutta la società postmoderna è infatti la necessità di creare nuovi riti di comunicazione, nuovi rapporti tra l'uomo e lo spazio che lo circonda, tra la natura e la cultura; a questi bisognerà aggiungere i nuovi rapporti tra l'artista e le richieste di una pubblica committenza nuova che sembra riaffacciarsi.

Si tratta di un flusso binario, dal museo alla città e dalla città al museo, che diventa a sua volta luogo di eventi speciali e soprattutto opera in sé, segno importante e di prestigio nello spazio sociale piuttosto che semplice contenitore di opere, come dimostrano l'importanza assunta dall'architettura museale e la scelta di dedicare mostre di grande interesse ai musei stessi, intesi come vera e propria creazione.

Gli artisti legati alle pratiche di contestualizzazione dell'opera, specialmente al loro inizio hanno lavorato in modo chiaro sulla differenza e spesso anche sull'opposizione tra lo spazio urbano o naturale e quello museale.

Anche solo dal punto di vista della fruizione dell'opera, dunque, la forma dello spazio pubblico assume un ruolo proprio, dotato di caratteristiche e potenzialità ben diverse rispetto al museo o alla galleria. Quando poi tale spazio non diventi la materia prima della creazione.

Anche il mio lavoro artistico degli anni 70 – allora io avevo 20 anni – è attraversato dall'istanza di socializzazione dell'opera che si rivolge al coinvolgimento dello spettatore per farne un soggetto partecipe. Ciò si accompagnava all'uscita dai luoghi e dalle pratiche tradizionali dell'arte con il duplice fine di incontrare di nuovo la vita e di rifondare i linguaggi.

Mi farebbe piacere presentarvi alcune di queste esperienze che per certi versi hanno un carattere pionieristico rispetto all'attuale espansione del fenomeno della public art.

“Ca' Emiliani”, 21 BIS il mio primo lavoro in questa direzione, del 1971, di cui esiste un film 8mm, è consistito nell'organizzazione di un incontro – dialogo tra un gruppo di ragazzi di scuola media di 12 - 13 anni ai quali insegnavo “cinema” come attività complementare per un paio di pomeriggi alla settimana e gli abitanti di Ca' Emiliani, un fatiscente villaggio di baracche nella periferia di Venezia, a ridosso degli impianti chimici della zona industriale di Porto Marghera. Una realtà umana molto degradata, al cui interno disoccupazione, alcoolismo, prostituzione, contrabbando, ruberie e altri fenomeni di microcriminalità erano alquanto diffusi, cosicché le persone che vi abitavano vivevano in una condizione di totale emarginazione e di rifiuto sociale. Solo la mancanza di sovrastrutture mentali e di pregiudizi radicati ha consentito ai ragazzi di entrare, bene accolti, nelle loro case, di fare delle semplici domande sulla loro vita senza suscitare incomprensioni e sensi di rifiuto, di ascoltare i racconti della gente, dando voce a chi solitamente non ne aveva. Si era reso necessario, per fare questo, un grande lavoro di mediazione socio-culturale e psicologica con il preside della scuola, con i genitori dei ragazzi e con le famiglie di Ca' Emiliani, ma il risultato fu di dare a tutti molte emozioni e un'occasione di scambio davvero rara.

Nel 1973 decisi di esporre alcuni miei lavori di scrittura alla Warming House di Filippo Avalor a Milano. Era di uno spazio ben diverso dalla galleria, trattandosi della camera da letto dell'artista medesimo (con cui all'epoca intrattenevo un rapporto di solidarietà artistica). Veniva proposta così una relazione nuova tra luogo e pubblico, invitato ad entrare con complicità in quello che solitamente è il sancta sanctorum di ogni abitazione. Nella camera – molto spartana - c'era solamente un grande letto minimalista di legno chiaro costruito dall'artista e alcuni miei lavori. Si poteva visitare l'installazione avvisando del proprio arrivo e magari approfittare per uno scambio di idee.

Nello stesso anno invece scelsi di realizzare, alla Galleria Pilota di Milano, un nuovo spazio di ricerca diretto da un artista, Iro Novak, una performance e un film 16mm intitolati "In quibus membris corporis humani sacra religio", 22 segnando simbolicamente con un'azione di scrittura il corpo di uno spettatore appartenente al pubblico che in quel modo diventava protagonista diretto dell'opera. Per garantire il successo dell'azione avevo invitato anche alcuni amici confidando nella loro disponibilità alla partecipazione e così fu.

Uno di loro offriva il corpo nudo al centro del quadrato luminoso della galleria diventando luogo della scrittura, mentre io segnavo le sue mani, le ginocchia, il mento e l'orecchio sinistro con le iniziali di frasi ricavate dall'autore latino Plinio il Vecchio. Ognuna di esse restituiva al corpo la conoscenza della sua sacralità, indicandone la funzione. Così ad esempio la scritta ML sul lobo dell'orecchio significava "Memoriae Locus" (luogo della memoria), in riferimento all'abitudine già da Plinio il Vecchio menzionata di toccarsi l'orecchio quando ci si sforza di ricordare qualcosa che non ci viene in mente oppure la scritta QR OAA siglata sul dorso della mano significava "Quaedam religio ... osculis adversa appetitur" (vi è una qualche religiosità ... si offre rovesciata ai baci). Infatti anche in quella parte del corpo, come in tante altre che venivano mano a mano scoperte "est quaedam religio ..." e così via.

Si trattava quindi di un'azione che mettendo in campo senza imbarazzo la nuda corporeità e condividendola con il pubblico, riconosceva al corpo un fondamento di sacralità da cui, tramite il linguaggio e il gesto dell'arte, poteva generarsi la metafora del senso.

La scrittura portava infatti alla luce i significati del nostro corpo, nascosti e tuttavia ben presenti e testimoniati anche dalle più antiche tradizioni, aprendo una riflessione fondamentale sul senso della vita.

La vita infatti, se priva di ogni sacralità, si consuma come un oggetto profano, frutto di cure alimentari, sanitarie, psicologiche che ne preservano il più possibile intatta la veste biologica, non la sostanza psichica, a malapena affiorante dai quotidiani disagi, dalle indesiderate espressioni di una inguaribile malattia dell'anima che accompagna, senza emozioni, solitarie inesistenze abitatrici di una terra inospitale e straniera. Tutto ciò che la ragione non può attraversare sembra essere escluso dall'esperienza, dunque per il sacro non c'è posto, se non seguendo degli itinerari previsti, calcolati su misura, attraverso riti e forme di religiosità che concedono emozioni soppesate, producono buoni sentimenti, evitano sapientemente l'approccio con dimensioni eccessivamente arrischiate.

Ma se non c'è più posto per il sacro, se non per un'esperienza turistica del medesimo, vuol dire che a cadere è la ricerca stessa del senso.

Ricerca di senso è infatti il sacro e ricerca di senso è e rimane anche l'esperienza dell'arte. Questo è ciò che lega indubitabilmente la dimensione artistica dell'esperienza umana al sacro. Il proprio stesso lavoro infatti ha qualcosa di sacro per l'artista (non lo dico in senso mitico), dal momento in cui egli si occupa non tanto del lavoro in quanto tale ma dell'anima del lavoro e tutto il suo impegno è rivolto a mantenere vive le ragioni dell'operare, a conservare intatta la scintilla del fare, a costo della propria stessa condizione materiale e fisica, a tutti i costi.

Quando si guarda alla gestione tecnica ed economica dei grandi eventi espositivi, alle politiche mercantili, al marketing e alla gestione dell'immagine che regola la vita degli artisti più famosi, al business che domina incontrastato nelle scelte dei musei e delle principali gallerie internazionali, si può pensare che l'arte abbia abbandonato anch'essa per sempre e da tempo i territori del sacro, che sono anche quelli del rischio, dirigendosi con laicità profana ad una disincantata pratica che si rivolge alla banale realtà e alla sicura quotidianità dell'esistenza come orizzonte concreto e condiviso dell'esperienza del vivere.

Ma io credo invece che oggi l'arte ci indichi una direzione che assume come centrale una rinnovata dialettica tra sacro e profano, nella cui relazione si agitano ancora fermenti vitali e ci dica come, scavando nell'esperienza del profano, si possano sollevare i concreti fantasmi del sacro, anzi: la pratica di stringente realismo che l'artista adotta con radicalità inusitata rispetto al passato, proprio essa può essere paradossalmente assunta a paradigma di una necessaria peregrinazione del senso che, accettando fino in fondo l'amaro calice della quotidianità, della normalità, non si esilia ma si incarna nel reale come ultima regione e possibilità del suo abitare in prossimità dell'uomo, indicandoci nel fascinus inappagabile della perfezione dell'oggetto contemporaneo, del più sofisticato prodotto tecnologico, un tratto tipico del sacro, qui condotto al carattere assoluto e quasi straordinario dell'esperienza estetica della merce.

In tale prospettiva l'oggetto-merce riabilitato e restituito dall'arte a nuova esistenza appare non più soltanto come mero prodotto della tecnica ma come luogo di un'apertura verso un'infinità della forma che si autotrascende, manifestando una tensione verso l'assoluto, inteso come ab-solutus, sciolto da ogni vincolo finalistico o funzionale, elemento di una relazione capace di ricostituire un flusso sensoriale smarrito, straordinario, altro rispetto all'ordinario.

Mi sono soffermato sul tema del sacro perché penso che esso sia vitalissimo, toccando oggi da vicino territori dell'etica e questioni laceranti per l'uomo: le guerre, la fame, il diritto alla vita e alla scelta da compiere di fronte alla malattia e alla morte.

Nell'inverno 1975 ho realizzato nella mia abitazione privata di Venezia la performance "Renaissance", 23 che evidenzia un ulteriore passaggio nella relazione tra pubblico e opera.

In Renaissance, era uno dei presenti, come espressione e rappresentante del pubblico intero, a legare il mio corpo con una corda dipinta di ocre che poteva figurare una sorta di ombelico terrestre, un corpo rannicchiato nel suo spazio quotidiano e domestico, in posizione fetale davanti alla scritta cubitale Renaissance, Rinascita o Rinascimento.

Rinascita dell'uomo e rinascimento dell'arte era il pensiero che sosteneva l'azione, inoltre ancora una volta eravamo di fronte ad una strategia di contestualizzazione fra luogo espositivo, pubblico e opera, tenuti assieme dall'aspetto performativo e in tempo reale, evidenziando in ciò proprio alcuni dei tratti distintivi e peculiari delle opere di public art.

Ancora nel 1975 ho compiuto a Venezia due azioni pubbliche, documentate mediante due video con il primo port-a-pack reso disponibile sul mercato italiano dalla Sony. Si tratta di "Cancellazioni" e di "Diario pubblico e segreto". Sono due diverse passeggiate lungo un itinerario che si snoda attraverso vari luoghi della città, il primo però tocca i punti più noti della città, il secondo invece quelli meno conosciuti e più segreti.

Come nelle azioni precedentemente descritte, che sono state forse le prime operazioni di body-poetry o di scrittura sul corpo, documentate in un libro molto noto di Renato Barilli, Parlare e Scrivere, del 1975, si introducevano anche qui nuove modalità di partecipazione del pubblico alla costruzione dell'opera, risultando ora centrale la scelta di trasferire il lavoro dell'artista nello spazio urbano, scegliendo di incontrare il pubblico direttamente nei luoghi quotidiani dell'esistenza, rendendolo a sua volta partecipe dell'evento creato dall'artista.

In "Cancellazioni" 24 si realizzava tra le calli (strade) di Venezia e tra la gente un lungo reading di poesia, attraverso la citazione di testi emblematici della letteratura dell'otto e 900, da Baudelaire a Villon, da Rimbaud a Dylan Thomas, accompagnati dallo spargimento nell'acqua dei canali di lettere ritagliate nella carta, come in un innocente gioco di bambini, mentre una fascia nera, luttuosa, veniva di volta in volta usata come simbolo della cecità profetica del poeta, dell'oscurarsi del senso, del valore civile del dire, dell'impossibilità per l'arte di agire e produrre cambiamenti al di fuori della propria stessa trasformazione, ecc. La lettura, compiuta tra la gente che si affacciava per strada nella normale attività quotidiana, si concludeva davanti all'Accademia di Belle Arti, luogo di "nascita" degli artisti e sede della famosa pinacoteca. I libri, la fascia nera venivano abbandonati a terra e sulla nuda pietra del selciato scrivevo una frase, dal messaggio molto eloquente: "la poesia modifica solo sé stessa".

In "Diario pubblico e segreto" 25 io camminavo per la città in giorni diversi e ogni giorno, come un monatto (coloro che trasportavano i malati di peste e allo stesso tempo erano possibili veicoli della malattia durante la peste del '600), contaminavo i luoghi attraversati tracciando sui manifesti pubblicitari, sulla corteccia di un albero, su una vera da pozzo, su un portone di legno il simbolo "pestilenziale" della falce e martello, una sorta di temibile veleno sociale e una concretizzazione visiva delle proprie paure nel corso di tutto il 900 per il conservatorismo borghese, un simbolo che ha rappresentato però anche - e ancora in quegli anni rappresentava nel mondo - la speranza del riscatto morale e civile per milioni di sfruttati e una forma di impegno intellettuale nella causa dell'umanità. Un simbolo anche tragicamente tradito e calpestato proprio dove potenzialmente il nuovo ordine, fondato idealmente sui principi di giustizia ed uguaglianza sociale, avrebbe dovuto realizzarsi.

Ogni volta che il simbolo veniva tracciato in pubblico, io lo disegnavo anche su una piccola agenda, come un promemoria personale e allo stesso tempo un esame di coscienza per ricordare ogni giorno il dovere di vivere in prima persona e con coerenza morale i valori esteriormente proclamati. Un lavoro sul filo del paradosso e molto difficile perché toccava il problema dell'ideologia proprio nei suoi confini più ambigui, in bilico tra messaggio di proselitismo e riflessione critica, tra l'assunzione di una responsabilità pubblica da parte dell'artista - che qui infatti si trasforma quasi in militante politico, in pacifico agitatore, ben oltre il suo ruolo - e la dimensione "segreta", assolutamente soggettiva della politica intesa come passione e slancio vitale dell'individuo, ma anche come obbligo morale.

Un evento di un certo rilievo in Italia fu, nel 1977, la "Festa della riappropriazione urbana", svoltasi a Muggia, tradizionale paese di pescatori e centro storico di notevole interesse, a pochi chilometri da Trieste.

Il mio intervento, come si legge nel volantino diffuso ad accompagnamento dell'azione, si intitolava "Abshied (ah si?) vom hascish – public message" 26 ed è evidente il significato implicito nella definizione. Altrettanto evidente suona il gioco di parole ironico tra italiano e tedesco, due lingue prevalenti nella storia triestina, che a stento cela l'incredulità (ah si?) di fronte al proclamato addio all'hascish che, alle sei del mattino, a mezzogiorno e alle sei del pomeriggio, secondo il ritmo del rituale religioso, anticipano dall'alto del campanile di san Giovanni e Paolo il normale suono delle campane, spostato di qualche minuto in avanti. Le persone ricevono, prima del consueto, abituale scampanio, un messaggio imprevisto e trasgressivo, lanciato dall'alto della cella campanaria da una specie di muezzin improvvisato e irritale.

Nello scritto, stampato a ciclostile, si legge l'intenzione dichiaratamente "sociologica" dell'azione, già presentata in forma di nastro audio alla Settimana Internazionale del Comportamento Sonoro, alla galleria Shandar di Parigi, ben nota per il suo ruolo in tale campo di ricerca, con la presenza, tra gli altri di Jacques Charlier, Fred Forest, 27 Jean-Paul Thenot. Vi si legge ancora: "l'azione è strutturata in tre momenti comunicativi – 06 mattutino, 12.00, 18.00 vespero – e scandisce l'arco della giornata. Ogni volta il suono delle campane è ritardato di alcuni minuti e sostituito dal suono della mia voce. Il suono della campana è inteso come l'espressione linguistica corale e sintetica di

una comunità che parla a sé stessa e ordina il proprio tempo modellandolo ritualmente su quello dell'esistenza (alzata - pausa lavorativa – riposo). Paradossalmente è proprio l'aspetto corale del suono della campana a celare una profonda mistificazione: chi si arroga il diritto di parlare per tutti finisce con l'impedire a tutti di parlare. La voce dell'artista, dell'uomo che lancia il proprio messaggio denuncia, in forma anomala, il cristallizzarsi in abitudini passive della vita sociale, comunitaria. Allora il fatto di sostituire la campana, di spezzarne il suono in puri fonemi che si ricostituiscono a formare un nuovo messaggio costituisce - oltre che un'anomalia (si tratta del messaggio non di una presunta collettività agli individui, ma di un individuo ad una reale comunità) - un autentico momento riappropriativo.

Riappropriazione fisica di uno spazio e di un momento comunicativo, invito a riconoscersi, a ridefinirsi in un nuovo rapporto con il tempo e lo spazio della propria vita, con l'ambiente fisico e sociale del quale si scoprono gli usi non convenzionali, in opposizione ad ogni concezione statica dei luoghi ove si svolge la nostra vita”.

Da ultimo vorrei ricordare un'azione pubblica interessante per più motivi, perché riguarda la Polonia negli anni '70 nonché il tentativo pionieristico (purtroppo solo il tentativo!) di utilizzare un sistema di comunicazione a quel tempo agli esordi, il telex, che soltanto pochi soggetti pubblici, come il servizio postale di Stato, possedevano. Si trattava a tutti gli effetti del primo mezzo di scrittura a distanza in tempo reale, assai prima dell'era di internet e delle chats.

È la storia di un mezzo fallimento ma anche lo specchio di un contesto, quello di anni difficili che tuttavia, tra i mille ostacoli e limiti, presentavano grandi aperture.

Nel 1978 ero stato invitato dalla Remont Gallery di Varsavia a partecipare ad una manifestazione che prevedeva la possibilità di realizzare una performance nella galleria allora tra le più vivaci e all'avanguardia in Polonia, ma l'invito, a causa dei disservizi postali, mi era giunto soltanto pochi giorni prima della data prevista. Se ben ricordo circa 15 giorni prima. Poiché per recarsi in Polonia dall'Italia era necessario ottenere un visto d'ingresso mi rivolsi al Consolato di Milano, dove, dopo essere stato richiesto di spiegazioni circa il motivo della mia visita, alle mie insistenze, mi fu più volte risposto che era impossibile ottenerlo in così breve tempo.

Ricordo però che ebbi la netta sensazione che il motivo fosse un altro, oltre alla solita ottusità burocratica cui ero già abituato. Mi sembrava che ci fosse un atteggiamento culturale e politico pregiudizialmente contrario al tipo di esperienza che avrei dovuto fare. Questo soprattutto mi faceva arrabbiare e mi spingeva a tentare una soluzione diversa ma a non desistere – per principio - dall'idea.

Così, pensando alle possibili soluzioni, mi venne in mente di aver sentito parlare del telex di cui si era dotato recentemente l'Ufficio Postale di Venezia. Pensai che avrei potuto organizzare un'azione pubblica all'interno dell'Ufficio Postale di Venezia, coinvolgendo il pubblico presente e gli impiegati delle Poste, inviando in tempo reale a Varsavia, nell'analogo Ufficio Postale testi e immagini che – descrivendo in diretta quanto avveniva a Venezia - avrebbe permesso al pubblico della Galleria Remont, riunito in nello spazio delle Poste di Varsavia e a tutti quelli che si fossero trovati lì di partecipare a distanza all'evento, certo rinunciando ad alcuni aspetti di visività ma in compenso accentuandone altri, addirittura esaltando il sentimento di sorpresa che poteva derivarne.

A quel punto è iniziato il calvario. Ho inviato un telegramma alla Remont Gallery precisando quali sarebbero state le caratteristiche del mio intervento e l'aspetto relazionale che esso avrebbe avuto, indicando altresì il giorno e il luogo dell'evento (il 5 aprile 1978 alle ore 18.00 nel Central Post Office di Varsavia). 28 Dopo aver convinto a collaborare l'impiegata delle Poste di Venezia è stato complicato entrare in contatto con Varsavia anche a causa della diversa lingua e, una volta che ciò è stato possibile, è stato però impossibile convincere l'impiegato di Varsavia a collaborare. Dopo numerosi inutili tentativi ai quali veniva pervicacemente risposto che dall'Ufficio postale di Varsavia si poteva solo inviare MA NON RICEVERE qualsiasi tipo di informazione e che quindi non c'era alcuna disponibilità a collaborare, ho infine abbandonato. 29

A quel punto, prima dell'inaugurazione prevista, ho inviato un secondo telegramma alla Remont Gallery con il testo che potete leggere: “This telegram does not replace the performance. It is its conclusion. For three days, from 3th to 5th april I tried to send to Remont Gallery a message

containing images and words concerning my action which consisted in sending that very message using telex to make the reading contemporary with the event. **"The called number 81911 a inf pl answered that public booth of Warsaw is for out going calls only. This ended the performance. Telegram reduces the space of image but enlarges that of imagination". 30**

Non ho più saputo nulla di come siano andate in seguito le cose. Non volevo creare eventuali problemi agli organizzatori, che non avevo potuto conoscere direttamente e di cui però ammiravo il coraggio, capendo bene con quali limiti essi potevano operare all'interno di un Paese che non godeva allora di piena libertà. Neppure so come loro fossero arrivati a me, forse attraverso qualche pubblicazione, come il catalogo della I^a settimana internazionale della performance, organizzata l'anno precedente, nel 1977 alla galleria d'arte moderna di Bologna da Renato Barilli, con artisti di tutto il mondo, da Laurie Anderson a Marina Abramovic a Hermann Nietsch per ricordarne alcuni. Di sicuro eravamo giovanissimi, con la leggerezza e i pochi mezzi tipici dell'età e questo prima di tutto può spiegare la precarietà e il modo talvolta effimero con cui alcuni fatti succedevano.

Questa azione, rimasta senza titolo benché – come si vede - ricca di "storia", presenta aspetti tipici della public art ancora oggi, in particolare il carattere site-specific dell'intervento che per essere realizzato richiedeva altresì un ampio lavoro relazionale e il significato partecipativo, collettivo che era implicato dal recarsi all'ufficio postale non soltanto come spettatori ma come attori dell'evento, alla cui costruzione tutti in effetti indistintamente contribuivano, a partire dagli impiegati e dagli utenti, fino agli spettatori abituali del circuito artistico.

Si comprende dunque come parlare oggi del fenomeno vasto, complesso e multiforme della public art, con sfumature, accezioni e connotazioni che coprono una vastissima gamma di interventi nel pubblico e con il pubblico, non abbia senso se non cogliendone i debiti storici e le naturali differenze, l'origine di tale linea di lavoro e le trasformazioni avvenute rispetto alle esperienze pionieristiche di un passato non così remoto, che hanno avviato per prime una profonda riflessione sul significato contemporaneo dell'esperienza artistica e sulla sua relazione con un pubblico sempre più soggetto e protagonista dell'evento attraverso cui si costituisce l'opera.

UBI CONSISTAM

**Catalogo Galleria Contemporaneo e Centro Culturale Candiani, Venezia
2010**

Vorrei parlare del futuro, delle prospettive venienti del mio lavoro. In occasione dell'esposizione antologica organizzata a quattro decenni dall'inizio dell'operare maggiormente consapevole da cui prende avvio la mia vita d'artista, avverto la necessità, più che di tracciare un consuntivo, di provare a cogliere i tratti dell'attuale fase creativa e le suggestioni che ne derivano per il domani.

Mi chiedo d'altra parte quale sia l'ubi consistam del mio itinerario, se mai si dovesse tentare di ricavare un punto d'arrivo verosimilmente stabile della mia ricerca.

Cercherò di non sfuggire a queste due questioni e farò una prima affermazione.

La singolarità artistica passa oggi di nuovo più attraverso i contenuti, il dispiegarsi poetico di un'anima che non la trasformazione del linguaggio visivo, essendo ormai il medesimo da tempo esploso ben oltre i confini del segno, dell'immagine, della parola, del corpo, della tecnica, dell'ambiente e del contesto, della comunicazione sociale, al punto da affermarsi come universo eterogeneo e complesso dei tanti possibili mondi e modi in esso inclusi ed allo stesso tempo come sconfinata libertà di percorrerli.

Quel che rimane della Pittura dopo una simile deflagrazione è il suo fantasma, animato dalla memoria, dalla potenza simbolica del suo essere stata a lungo coscienza critica del reale.

Facendo letteralmente i conti con la sua impossibilità a rappresentare ancora il reale, ne esprimo tuttavia attraverso la fotografia o il video una nostalgica rimembranza e mi lascio attraversare dalla sua evocazione come l'ombra attraversa lo sguardo. Non per commemorarla o celebrarla, ma per afferrarne la moralità, l'esemplarità.

L'elemento essenziale che caratterizza dunque al presente il mio lavoro è dato dall'affermarsi di contenuti che posso definire originali rispetto al passato, non tanto perché sconosciuti in precedenza, che anzi facilmente potremmo verificarne la genesi agli inizi degli anni 90 nella poetica del ciclo Grund Grab come anche del ciclo degli Exillandschaften, ma quanto perché capaci di precisarsi ancora una volta come fattori generativi di nuove pulsioni emotive, come ingresso nella mia coscienza di valori e temi in grado di muovere idee e sentimenti soggettivamente inesplorati, di rilanciare verso mete imprevedute la tensione interiore che muove il fare.

In questi anni, anzitutto, è diventato per me ineludibile affrontare la questione del viaggio. I nuovi lavori, come Meduse, Yamim shel Sheket o Giardini d'Europa, scaturiscono dalla pratica del viaggio nel duplice senso intellettuale e materiale.

Impossibile qui addentrarsi nell'esemplificare la ricchezza metaforica di un tema, come quello dell'erranza, che ha attraversato la cultura occidentale, da Omero a Joyce.

Oggi, nell'era del turismo internazionale di massa, il viaggio del singolo può forse mantenere intatto il proprio fascino euristico se solo ci si sottragga alla volgarizzazione cui un evento così emblematico viene ridotto, lasciando il timone all'intelligenza e alla libertà dello spirito sulle rotte della storia o della natura.

Altri tuttavia sono i viaggi simbolo del nostro tempo, in grado di scuotere con forza le fragili certezze dei benpensanti, di ridisegnare non solo i confini del mondo e delle città, ma quelli della coscienza e della psiche.

Sono le migrazioni della speranza e la tribolazione fisica di migliaia di uomini che fuggono alla fame e alla sete, alla persecuzione razziale, religiosa e politica, alla tortura e alla guerra, alla perdita completa della dignità.

Esiste al mondo una sola esperienza che in sé unicamente possa contenere altrettanto orrore e superarlo? Che possa essere assunta dunque quale figura per eccellenza del viaggio dell'uomo non soltanto nella sofferenza più cieca ma nel completo annientamento e privazione della propria umanità? Un'immagine che nella sua irripetibilità, nella sua specificità possa risultare però universalmente paradigmatica?

La risposta è positiva, ha riguardato l'esistenza di milioni di individui piuttosto che l'esperienza del singolo, anche se poi tocca a ciascuno ritrovarne ancora dentro di sé oltre che nella storia comune i segni, incarnati nelle forme dell'esilio, della disseminazione, della separazione e della cacciata, del pogrom, fino alla completa negazione del diritto di Heimat e alla morte nel campo o per meglio dire, all'Abgang durch Tod (abbandono causa decesso) quale è stata la Shoah, mai lenita o resa meno assoluta forma del male dall'affermarsi dell'incancellabile speranza millenaria, dal ritorno di un popolo, dalla salita (aliyah) a Gerusalemme.

È un viaggio inconfondibile "ai confini dello spirito" (1) che, allo stesso tempo, ci permette di accedere alla vastità del sacro, inteso anzitutto come inesausta interrogazione sul senso.

Come ho già scritto altrove "ricerca di senso è infatti il sacro e ricerca di senso è e rimane anche l'esperienza dell'arte. Questo è ciò che lega indubitabilmente la dimensione artistica dell'esperienza umana al sacro. Il proprio lavoro stesso ha qualcosa di sacro per l'artista, dal momento in cui egli si occupa non tanto del lavoro in quanto tale ma dell'anima del lavoro e tutto il suo impegno è rivolto a mantenere vive le ragioni dell'operare, a conservare intatta la scintilla a fare, a costo della propria stessa condizione materiale e fisica, a tutti i costi". (2)

Ecco dunque la seconda questione di contenuto che ho l'obbligo di toccare. La più difficile da chiarire, servendosi di poche parole, ma probabilmente la più importante.

La condizione rappresentata dall'essere ebreo infatti non è, lo dico per quanto mi riguarda, completamente osservabile dall'esterno come un fenomeno fra tanti, sento di non poterla solo descrivere, benché ciò mi sia necessario per comprenderla, ma essa si deve accettare ed assumere

in toto come autentica possibilità di esperire il significato profondo della propria relazione con il mondo e come consapevolezza di uno specifico destino.

E ciò è molto complesso perché si tratta non di una conversione alla fede sic et simpliciter ma ad un popolo, ad una scrittura, ad un patto e – appunto – ad un modo di essere e di sentirsi in relazione all'altro, posso dire anche estensivamente ad una concezione dell'uomo (e conseguentemente dell'arte).

Non è ora obbligatorio entrare nell'esame del travaglio che, poco a poco, mi ha condotto a tale approdo, che in realtà è solo un passo del viaggio ideale e materiale verso Israele.

Si tratta di un cammino che si intreccia con le domande fondamentali dell'uomo, non separabili dal pensiero e dalla funzione dell'arte, se è vero che, fin dall'origine, l'arte si manifesta come segno di congiunzione e di palesamento del divino, come costruzione vera e propria dello spazio del sacro nel mishkan del deserto.

Possiamo finalmente dare un'unica risposta ai quesiti iniziali.

La condizione del viaggio verso Israele è espressione dell'uscita dalla schiavitù, della riconquista morale e civile della "patria" come estrinsecazione del fondamentale bisogno di sicurezza e di individuazione di valori comuni, di cui ogni uomo avverte la necessità.

Da questo punto di vista ognuno ha una propria Israele nel cuore, ma la necessità di riconoscersi come ebreo è frutto di una ulteriore consapevolezza di sé che implica un'adesione senza limitazioni all'uomo che radicalmente fonda nella propria coscienza e nella pratica dell'arte la prova tangibile del suo patto con Dio e con il mondo, trasformando per questa via l'esperienza stessa del dolore e dell'orrore, di cui si è nutrita la storia, in un immane monumento della memoria, capace di nutrire lo spirito e di mantenere salva la fiamma della testimonianza che illumina il futuro di tutti.

Questo è dunque, dal mio punto di vista, il possibile terreno di un ubi consistam e al contempo l'apertura verso una prospettiva di lavoro fertile, perché dischiusa a un domani nel quale l'arte stessa, come pratica e strumento efficace della memoria dell'uomo, possa continuare a rappresentare un irrinunciabile strumento di riscatto ed affermazione.

1 Cfr. J. Améry Intellettuale a Auschwitz, Bollati Boringhieri, Turin 1987.

2 L. Viola Pellegrini dell'assoluto, in: G. Nonveiller (edited by), Estetica del sacro, Il Poligrafo, Padua 2008.

UBI CONSISTAM

**Catalogue Galleria Contemporaneo and Centro Culturale Candiani, Venezia
2010**

I'd like to talk about the future, about the future directions of my work. This retrospective show comes four decades after the time I became more aware of the way I worked and my artistic career began. I feel the need not so much to draw up a conclusion, but rather to try to grasp the aspects of this current creative phase and the ideas it brings me for the future.

At the same time I wonder what the ubi consistam (the firm place to stand postulated by Archimedes) of my journey is, if one was to seek to find a truly stable final destination for my research.

I will try not to avoid these two questions and so I'll make a first affirmation.

Nowadays, artistic individuality once again passes through content and the poetic elaboration of the soul rather than through the transformation of visual language. Indeed visual language has long since burst out of the limits of the sign, the image, the word, the body, the technique, the environment and context and social communication, so much so that it has established itself as a heterogeneous and complex universe which is made up of many possible worlds and ways within them and at the same time it offers infinite freedom to explore them.

All that is left of painting after such a deflagration is its ghost, animated by memory and the symbolic power of it having long been the critical conscience of reality.

Literally facing up to the impossibility of still representing reality, I express a nostalgic remembrance through photography or video, and I let myself be touched by its evocations, like a shadow crossing the gaze. Not to commemorate it or celebrate it, but to seize its morality, the example it gives us.

As such the essential element which currently characterises my work comes from the presence of content which I can define as original compared to the past, not so much because it was previously unknown - indeed we could easily identify its origin in the 90's with the poetics of the cycle of works *Grund Grab* or the cycle of *Exillandschaften* - but rather because it can once again be identified as a generative factor for new emotional drives, such as the entry into my consciousness of values and themes which are able to trigger subjectively unexplored ideas and feelings and to once again set in motion the interior tension which animates doing, sending it towards unexpected destinations.

Over the years it has above all become impossible for me not to address the question of travel. The new works such as *Meduse*, *Yamim shel Sheket* or *Giardini d'Europa* come from the practice of travel, both in the intellectual and material sense.

There is not space here to go into the many examples of the metaphorical richness of a subject such as that of wandering, which has filled western culture from Homer to Joyce.

Nowadays, in the age of international mass-tourism, an individual journey can probably only maintain its heuristic fascination if it removes itself from the vulgarisation that such an emblematic event is subject to, handing over the helm to the intelligence and the freedom of spirit along the routes of history or nature.

All things considered, there are other symbolic journeys of our time that are able to forcefully shake up the fragile certainties of conformists, able to re-draw not just the limits of the world or of cities, but those of the conscience and the psyche.

These are the migrations of hope and the physical tribulations of the thousands of people who flee from hunger and thirst, racial, religious or political persecution, torture and war and the complete loss of all dignity.

Is there any single experience in the world which can contain within it and overcome so much horror? What should we choose as the most representative journey of man, not just in the most terrible suffering but in the complete deprivation and annihilation of his humanity?

Is there an image which although singular and specific would be a universal paradigm?

The answer is affirmative, it relates to the existence of millions of individuals rather than the experience of one single person, even though it touches each of them, finding signs within them and within shared history, incarnations of forms of exile, dissemination, separation, expulsion, pogrom right up to the complete denial of the right to *Heimat* and death in the camps, or rather the *Abgang durch Tod* (abandonment causes death) such as the Holocaust, a form of evil which has never been eased or made less absolute by the emergence of an inextinguishable, timeless hope, the return of a people or the ascent (*aliyah*) to Jerusalem.

It is an incomparable journey « to the edges of the spirit » (1) which at the same time allows us access to the vastness of the sacred, meaning in particular the unending questioning of meaning.

As I have written elsewhere « the search for meaning is the sacred, and the search for meaning is also (and remains so), the experience of art. This is without a doubt the thing which ties together the artistic dimension of the human experience and the sacred. An artist's work is in some ways sacred for the artist himself, from the moment when he is concerned not just with the work itself but with the soul of the work, and all his efforts are put into keeping alive the reasons for working, keeping lit the spark of doing, regardless of his own material and physical condition, at any cost » (2).

This brings us to the second question of content which I must talk about. This is the most difficult to explain in just a few words, but probably the most important.

In my experience, the condition of being Jewish cannot be completely observed from the outside as if it was just one phenomenon amongst many. I feel that it cannot just be described although it is necessary for me to understand it, but rather it must be accepted and taken on wholesale as a genuine possibility to express the profound meaning of one's relationship with the world and as an awareness of a specific destiny.

This is very complex, because it is not a conversion to a faith *sic et simpliciter*, but rather to a people, the scriptures, a covenant and- above all- a way of being and feeling in relation to others. To this I might also add the broad subject of the conception of mankind (and consequentially of art).

There is no need to discuss the laborious path which, a little at a time, brought me to this position, which is in fact just a step on the theoretical and material journey towards Israel.

This is a journey which is woven together with the fundamental questions for mankind. It is inseparable from the thinking and functioning of art, if it is true that since its origins, art is a sign of the conjunction and revelation of the divine, as the construction of a place for the sacred in the Mishkan (tabernacle) in the desert.

At last we can give a single answer to the initial questions.

The condition of the journey towards Israel is an expression of leaving slavery, the moral and civil re-conquering of the "homeland" as a manifestation of a fundamental need for security and identification of common values, which every man feels the need for.

From this point of view, everyone has their own Israel in their hearts, but the need to recognise oneself as Jewish comes from a further understanding of the self that implies an adherence without limitations to man. Man radically establishes in his conscience and artistic practice the tangible proof of the covenant with God and with the world, in this sense transforming the very experience of pain and horror that has nourished history into an enormous monument to memory, able to nourish the spirit and to keep safe the flame of testimony which illuminates the future of us all.

From my point of view this is the possible location for an *ubi consistam* and at the same time an opening towards a fertile direction of work because it opens up to a future where art itself- as an effective tool and practice of the memory of mankind- can continue to be an indispensable tool of redemption and affirmation.

1 Cfr. J. Améry *Intellettuale a Auschwitz*, Bollati Boringhieri, Turin 1987.

2 L. Viola Pellegrini dell'assoluto, in: G. Nonveiller (edited by), *Estetica del sacro*, Il Poligrafo, Padua 2008.

TRE

Catalogo Esposizione Galleria Maria Cilena Milano 2010

I miei lavori sono realizzati con un particolare air-jet computerizzato su materiali diversi, lastre di acciaio successivamente verniciate a fuoco, ma anche velluti o intonaco, poiché la scelta del materiale sottolinea di volta in volta uno specifico stato d'animo e una condizione della memoria. Essi sono semplici frames, attimi fuggevoli, frammenti di realtà autentici ed appartenuti alla mia vita, fotogrammi sottratti a vecchie pellicole super8, con le quali oltre trent'anni fa avevo realizzato un personale archivio delle mie sensazioni, documentando con metodo piccoli gesti e atteggiamenti legati alla sfera affettiva e quotidiana, anzitutto alla vita familiare e a quanto mi colpiva attorno. Ri-tratti ora dalla memoria, escono volti, pose, figure e paesaggi emblematici, cui l'energia artistica vuole restituire presenza ed attualità, poesia e forza di verità, cortocircuitando in forme impreviste il tempo e sottraendo alla *damnatio* ciò che, pur esistendo, non era ancora venuto alla luce.

Ognuno di essi è anche, in qualche modo, un mio personale ritratto nel tempo, in cui fragilità e tenerezza si alternano alla durezza, luminosità e opacità, amore e odio, si confondono.

La vera questione che viene affrontata in questi lavori è dunque quella del tempo. Il tempo è infatti la condizione senza cui nemmeno l'immagine potrebbe darsi.

Ma quali dimensioni del tempo agiscono qui e in che modo, per quale ragione o per quale necessità? E quale relazione segreta esiste fra il tempo e l'immagine in un lavoro in cui il processo memorativo si apre alla rifondazione di vissuti e luoghi?

Le opere invitano a cercare una risposta.

LETTERA A CATERINA GUALCO

Venezia, 1 dicembre 2010

Cara Caterina,

ti mando, come convenuto, il dvd con i miei ultimi video, compreso Ein Nichts che hai visto in mostra, una metafora del nostro umano viaggiare.

Sono stato molto contento della tua venuta e ancora una volta ti ringrazio per la tua amicizia e per la passione con cui ti sei lasciata coinvolgere dal mio lavoro.

Voglio pensare che l'energia emanata dalle opere – per la prima volta riunite in una luce che consente la valutazione non solo di un singolo gruppo di lavori ma dell'insieme di un percorso poetico – sia un elemento di coerenza ancor maggiore degli stessi nodi tematici, pur evidenti, il quale possa discendere in primis dalla loro autenticità, dal loro essere parte della vita.

E così del resto solo con l'abbracciamento radicale della vita si può spiegare cosa mi abbia spinto a rintracciare in me un'anima ebraica che, probabile o improbabile che sia, negli ultimi anni mi si è mostrata apertamente come una grande vera e progressiva scoperta, come fonte di pensiero artistico e come rivelazione di un'identità che soprattutto si radica – questo è quel che conta - con forza nel mio cuore e nella mia mente, con la stessa assoluta potenza della verità.

Posso dire a tal proposito, a chi mi chiede come io sia arrivato a questa nuova consapevolezza di me, che non ho fatto niente di speciale, se non lasciare che le cose avvenissero secondo la loro ispirazione e il loro tempo.

Sapere poi che numerose persone che portano il mio stesso nome, tra Vienna, Zagabria, Budapest e l'Italia sono state vittime o superstiti della Shoah, può essere di certo una ulteriore suggestione, una spinta a cercare le radici di una certa vicenda familiare, tuttavia non così decisiva nella mia conversione quanto invece la constatazione di una singolare corrispondenza tra i temi che fin dall'inizio – come ben sai - caratterizzano le mie opere e una visione del mondo che trova fondamento nella riflessione sull'identità, sulla centralità del tempo rispetto allo spazio, sul valore della parola, sul rapporto dell'arte con il sacro, tutte piste battute con continuità nel mio lavoro, ma che sono altrettante grandi questioni poste dalla cultura ebraica.

È stato per me finora come fare un viaggio senza punto d'arrivo, una lunga navigazione a vista che si è dischiusa all'improvviso verso un orizzonte, una terra che appare come la meta e che, mano a mano che ci si avvicina, si manifesta come la patria da sempre destinata benché fino a quel momento mai vista e neppure forse immaginata.

Una volta che vedi l'orizzonte però tutto si fa più chiaro, non nella tua conoscenza ancora fragile, ma nella tua coscienza.

Forse il testo che ho scritto per il catalogo può darti almeno qualche frammentaria percezione del mio sentimento attuale.

Un sentimento che non deve per nulla tradursi in tentativi didascalici ma deve essere semplicemente la sostanza che anima il lavoro.

NOTE SU URLO

2010

Cara Angela,
tenterò di darti qualche nota sul lavoro.

In Urlo (groaning) l'occhio della camera è puntato con assoluta fissità sull'immagine di una sfuocata diapositiva proiettata sul muro bianco.

Si tratta di due bambini, un maschio e una femmina, in posa davanti all'obiettivo. La bambina più grande di qualche anno protegge maternamente il bambino tenendogli la mano sulla spalla.

Lei si chiama M., lui L. ed è mio coetaneo. Sono fratello e sorella.

Io e L. abbiamo trascorso intensamente insieme l'infanzia a partire dai sette anni e l'adolescenza, ma anche una certa parte della giovinezza, condividendo molte esperienze, la scuola, gli amori, gli interessi intellettuali. Le nostre rispettive amoroze e consorti erano state in precedenza a loro volta amiche e compagne di scuola. Portano anche lo stesso nome.

Abbiamo abitato per molti anni gli uni accanto agli altri, anzi: gli uni sopra gli altri, gli uni sotto gli altri. Anche i nostri figli sono cresciuti insieme nella loro prima infanzia.

M. invece non ha avuto figli. Ha soltanto un marito e un fratello ora che il padre è morto.

Sono tanti anni ormai che non vedo L. e M.

Ad un certo punto la vita ha preso ad allontanarci quasi senza che ce ne accorgessimo, un po' alla volta e senza ferite, senza alcuna volontà che ciò succedesse ma inesorabilmente.

Quella diapositiva, sbiadita e colorata di violetto dal tempo, che li ritrae insieme era rimasta per caso, chissà come, tra le mie cose.

Quando ho realizzato il video il distacco tra noi non era ancora così evidente come lo è ora o almeno non sembrava che lo fosse, tuttavia il semplice avere tra le mani e sotto gli occhi quell'immagine mi aveva dato un sentimento di lancinante nostalgia, una nostalgia del tempo e dei volti, delle cose e dei pensieri, allo stesso modo dolorosa e intensamente vitale. Quei visi infantili mi sembravano interrogare ancora, guardare, tra l'ignaro e il consapevole, verso un destino sospeso tra passato e futuro, portando con sé il permanente mistero della condizione umana.

Quante ombre, quanti fantasmi in quegli sguardi. La camera vi insiste conservandone la sperduta fissità, solo un lieve intervento manuale sull'obiettivo, una sorta di carezza che lo avvicina e lo allontana dall'immagine quasi impercettibilmente, crea un effetto di sprofondamento, di peristalsi, un procedere pulsante che traduce e tradisce l'emozione suscitata dall'azione della memoria, ridestando un flusso immaginativo che progredisce in un indistinto fluire verbale e psichico, suono primitivo, lamento ed urlo, apertura dolorosa alla dimensione originaria attraverso il ricordo che si fa vivo e ci fa vivi scorrendo e riemergendo dai recessi del corpo stesso, come materia psichica senza forma. Non vi è alcun effetto tecnologico, tutto è realizzato performativamente, in diretta.

Un lamento orientale, sorgente dal profondo, che non viene dalla ragione ma dall'intestino, dal nostro ventre, un ohm, relazione essenziale con l'invisibile e con la verità dell'esistenza umana, sofferenza e appagamento, che parla non del singolo ma di tutti noi.

Il testo che si intreccia con le immagini nel video dice:

l'immagine della tua infanzia
sollecita

il movimento della mente
ma la mia bocca parla
con la voce dell'intestino.

Il video è un'opera del 1979.

ù

IN RISPOSTA AD ALCUNE DOMANDE DI CLAUDIA R. SUI MIEI VIDEO 2010

D - Per quanto riguarda Urlo, mi chiedevo chi fossero i bambini nell'immagine ... mi sembra che il testo dica: "*l'immagine della tua infanzia sollecita il movimento della mente ma la mia bocca parla con la voce dell'intestino*". Potresti dirmi qualcosa di più su questa frase? E sulla foto?

Do you remember this movie è un altro video che mi ha colpito molto.

Lo avevo già visto al MACRO. Dove è stato registrato? Chi sono le persone nel video?

La musica? E il testo? lo hai scritto tu? Il video finisce così, come troncato, e volevo chiederti perché.

... non vedo nessuna "stonatura" nel fatto di usare l'inglese, cioè un'altra lingua, in un video così intimo in cui ci sono una madre e un figlio che hanno in comune una (altra) lingua madre.

By the way, ho appena rivisto fall and loss of a dear family - ma a cosa pensavi?

R - ... i bambini nell'immagine di Urlo sono L. e sua sorella maggiore M.

L. è stato il mio compagno ed amico più stretto dalla scuola elementare fino al Liceo. Ci siamo sposati entrambi con due ragazze che erano a loro volta compagne di classe a scuola. Siamo andati ad abitare nella stessa casa, in due appartamenti collocati uno sopra l'altro, per molti anni. Dunque si tratta dell'evocazione di un legame strettissimo di amicizia fraterna attraverso una vecchia diapositiva finita casualmente nelle mie mani ad anni di distanza.

Il movimento della camera è realizzato manualmente mediante lo spostamento dell'obiettivo seguendo un mio ritmo mentale, una sorta di performance.

Non esisteva del resto all'epoca alcuna possibilità di giocare su effetti tecnologici e ciò potenzia la forza e la verità del linguaggio piuttosto che sminuirlo.

La sorella maggiore posa la mano su di lui, lo protegge maternamente, lo avvolge quasi. Questo gesto d'amore è allo stesso tempo un segno di dominio, "figura" di una forma possessiva dell'amore. Le parole che si intrecciano con l'immagine scorrono con lo stesso movimento della camera. Tutto è realizzato in fase di ripresa, non essendo ancora possibile operare con una centralina che consentisse operazioni di mixaggio elettronico.

La frase che tu citi è emblematica perché sottolinea la forza poetica del ricordo (il movimento della mente reso anche formalmente con il movimento della camera) e la relazione tra concetto (mente) e sentimento (intestino).

Ricorda che siamo ancora in epoca rigorosamente concettuale (la transavanguardia è di là a venire) e quindi una tale affermazione ha un sapore decisamente innovativo, introducendo l'elemento esistenziale soggettivo come sintesi di concetto e sentimento.

La riemersione del sentimento nel mio lavoro in quegli anni mi faceva parlare di "nuovo romanticismo" e di fine dell'epoca del dominio concettuale.

In realtà il mio lavoro si declinava ormai apertamente secondo un orientamento narrativo e poetico che solo più tardi verrà definito narrative art.

In quel momento però si "faceva" e non si "definiva".

Un orientamento narrativo che trovi anche in *do you remember* dove troviamo il cinema dentro il video, che si fa video.

Infatti il video viene realizzato all'interno della Galleria del Cavallino con cui ho lavorato fino alla chiusura alla fine degli anni 80 e consiste nella proiezione di un film super8, tipico formato domestico, destinato alle riprese dei compleanni e delle ferie in famiglia.

Negli anni precedenti avevo usato la cinepresa per registrare la vita quotidiana, quello che c'era intorno a me e alla mia neonata famiglia. Le immagini proiettate sul muro sono quelle di mia moglie

Luciana e di mio figlio Matteo, ripresi in momenti di gioco, di scambi affettuosi, cogliendo con una certa malizia il filo sottilmente erotico del rapporto madre-figlio.

Il testo è un mio "commento" alle immagini che scorrono alternandosi con disegni di carte da parati (sempre ottenuti manualmente!!) che evocano dimensioni domestiche, confortevoli pareti protettive, ma anche arabeschi di fiaba, pattern rassicuranti.

Vengono recitate tutte le lettere dell'alfabeto associate ciascuna a una parola che rimanda al mondo dell'infanzia. La recitazione del mio alfabeto, dedicato ai protagonisti del video, alla mia nuova famiglia, finisce con la lettera Z associata alla parola ZERO e dunque per questo lo stacco è improvviso.

Lo zero cancella tutto, il bel sogno dell'infanzia scompare di colpo.

La nostra infanzia, i suoi giochi, non possono durare a lungo.

La musica è scelta con criterio di casualità e simultaneità. È quella diffusa in galleria in quel momento dalla filodiffusione.

La voce è quella di una studentessa americana che frequentava l'Accademia a Venezia con Emilio Vedova quell'anno, dalla cui dolcezza ero stato colpito e dunque mi era parsa la più adatta per il mio poetico alfabeto.

.....

Sai, la spiegazione vera sulla scelta dell'inglese l'hai trovata da sola. È proprio quella che tu dici: "In effetti la dolcezza della voce e dei suoni, anche senza capire le parole, è sufficiente e forse è proprio quello che ci vuole per non distogliere la nostra attenzione, anche emotiva, dalle immagini." Ho pensato esattamente questo quando ho sentito quella ragazza parlare.

La sua voce mi aveva emozionato profondamente, posso dire che lei stessa mi piaceva, ma più ancora la sua voce e per questo non l'ho più rivista o cercata in seguito. Volevo restasse VOCE per sempre.

Non ho provato sensi di colpa verso mia moglie, protagonista con mio figlio nelle immagini, per aver scelto un'altra voce.

Mi pareva anzi di aver messo in relazione tra loro due anime femminili tra voce e immagine. Due anime che mai si sono conosciute direttamente.

E questo poteva far parte del gioco allusivo di Alice.

In un certo modo non c'è differenza nella lettura poetica del lavoro, nella sua percezione emotiva se non si conosce l'inglese.

Conoscerlo però aggiunge un elemento che può aiutare ad illuminarne razionalmente il senso. Ma anche in questo caso la consapevolezza che si tratta di una specie di alfabeto, di cantilena, di gioco infantile si realizza non subito, ma un po' alla volta, ripensandoci o riascoltando.

Infine ho pensato che la lingua americana poteva essere un omaggio a Lewis Carroll, da cui avevo tratto ispirazione per i lavori di quel periodo.

.....

La lingua materna è sicuramente, come dice Hannah Arendt nell'intervista a Gaus, ciò che custodisce quanto c'è in "the back of my mind", oltre che il fondamento della relazione.

Per lei questa condizione primaria non è mai venuta meno, ma per un altro intellettuale ebreo di lingua tedesca come lei, Jean Amery (Hans Chaim Mayer), l'esperienza di Auschwitz ha reso possibile perfino la perdita della lingua materna che è dunque perdita radicale dell'umanità.

Infatti egli ha cambiato il suo stesso nome e vari anni dopo l'esperienza del campo di morte si è suicidato, come Levi, Leggi se ti capita il bellissimo e tragico "Intellettuale ad Auschwitz"!

Tra l'altro Amery nel suo saggio polemizza con l'interpretazione arendtiana della banalità del male ed è interessante cogliere questo spunto per una ulteriore riflessione su un tema non riducibile a formule di alcun genere. Ma non vorrei distrarti troppo dal tuo fine e portarti su terreni "altri".

.....

Fall & Loss è un titolo un po' brechtiano (Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny) e molto autoironico. La cara famiglia è la mia, basta un soffio che i tre protagonisti appena insediati al loro posto, "messi sull'altare" nell'ordine prestabilito, svaniscono e non resta più nulla. Un momento di ironia autocritica. In gioco sempre il tema identitario e le relazioni interpersonali.

STELLA

Progetto di installazione Asolo 2010

Stella è una installazione realizzata con scritte in caratteri ebraici al neon, corrispondenti ai nomi delle dodici vittime della strage di Asolo del 1947. I nomi sono collocati ciascuno all'interno dello spazio delle 12 finestre poste sui lati maggiori della Torre dell'orologio.

Il titolo è dedicato ad una delle vittime della strage, Stella, di anni 12, nel cui nome echeggia la visione del Magen David.

La scrittura in caratteri ebraici di colore giallo ricorda la consistente presenza ebraica, oggi quasi dimenticata, ad Asolo dove nel 1947 avvenne un importante episodio di violenza antisemita, che si concretizzò in una vera e propria strage di innocenti.

Il mio intervento vuole essere un segno "poetico" operante al ripristino e al mantenimento della Memoria quale strumento fondamentale per la costruzione di una più profonda consapevolezza del tempo presente, non solo volto alla conoscenza critica del passato ma piuttosto teso a preservare il futuro.

Asolo dunque, pur nella magnificenza della natura che la circonda, nel pacifico vivere della sua gente, nel suo essere testimonianza incomparabile e plurisecolare di arte e cultura, può ancora evocare paradigmaticamente, a distanza di secoli, l'esistenza di quella che Hannah Arendt ha chiamato "la banalità del male", cui neppure la bellezza rimane estranea.

Il tema della memoria rimane quindi estremamente attuale e costantemente proiettato dal passato verso il futuro che viene.

Scriverò in ebraico i nomi delle vittime della strage di Asolo perchè essi – memoria viva dei caduti innocenti – siano onorati nella lingua della Parola, essendoci di monito e guidandoci ancor oggi nel cammino verso la realizzazione di un'umanità compiuta.

CATS' SCRATCHES

Installation 2009

Libreria in legno di betulla a tre ante in vetro con tiragraffi di vario tipo in fibra di agave (sisal) e moquette, topini di tessuto e fili disposti all'interno.

Le ante principali rimangono leggermente aperte per l'impossibilità di contenere perfettamente gli oggetti. Si tratta di un segnale che indica la natura ancora inconclusa, di work in progress del lavoro quasi un invito a continuare l'opera e - allo stesso tempo - l'impossibilità di forzarla entro uno schema.

L'idea è nata osservando i miei gatti e constatando con quale intensità operosa essi applichino le loro energie nell'opera di affilare gli artigli sui tiragraffi di sisal, moquette e stoffa messi a loro disposizione.

L'applicazione da essi posta in tale azione è per così dire un "tessere" del tutto simile nei modi alla paziente cura con cui l'artigiano esegue il suo lavoro, sicchè possiamo dire che la lenta e quotidiana trasformazione dell'oggetto, attraverso lo sfilacciamento progressivo della fibra, sia una sorta di autentica "lavorazione" prodotta dall'atto di graffiare.

Possiamo anche dire che si tratta di vere e proprie scritte, o partiture feline, nelle quali il gatto si racconta, lasciando una traccia permanente della propria presenza accanto all'uomo.

Benchè si tratti del risultato di un'azione istintiva - ma non per questo meno libera e vitale - si deve considerare che siamo in ogni caso di fronte all'espressione di una particolare affezione, di una scelta, di una predilezione del gatto verso quell'oggetto specifico, dunque davanti al frutto di una relazione vera e propria ed insieme davanti al risultato di un'azione che ha un carattere assai gratificante, rilassante, che si configura come un piacere oltre che come una necessità.

I gatti inoltre utilizzano i graffi anche per delimitare il proprio territorio e difenderlo da possibili intrusi. Questo ulteriore aspetto contribuisce a rendere complessa l'azione del grattare, suggerendo un intreccio di significati che aumentano la valenza simbolica del gesto.

Come dunque non vedere in tutto ciò una sorta di bellezza? Come non dare una giusta evidenza alla generosa energia del gatto che ancora permea e si sprigiona dal manufatto da lui manipolato, a quella speciale, magica sensibilità che da esso sembra emanare?

Il risultato finale, mostrandoci il frutto di un'azione naturale fondata sui principi di piacere e relazione, presenta perciò, a mio parere, valenze inedite anche dal punto di vista estetico, poiché ci interroga sul senso del nostro stesso fare.

L'opera del gatto trasforma gli oggetti originali sottraendoli alla standardizzazione con cui sono stati prodotti, dotandoli ora di una sorta di ineludibile verità, del tutto similmente all'opera dell'artista.

A birchen wood bookcase with three glass doors containing different scratchers made in sisal (fibre of agave) and moquette, small textile mice and threads.

The main doors stay slightly open because the bookcase is not enough deep to contain perfectly the items.

This is a signal showing the still unfinished nature of work in progress of the installation, nearly an exhortation to go on with the work and in the same time the impossibility to force it into a scheme.

The idea sprang from watching my cats and noting with what great hard-working intensity they apply their energies in the job of sharpening their claws on the sisal, moquette and textile scratchers put at their disposal.

The diligence they put in such an action is a "weaving" quite similar to the patient care the craftsman uses to carry out his piece of work, so we can say that the slow and daily transformation of the object, through the progressive fraying of the fibre, is a sort of authentic "manufacture" produced by the act of scratching.

We can also say that they are real writings, or feline scores, through which the cat tells about itself, leaving a permanent trace of its presence near us.

Though this is the result of an instinctive act – but not for this reason less free and vital – we must consider we are anyway before the expression of a particular fondness, of a choice, of a predilection of the cat towards that specific object and so before the fruit of a real relationship and at the same time before the result of a very satisfactory and relaxing action, assuming a form of pleasure as well as of a need.

Cats use scratches also to circumscribe their territory and defend it from possible intruders. This further aspect contribute to render the act of scratching complex, suggesting an interlacement of meanings increasing the symbolic significance of the gesture.

How can we not see in all this a sort of beauty? How can't we point out the cat's generous energy still permeating and issuing from the manufacture prepared by it, that special magic sensitivity that seems to emanate from it?

Therefore the final result, showing us the fruit of a natural action based on the principles of pleasure and relationship, presents, from my point of view, unexpected values also from the aesthetic point of view, because it questions us about the meaning of our own making.

The cat's work changes the original objects rescuing them from the standard with which they were produced, now dowering them with a kind of not eluding truth, quite similar to the artist's work.

Da RENAISSANCE ALLA CROCE. TRACCE DEL SIMBOLO **Lecture at Accademia Internazionale Estetica di Rapallo** **2009**

L'arte invia naturalmente al simbolo come propria necessità ed è essa stessa, nell'intima sostanza, espressione di un processo simbolico, se è vero che essa mostra sempre l'inevitabilità di misurarsi, attraverso una costante apertura, con il terreno dei significati riposti dell'esperienza umana, del vissuto e del suo "prender forma" o formarsi e soprattutto se è vero, come è vero, che l'interpretazione sollecitata dall'opera è specialmente il mostrarsi di un processo esistenziale di ascolto e di attingimento della verità attraverso l'annuncio e l'ascolto medesimi e non solamente una metodologia formale di decifrazione dei significati.

L'esperienza artistica infatti si configura come un processo vitale ed aperto di formazione, scoperta e – per dirla con Ricoeur – di restaurazione del senso, di ricerca di un apparire della verità attraverso un incontro con il reale che si radica profondamente nella coscienza dell'uomo e dell'artista contemporaneo, come ben aveva compreso – all'inizio della contemporaneità - Cézanne, sicché l'autonomia dell'opera abbraccia al contempo e conduce in sé sia le condizioni esistenziali, culturali, storiche, che sono state alla base della sua elaborazione, sia quelle che hanno costituito o costituiscono l'orizzonte di "precomprensione" del suo autore non meno che dei suoi stessi riguardanti.

Questa riflessione ci conduce direttamente al cuore dell'esperienza dell'arte intesa come domanda di senso e interrogazione senza fine, come espressione di una relazione costitutiva con il sacer, di cui anche il symbolon è in certo modo espressione, che ci sollecita a incontrare nel quotidiano e nell'ordinario ciascuno la propria soglia, attraverso una continua capacità di allusione a quel reale che non si dissolve nel visibile, ma rinvia invece – attraverso il simbolo – all'invisibile.

Pratica dell'invisibile dunque ed inesausto movimento verso quell'ignoto centro da cui s'illumina la tenebra mondana e da cui muove ogni altra pratica, questo è l'arte, attività simbolica per eccellenza, perché la natura dell'arte, nella sua assoluta simbolicità originaria, letteralmente nella sua capacità di gettare in campo, tenendole insieme, cose in sé diverse e apparentemente divise, è tale da metterla in grado, proprio nella sua contraddittoria genericità, di veicolare ogni relazione per quanto paradossale e può ancora suggerirci una visione del mondo - sulla quale oggi poter riflettere.

L'arte, rompendo ogni schema precostituito, ogni forma chiusa ed ogni specialismo operativo, può farsi espressione di una necessaria e nomadica libertà, fondata su un pensiero rizomatico e non omologabile, sull'atopica/utopica assenza di luoghi.

In questo modo essa, anziché accettare un destino di annichilimento nel mondo, può continuare ad annidarsi nelle pieghe del reale e, facendosi essa stessa figura della piega, può ancora inviare all'uomo segnali di senso, pallide luci dell'essenza, può ancora parlarci d'altro attraverso l'evocazione del simbolo.

In qualità di artista, nel tentare di fornire personale testimonianza delle tracce di una significativa e vitale presenza del simbolo nell'arte contemporanea, mi soffermerò, a titolo di esempio, su alcuni miei lavori, verso i quali possiamo tentare il percorso ermeneutico, così da dare alle nostre parole la concretezza dell'esperienza e – viceversa - all'esperienza il valore della parola.

Nel 1973 ho realizzato alla Galleria Pilota di Milano una performance e un film 16mm intitolati **In quibus membris corporis umani sacra religio** (Figura 1) mentre del 1975 è la performance Renaissance (Figure 2-4).

Nella prima performance varie parti del corpo venivano segnate e indicate direttamente, sotto gli occhi del pubblico presente in galleria, da una scrittura che ne traeva alla luce i significati nascosti e tuttavia ben presenti e testimoniati anche dalle più antiche tradizioni.

Marcando simbolicamente con un'azione di scrittura il corpo di uno spettatore appartenente al pubblico facevo sì che egli stesso in quel modo diventasse protagonista diretto dell'opera. Per garantire il successo dell'azione avevo invitato anche alcuni amici confidando nella loro disponibilità ad entrare in relazione con l'opera e così fu.

Uno di loro offriva il proprio corpo nudo al centro del quadrato luminoso della galleria diventando luogo della scrittura, mentre io segnavo le sue mani, le ginocchia, il mento e l'orecchio sinistro con le iniziali di frasi ricavate dall'autore latino Plinio il Vecchio.

Ognuna di esse restituiva al corpo la conoscenza della sua sacralità, indicandone la funzione. Così ad esempio la scritta ML sul lobo dell'orecchio significava "Memoriae Locus" (luogo della memoria), (Figura 2b) in riferimento all'abitudine già da Plinio il Vecchio menzionata di toccarsi l'orecchio quando ci si sforza di ricordare qualcosa che non ci viene in mente oppure la scritta QR OAA siglata sul dorso della mano significava "Quaedam religio ... osculis adversa appetitur" (vi è una qualche religiosità ... si offre rovesciata ai baci) (Figura 1). Infatti anche in quella parte del corpo, come in tante altre che venivano mano a mano scoperte "est quaedam religio ..." e così via.

Si trattava quindi di un'azione che mettendo in campo senza imbarazzo la nudità costitutiva del corpo e condividendola con gli altri, riconosceva al medesimo una natura assolutamente simbolica e un fondamento di sacralità da cui, tramite il linguaggio e il gesto dell'arte, poteva generarsi la metafora del senso ed aprirsi una riflessione fondamentale sul senso della vita.

La vita infatti, se priva di ogni sacralità, si consuma come un oggetto profano, frutto di cure alimentari, sanitarie, psicologiche che ne preservano il più possibile intatta la veste biologica, non la sostanza psichica, a malapena affiorante dai quotidiani disagi, dalle indesiderate espressioni di una inguaribile malattia dell'anima che accompagna, senza emozioni, solitarie inesistenze abitatrici di una terra inospitale e straniera.

Nell'inverno 1975 ho realizzato nella mia abitazione privata di Venezia la performance "**Renaissance**", (Figura 2-4) che evidenzia un ulteriore passaggio nella relazione tra pubblico e opera.

In Renaissance, era uno dei presenti, come espressione e rappresentante del pubblico intero, a legare il mio corpo con una corda dipinta di ocre che poteva figurare una sorta di ombelico terrestre, un corpo rannicchiato nel suo spazio quotidiano e domestico, in posizione fetale davanti alla scritta cubitale Renaissance, Rinascita o Rinascimento. Rinascita dell'uomo e rinascimento dell'arte.

Rinascita dell'uomo e rinascimento dell'arte era infatti il pensiero che sosteneva l'azione, inoltre ancora una volta eravamo di fronte ad una strategia di contestualizzazione fra luogo espositivo, pubblico e opera, tenuti assieme dall'aspetto performativo e in tempo reale, evidenziando in ciò proprio alcuni dei tratti distintivi e peculiari delle opere oggi definite di public art.

Ancora nel 1975 ho compiuto a Venezia due azioni pubbliche, documentate mediante due video con il primo port-a-pack reso disponibile sul mercato italiano dalla Sony. Si tratta di "**Cancellazioni**" e di "**Diario pubblico e segreto**". Sono due diverse passeggiate lungo un itinerario che si snoda attraverso vari luoghi della città, il primo però tocca i punti più noti della città, il secondo invece quelli meno conosciuti e più segreti.

Come nelle azioni precedentemente descritte, che sono state forse le prime operazioni di body-poetry o di scrittura sul corpo, documentate in un libro molto noto di Renato Barilli, *Parlare e Scrivere*, del 1975, si introducevano anche qui nuove modalità di partecipazione del pubblico alla costruzione dell'opera, risultando ora centrale la scelta di trasferire il lavoro dell'artista nello spazio urbano, scegliendo di incontrare il pubblico direttamente nei luoghi quotidiani dell'esistenza, rendendolo a sua volta partecipe dell'evento creato dall'artista. Ed ancora in questo caso il simbolo si faceva presenza attiva nel lavoro.

In "**Cancellazioni**" (Figura 5-6) si realizzava tra le calli (strade) di Venezia e tra la gente un lungo reading di poesia, attraverso la citazione di testi emblematici della letteratura dell'otto e 900, da Baudelaire a Villon, da Rimbaud a Dylan Thomas, accompagnati dallo spargimento nell'acqua dei canali di lettere ritagliate nella carta, come in un innocente gioco di bambini, mentre una fascia nera, luttuosa, veniva di volta in volta usata come simbolo della cecità profetica del poeta, dell'oscurarsi del senso, del valore civile del dire, dell'impossibilità per l'arte di agire e produrre cambiamenti al di fuori della propria stessa trasformazione, ecc. La lettura, compiuta tra la gente che si affacciava per strada nella normale attività quotidiana, si concludeva davanti all'Accademia di Belle Arti, luogo di "nascita" degli artisti e sede della famosa pinacoteca ove l'arte trova storicizzazione. I libri, la fascia nera venivano abbandonati a terra e sulla nuda pietra del selciato scrivevo una frase, dal messaggio molto eloquente: "la poesia modifica solo sé stessa".

In "**Diario pubblico e segreto**" (Figura 7) io camminavo per la città in giorni diversi e ogni giorno, come un monatto (coloro che trasportavano i malati di peste e allo stesso tempo erano possibili veicoli della malattia durante la peste del '600), contaminavo i luoghi attraversati tracciando sui manifesti pubblicitari, sulla cortecchia di un albero, su una vera da pozzo, su un portone di legno il simbolo "pestilenziale" della falce e martello, una sorta di temibile veleno sociale e una concretizzazione visiva delle proprie paure nel corso di tutto il 900 per il conservatorismo borghese, un simbolo che ha rappresentato però anche - e ancora in quegli anni rappresentava nel mondo - la speranza del riscatto morale e civile per milioni di sfruttati e una forma di impegno intellettuale nella causa dell'umanità. Un simbolo anche tragicamente tradito e calpestato proprio dove potenzialmente il nuovo ordine, fondato idealmente sui principi di giustizia ed uguaglianza sociale, avrebbe dovuto realizzarsi.

Ogni volta che il simbolo veniva tracciato in pubblico, io lo disegnavo anche su una piccola agenda, come un promemoria personale e allo stesso tempo un esame di coscienza per ricordare ogni giorno il dovere di vivere in prima persona e con coerenza morale i valori esteriormente proclamati. Un lavoro sul filo del paradosso e molto difficile perché toccava il problema dell'ideologia proprio nei suoi confini più ambigui, in bilico tra messaggio di proselitismo e riflessione critica, tra l'assunzione di una responsabilità pubblica da parte dell'artista - che qui infatti si trasforma quasi in militante politico, in pacifico agitatore, ben oltre il suo ruolo - e la dimensione "segreta", assolutamente soggettiva della politica intesa come passione e slancio vitale dell'individuo, ma anche come obbligo morale.

Un evento di un certo rilievo in Italia fu, nel 1977, la "Festa della riappropriazione urbana", svoltasi a Muggia, tradizionale paese di pescatori e centro storico di notevole interesse, a pochi chilometri da Trieste.

Il mio intervento, come si legge nel volantino diffuso ad accompagnamento dell'azione, si intitolava "**Abshied (ah si?) vom hascish – public message**" (Figura 9-10) ed è evidente il significato implicito nella definizione di public message. Altrettanto evidente suona il gioco di parole ironico tra italiano e tedesco, due lingue prevalenti nella tradizione culturale triestina, che a stento cela l'incredulità (ah si?) di fronte al proclamato addio all'hascish che, alle sei del mattino, a mezzogiorno e alle sei del pomeriggio, secondo il ritmo del rituale religioso, anticipano dall'alto del campanile di san Giovanni e Paolo il normale suono delle campane, spostato di qualche minuto in avanti. Le

persone ricevono, prima del consueto, abituale scampanio, un messaggio imprevisto e trasgressivo, lanciato dall'alto della cella campanaria da una specie di muezzin improvvisato e irritale.

Nello scritto, stampato a ciclostile, si manifesta l'intenzione dell'azione, già presentata in forma di nastro audio alla Settimana Internazionale del Comportamento Sonoro, alla galleria Shandar di Parigi, ben nota per il suo ruolo in tale campo di ricerca, con la presenza, tra gli altri di artisti come Jacques Charlier, Fred Forest, Jean-Paul Thenot.

Vi si legge: "l'azione è strutturata in tre momenti comunicativi – 06 mattutino, 12.00, 18.00 vespero – e scandisce l'arco della giornata. Ogni volta il suono delle campane è ritardato di alcuni minuti e sostituito dal suono della mia voce. Il suono della campana è inteso come l'espressione corale e sintetica di una comunità che parla a sé stessa e ordina il proprio tempo modellandolo ritualmente su quello dell'esistenza (alzata - pausa lavorativa – riposo). Paradossalmente è proprio l'aspetto corale e rituale del suono della campana a celare una profonda contraddizione: il simbolo si è progressivamente svuotato del senso originario, diventando semplice rito esteriore. La voce dell'artista, dell'uomo che lancia il proprio messaggio denuncia, in forma di evento eccezionale, il cristallizzarsi in abitudini passive della vita sociale, comunitaria. Allora il fatto di sostituire la campana, di spezzarne il suono in puri fonemi che si ricostituiscono a formare un nuovo messaggio costituisce - oltre che un rovesciamento dei ruoli (si tratta del messaggio non della collettività agli individui, ma di un individuo alla propria comunità) - un autentico momento di riappropriazione del simbolo, attraverso la stessa riappropriazione fisica di uno spazio e di un momento comunicativo, un invito a riconoscersi, a ridefinirsi in un nuovo rapporto con il tempo e lo spazio della propria vita, con l'ambiente fisico e sociale del quale si scoprono gli usi non convenzionali, in opposizione ad ogni concezione statica dei luoghi ove si svolge la nostra vita".

DIAMONOLOGO INTERFONICO (Figura 11-12) è una performance realizzata nel 1977 alla gcm di Bologna.

Diamonologo interfonico si propone come una rêverie parlata, una situazione simile a quella che si produce nella veglia (Bachelard) più che nel sonno, in cui l'io, allentando i legami con la propria storia contingente si abbandona alle fantasticherie, godendo in tal modo di una libertà simile a quella del sogno.

Da questo stato si origina un monologo interiore che si sviluppa nei due momenti di un immaginario dialogo con Pico della Mirandola sul tema dell'eros.

La voce di Pico, che propone la lettura della Canzone dell'amore celeste e divino, da lui stesso commentata con effetto di autosdoppiante simultaneità, sembra provenire da una zona della fantasia inconscia che attraverso lo strumento della parola, esaltata nella sua funzione fonomaieutica, si pro-duce e si manifesta (...) assumendo la forma di una spezzata logorrea o fabulazione, specie di reazione endosmotica del fluire dei pensieri, che trascorrono dal primo termine al secondo, nell'alternanza di profano e sacro, di divieto e trasgressione, da cui prende forma l'eros.

L'azione, nel suo svolgersi, non si propone certamente come un discorso sull'eros, tende piuttosto a rifletterne criticamente l'esperienza nella concreta proposizione autoanalitica dell'evento.

Così il piano della scacchiera su cui si muovono, Re e Regina, le "Maestà del Maschile e del Femminile" (Bataille), diventa simbolicamente il mondo della festa e della morte, della danza e del duello con finale cannibalistico, il terreno su cui si gioca l'alternanza di desiderio e possesso, di repulsione ed attrazione.

Movimenti della mano, del piede, della bocca, particolari dell'orecchio e dell'occhio rimandati da improvvisi flashes nella scatola nera (dove è raccolto il pubblico) in cui il tempo smarrisce la sua contemporaneità e lo spazio sottolinea lo straniamento, la non spettacolarità dell'azione, confermano il carattere di analisi di una esperienza tesa a verificare la posizione del soggetto nella sfera della creatività in rapporto ad un particolare problema, l'eros, ai valori che esso esprime in una data società e dalla cui modificazione, come insegna Wilhelm Reich, dipendono in larga misura la profondità e l'importanza dei cambiamenti sociali.

NORWID 1979 1981 (Figura 13-17)

Chi sia poi Norwid non è dato bene di sapere, figura che appartiene al reale e all'immaginario insieme, egli é certamente un poeta, una verità ambigua, un romantico vissuto più di cento anni fa e nascosto in noi, venuto dal buio interiore egli rappresenta il momento più soggettivo della conoscenza.

Strumento di conoscenza caldo e immediato, solo attraverso la febbre ed il sogno noi possiamo accostarci ai suoi simboli, i quali appartengono alla notte, alla malattia, alla nebbia (...)

Penetrando nel cuore di Norwid ne scopriremo la debolezza, il suo amore profondo, sconvolgente, il suo amore senza tempo per Maria (...)

È triste l'ospizio polacco di Parigi, lunghi corridoi e molti angoli bui, ma sui muri le stelle, il diavolo, l'anello sono i segni di Maria.

Norwid ne fa reliquie, chiude Maria in pentagoni, esagoni, ottagoni, così non fuggerà.

Norwid è la metafora di un'arte che si incontra con la vita, di una poetica che ha come proprio punto di riferimento l'io (...) espressione di una critica della ragione dominante cui si contrappongono positivamente l'autonomia, il desiderio, il sogno.

Il progetto di mostra che propongo si articola intorno a questa tematica e comprende momenti di linguaggio diversi nella scelta dei mezzi espressivi, dall'installazione alla performance, alla fotografia, alla sonorità, alla lettura poetica, al videotape.

La Camera di Norwid è per ciascuno di noi qualche cosa di diverso, ma essa rappresenta per tutti la grande metafora della cavità (sepolcro e ventre) in cui operano i nostri ambigui fantasmi, nel buio interiore essi si chiamano senza parole, dall'interno all'esterno filando la bava luminosa dell'infanzia. Nel folto senza origine né fine, nella gola serrata di San Casimiro Norwid il poeta si nasconde, in un angolo dal buio non esce.

Ricorda forse con trepidazione il bianco corridoio dove ha amato la bellissima Maria o le molte finestre aperte per gioco sui bastioni di un fortilizio abbandonato da chissà chi.

Immagine inquietante, liquida suggestione, sospensione del significato nello spazio dell'immaginazione, Norwid è certamente un sogno.

FIGURE INQUIETE: ARCHETIPI DELLA NOTTE CENTRI MISTICI FUOCHI IN LAGUNA STELLE 1980 - 1983

"In alto, sugli stagni, sulle valli, sopra i boschi, oltre i monti, sulle nubi e sui mari, oltre il sole e oltre l'etere, al di là dei confini delle sfere stellate, tu, mio spirito, ti muovi agilmente ", recita Baudelaire, " fuggi lontano da questi miasmi ammorbanti, e nell'aria superiore vola a purificarti e bevi come un liquido divino e puro il fuoco che colma, chiaro, le regioni limpide ".

Questa stessa tensione verso l'ideale paradossalmente coniugata con una spietata coscienza della triste misère sostiene oggi ancora il lavoro dell'artista.

La spinta di quel Nuovo Romanticismo da me individuato come condizione necessaria per superare "il carattere di sofferenza emergente in tante operazioni di tipo analitico", come scrivevo oltre cinque anni fa in occasione di una precedente mostra alla Galleria del Cavallino, teorizzando una trasformazione radicale della poetica quando, in pieno calvinismo concettuale, il solo uso del termine romantico odorava fortemente di eresia (ahimé, chi doveva non colse il segnale, ma ciò si spiega con l'emarginazione storica della cultura artistica veneziana), quella spinta ha completato la fase ascendente della propria parabola esaurendosi da una parte nel selvaggio romanticismo da operetta dei magnifici cinque e dei loro sbiaditi epigoni di provincia, tardivi e frustrati scopritori del genius loci, dall'altra venendosi a comporre nella lucida e colta percezione dell'autentico trans e post,

insomma della fine di un'epoca storica assai più ampia dell'ultimo secolo.

Si tratta di un decadentismo declinato secondo speciali ed originali modulazioni della sensibilità e che coincide con il passaggio alla civiltà nucleare e telematica.

Tuttavia esso ha in comune con il decadentismo del passato quel particolare ed alterato senso della realtà che procede dal crollo di una razionalità troppo compromessa con una storia nelle cui finalità non riusciamo a riconoscerci.

Donde la rinnovata attenzione per quella rete di segrete corrispondenze che costituisce la vera sostanza del reale, e di cui noi stessi, uomini, siamo parte; essa riabilita l'arte, decaduta come strumento di impossibile analisi razionale, come veicolo privilegiato di conoscenza soggettiva e rivelata, poiché solo attraverso la rêverie, l'osservazione trasognata, l'estasi è possibile attingere l'assoluto, il sublime e il mistero.

Su questo versante euristico bisogna collocare anche i miei lavori degli ultimi anni, i quali per altro verso non sono che il riflesso delle piccole quotidiane sollecitazioni che una città come Venezia, luogo del moderno transmoderno per eccellenza, opera sull'immaginario individuale: isole e uccelli sommersi in lagune di oro psichico, informi; deserti gialli e verdi, rotti da mormorii, invocazioni, sfibrati dalla notte, vento tra le canne, ierofania di stelle, intreccio di fili dentro teneri cuori di amanti, cose da nulla, inquiete figure, nelle quali la ragione, errabonda, si purga (in attesa di nuove avventure?) mentre "tutta la stirpe nostra, come nell'arena il gladiatore, all'alba del secolo aspetta la morte"

MAREE 1983-86 (Figura 19-35)

Dipingere senza disegno, col solo colore, in una visione dinamica degli spazi che prescinde dalle forme plastiche e dalle leggi prospettiche, sentire del colore i valori più evocativi, atmosferici e lirici è caratteristica che distingue e qualifica la tradizione della pittura veneziana, dal Rinascimento ad oggi.

Non poco peso ha avuto in ciò la notevole suggestione del paesaggio veneto, con i suoi spazi aperti, e soprattutto la magia irrealista di Venezia, sospesa nella luce tra acqua e aria, cangiante ad ogni momento.

La speciale natura di questa realtà è tale da rendere per sempre diverso chi ne viene preso ... benché si debba subito chiarire che essa non può assolutamente giustificare certi retorici e retrivi annegamenti nelle proprie radici o acque materne, bensì deve tradursi in spinta originale ed innovativa, dynamis in grado di interpretare la sensibilità del proprio tempo e di incidervi.

Straordinariamente la Pittura, Venezia e il nostro Tempo stesso sembrano oggi coincidere per un comune carattere postumo e debole, il che restituisce nuovamente questa città al suo destino di luogo privilegiato dell'immaginario, come in un recente passato lo sono state Parigi, Vienna e New York (diversamente come spiegare gli imponenti interessi economici e culturali che vengono concentrati su di essa?). (...)

Nella pittura tutto ciò si traduce in clima di quasi totalità lirica, di continua rêverie che si appropria del "rapporto con una propria vissuta realtà ambientale, Venezia, la laguna, i suoi riflessi, i suoi ori antichi... e al tempo stesso provoca, su quel dato di immagine, le reazioni della memoria e di un sentimento vibrante, capace di sfidare seduzioni e raffinatezze, ed inganni..." (Crispoli).

Dunque una pittura che trae alimento da "una dimensione di irrealtà quotidiana e di capovolgimento totale entro il proprio continuo lirico, fatto di esplorazioni ininterrotte e di abbandoni dolcemente visionari" (idem).

Nei primi lavori, come in Celeste marea del 1983 della Collezione P. Teglio di Genova, allusiva fin nel titolo, che richiama infatti oltre che datità marine, elementi celesti appunto e spirituali, il flusso e riflusso lagunare tra acqua, terra e aria si sovrappone a stati d'animo complessi che "suggeriscono molteplici immagini che si elidono o si completano... fino a ridursi a mere tracce mnestiche" (Nonveiller).

Nelle Maree successive invece l'aspetto magmatico si assottiglia (...) lasciando fluire una visione più chiara e trasparente, una disposizione più armonica e cristallina delle forme, dolci e malinconiche, che se pure evocano evanescenti tragitti lagunari (barene, nuvole, acque), suggeriscono anche altri mondi astrali, l'immagine di una galassia ordinata da una feconda mano creatrice.

Una visione che tra barbagli e preziosità non più celate sembra volersi aprire alla dimensione dell'assoluto, come se la pittura, nel tentativo di rinunciare ad ogni tormento volesse offrirsi all'estasi di più arditi e puri equilibri.

Da un punto di vista musicale credo che si possa pensare al silenzio, ad una pausa tra due forti sonorità.

E nel silenzio io lavoro, il pensiero sembra assente, concentrato sulle mani, sulla tela bianca che attende un gesto.

Traccio un segno, velocemente, mentre per dipingere ci vuole tempo, dietro la tela e il muro ci sono i tetti e tra i tetti, oltre le case, c'è l'acqua dei canali che riflette le nuvole, ci sono le isole come macchie di terra scura, sprofondate nella trasparenza dell'aria e dell'acqua.

Il disegno è un filo leggero, come un ricordo che affiora, senza pieni e vuoti, non lascia distinguere l'aria dall'acqua, la terra dalle nubi, ha un mistero che mi piace e qualche volta ho pensato di fermarmi, poi...

Mescolare e dosare i colori è un rito. Il quadro è colore, aria, acqua che si sovrappongono per continue stesure e velature, finché il lavoro cresce.

Alla fine il quadro è un pezzo di universo marino, stellare, non prospettico ma abissalmente distante, scagliato però davanti ai miei occhi, tattile come una pelle.

Le vernici alzano i toni, li rendono brillanti ed esaltano magicamente la materia pittorica, la mano danza quando il pennello vi precipita sopra con gesto poetico l'oro alchemico.

Ogni energia è passata nel quadro e sono piacevolmente stanco.

Ma per venire a tempi più recenti, è nel corso degli anni 90 che si sviluppa un complesso ciclo di lavori denominato **GRUND - GRAB** (Figure 38-43). Il titolo mette in luce apertamente il legame simbolico di vita e morte che l'immagine del suolo e della tomba suscitano, ma Grund è anche il fondamento e rinvia quindi all'origine, al principio di ogni cosa, sul cui terreno materno posa il senso dell'esistenza.

Qui il Grund-Grab, apre per me una sorta di inscindibile diade di significati, assume varie connotazioni e si può incarnare nella tragedia dell'individuo come in quella della collettività, nella santità di figure eccezionali ben stagliate nella storia umana come sono i poeti, gli artisti, i filosofi oppure anonime, come quella di un oscuro partigiano che al fuoco dell'ideale ha immolato la propria esistenza o di chi, egualmente giovane ed inerme, è passato nel fumo di Auschwitz e non ha più nome, ridotto a zero, a vocale senza suono.

Sono queste forme della santità, sono questi sacrifici di uomini innocenti che suscitano l'ammirazione, lo spavento e la fiamma del sacro.

FRAMES 2000-2008 (Figure 44-46)

un ciclo di opere di grandi dimensioni che prende avvio dalla rilettura poetica di "immagini mai viste", attinte al repertorio delle proprie memorie attraverso la riscoperta di inediti fotogrammi di pellicola Super8, flashes di una dimensione nascosta del visibile che solo il ricordo può restituire alla vi(s)ta.

Questi "Ri-tratti" (1998-2008), realizzati ad aerografo su materiali diversi come lastre di acciaio, teli di velluto o intonaco sono semplici "frames", attimi fuggevoli, frammenti di realtà ricondotti ad immagine o meglio ancora immagini mai esistite prima eppure autentiche ed appartenenti all'esperienza soggettiva dell'artista, fotogrammi sottratti a vecchie pellicole super8, con le quali l'artista stesso oltre trenta anni fa aveva realizzato un personale archivio delle proprie sensazioni, documentando metodicamente per alcuni anni la vita familiare e quanto lo colpiva attorno a sé. Ri-tratti ora dalla memoria, ne escono volti, gesti, paesaggi emblematici, cui l'operazione artistica restituisce presenza ed attualità, poesia e forza di verità, cortocircuitando in forme impreviste il tempo e sottraendo alla damnatio ciò che, pur esistendo, non era ancora venuto alla luce.

Del 2005 è invece il progetto realizzato nell'ambito di una mia residenza artistica effettuata presso l'Abbaye Royale di Fontevraud, nella regione della Loira, luogo suggestivo di straordinaria spiritualità ma anche dolore, patrimonio mondiale dell'umanità.

ASPERGES ME DOMINE (Figure 49-55) è una videoinstallazione ambientata nelle cachots dove le monache venivano recluse per punizione.

Si tratta di un luogo dove il naturale richiamo alla vita spirituale trova una stretta connessione simbolica col tema della punizione, del dolore, della follia, dell'espiazione, della prigionia, quasi anticipando il tragico destino di prigioniero e di tetro reclusorio che Fontevraud avrebbe avuto nella storia successiva, dalla Rivoluzione francese fino all'occupazione tedesca della Francia, quando vi si insediò il Comando tedesco che pronunciò numerose condanne a morte di maquis francesi impegnati nella resistenza al nazifascismo, rimanendo poi una prigioniera ancora per vari anni nel dopoguerra. In quella ex abbazia trasformata in prigione pare si sia trovato recluso per un certo tempo anche André Gide.

Avevo installato un monitor in tre delle quattro celle e in ognuno dei monitor si mostrava un'azione diversa che rifletteva allo stesso tempo la dimensione quotidiana e discreta della vita monacale ma anche la terribile, solitaria, ossessiva ripetitività di un gesto che condensa in sé la possibilità del riscatto della purificazione essendo insieme il pane del dolore e l'acqua della tristezza [1].

In una prima cella si vedeva l'abluzione delle mani, in una seconda quella della bocca, in una terza degli occhi mentre, nella quarta cella che era anche l'unica illuminata, si sentiva solo il suono provocato dallo stillare dell'acqua sulla pietra. Le azioni erano lente, rituali, maniacali, avvenivano dopo una pausa impercettibile di immobilità. Il suono era leggero e continuo, l'atmosfera dolente. Non c'era il trionfo della virtù ma il dolore della punizione e la speranza del riscatto a prevalere.

L'idea che avevo in testa era di lavorare intorno all'immagine dell'acqua che purifica, monda e ristora, restituendoci alla vita e riscattandoci (dal peccato ovvero dalla malattia dell'anima sì, ma anche dalla sofferenza del corpo e della mente, la cui dimensione sacrale è ridestata nel tema dell'espiazione della pena).

I luoghi dell'Abbazia di Fontevraud infatti – come ho detto - avevano conosciuto fin dall'inizio la vita quotidiana delle comunità monastiche colà avvicendatesi per secoli, ma anche il dolore della reclusione e della prigionia.

La presenza emblematica dell'acqua – vivamente simboleggiata dalla relativa vicinanza al fiume Loira ma significativamente rilevabile anche nella struttura e nei segni esterni dell'architettura abbaziale (i grandi collettori, le condotte, le fontane) e del paesaggio intorno ad essa costruito (gli stagni, vivai medievali per l'approvvigionamento del pesce) - mi sembrava capace ancor oggi di rinnovare simbolicamente il significato complesso ed articolato di un luogo reso austero e solenne tanto dalla pratica liturgica e dai gesti ritmati di una vita di lavoro e preghiera ispirata a un religioso sentire, quanto dal patimento fisico e morale che deriva all'uomo dalla privazione della libertà.

L'acqua infatti, con il suo benefico fluire, sembra mitigare la durezza e l'asprezza della pietra, conferendo una comune speranza di salvezza morale e di libertà.

I riti dell'abluzione delle mani, della bocca, degli occhi, che accompagnano, insieme alla preghiera e con ritmo sempre uguale, la vita monacale diventano anche l'espressione di piccoli gesti, vere e proprie icone del quotidiano che sottolineano e scandiscono – quasi autisticamente nel loro continuo ripetersi - la dimensione temporale dell'esistere, un tempo dell'uomo che acquista senso solo se capace di riflettere un più assoluto ed ultramondano ordine temporale.

Disponendo nelle celle alcuni monitor - icone che mostrano immagini (di mani, bocche e visi) indefinitamente femminili mentre compiono gesti di abluzione con l'acqua intendevo evocare una memoria attraverso la quale fosse possibile cogliere da una parte una sorta di vocazione femminile alla cura e al ridestare con semplici atti il sentimento del sacro che è nell'uomo, dall'altra un'idea di purificazione necessaria che abbraccia tutta intera la condizione umana, religiosa e laica, intesa altresì come spinta a realizzare la libertà da ogni condizionamento.

Un lavoro sul significato ed il valore teandrico dell'uomo - direi - e sulla sua aspirazione ad attuarsi in quanto essere libero in ogni momento della propria vita, tanto più e quanto più se sottoposto a rigide regole, a privazioni, a limiti, a punizioni.

*Asperges me, Domine, hyssopo, et mundabor:
lavabis me, et super nivem dealbabor.
Miserere mei, Deus,
secundum magnam misericordiam tuam.*

Questo era il canto che si levava all'interno dell'Abbazia di Fontevraud nell'antifona del rito dell'aspersione extra tempus paschale e sono gli stessi versi che vennero in mente un'estate dei primi anni del Novecento a Joyce, all'epoca assiduo frequentatore dei bagni Fontana a Trieste, oggi noti come Lanterna, unico stabilimento che mantenga ancora la tradizionale separazione tra la spiaggia riservata agli uomini e quella alla quale possono accedere solo le donne.

Joyce cita i bagni Fontana in un passo dedicato al figlio neonato: «Lo tenevo in mare nei bagni di Fontana e sentivo con umile amore il tremito delle sue spalle fragili: Asperges me, Domine, hyssopo et mundabor: lavabis me et super nivem dealbabor» [2].

E anche Anton von Webern (Anton von Webern op. 16 no. 4 (1923-4), Fünf Canons, no. 4.) ha composto la propria musica echeggiando la medesima invocazione.

L'emozione di Joyce nell'atto di immergere quasi in forma battesimale il figlio piccolo nell'acqua del bagno marino non ha pari quanto a capacità di generare suggestioni.

Anch'io ho realizzato negli ultimi anni alcuni lavori in cui il tema dell'acqua è sviluppato sia con riferimento a particolari paesaggi d'acqua, sia con riferimento ad immagini e visioni che appartengono alla memoria e al mio vissuto personale, poeticamente evocate a partire da frames, fotogrammi di vecchi film Super8 da me stesso prodotti circa 30 anni fa ed elaborati ora con avanzate tecnologie al computer.

Un lavoro in particolare, Bagno Rosso del 2000 (Figura 44), formato da quattro lastre di acciaio verniciate a fuoco di cm 100 x 100 ciascuna da disporsi in quadrato (cm 200 x 200 complessivi) rappresenta una situazione molto simile a quella descritta dal poeta e scrittore irlandese.

Anche in questo caso sono in gioco non solo la sottile e complessa relazione che lega il padre al figlio, ma la poesia purificatrice e liberatoria, quasi mistica per certi versi, dell'immersione nell'acqua del mare o del fiume come principio di un comune ritorno.

Ripensando quindi il simbolismo della rigenerazione, così avvertito sul piano etico e non solo religioso, entro la dimensione di una spiritualità laica, che non può non riguardarci come possibilità di continuare a produrre speranze, utopie, pensieri generosi in grado di opporsi al feroce nichilismo del mondo contemporaneo, avevo immaginato inizialmente che il lavoro avrebbe potuto essere stato completato dall'installazione in un secondo spazio, quello della Navata della Cappella di Saint Benoit, di una struttura costituita da una serie di televisori disposti a parallelepipedo entro i quali scorreva un'acqua virtualis, con l'effetto di una sorta di colonna liquida sospesa nell'aria, entro cui il liquido si espandeva con un movimento costante che attraversava i monitors dal basso in alto e su tutti i lati, accompagnato dalle parole dell'antifona: asperges me, Domine, hyssopo, et mundabor: lavabis me, et super nivem dealbador, anch'esse trasportate dall'acqua.

Le parole si dovevano muovere da una parte all'altra, attraversando come una corrente la materia acqua che costituiva la colonna, mentre un suono quasi impercettibile emanava, sospirava, respirava.

Concludo riferendomi ad un lavoro del 2006 al quale sono particolarmente legato, anche per le amichevoli collaborazioni che l'hanno caratterizzato, in primis quella di Alessandro Di Chiara oltre a quelle di Giorgio Nonveiller ed Elio Matassi, e per la particolare destinazione che ha infine avuto

proprio nella città di Rapallo, cui sono sinceramente grato.

Intorno all'opera infatti, dopo la sua prima esposizione a Venezia e in occasione della definitiva collocazione rapallina, si è sviluppato un convegno di studi dedicato al tema della croce.

Un complesso e gratificante iter voluto e curato da Alessandro Di Chiara.

Si tratta di **La Soglia e la Croce**, (Figura 57) oggi appunto a Rapallo nell'Oratorio dei Bianchi, sede dell'antica Confraternita, adibita in particolare alle onoranze funebri.

Nella contiguità con la morte la possibilità di avvertire il respiro del sacro si fa più forte e oso desiderare che a tale condizione possa partecipare il mio stesso lavoro.

Tratta da un fotogramma di uno fra i tanti spezzoni cinematografici in super8 da me realizzati in forma di ricognizione memorativa ovunque mi trovassi, ma in particolare durante la quotidiana vita familiare agli inizi degli anni 70, l'opera presenta il particolare momento di una processione della Croce, animata dalla presenza di alcuni fedeli. La Croce si staglia scura e lievemente obliqua sulla superficie luminosissima di un muro creando un violento contrasto.

A sinistra si apre lo spazio di una soglia, appena distinguibile.

Come è stato opportunamente osservato da Giorgio Nonveiller [3], tutta la rappresentazione è ridotta a pochi segni essenziali che 'agiscono' per sottrazione, evitando ogni possibile lettura convenzionale, accentuando invece una certa vaghezza, propria all'"atmosfera" del rito religioso, entro il quale viene evocato il sacrificio della croce, carico di aspettative legate alla redenzione. La rappresentazione è calibrata su una contrapposizione orizzontale di ombra e luce, che taglia la composizione in due, creando un effetto ponderato di ambiguità percettiva. Qualcosa resta celato nella figurazione e allude al non-visibile, 'mostrando' solo quei tratti minimi che sembrano aprirsi al mistero della trascendenza.

Al contrario, nella vita quotidiana, siamo talmente invasi da un'iconosfera totalmente artefatta da essere indotti ad eludere ogni esame della realtà e ogni rapporto tra la nostra interiorità, a cui diventa sempre più difficile attingere, e ciò che percepiamo come esterno.

La memoria in quest'opera ha un ruolo essenziale, essa è "custode dell'arte e redentrica del tempo passato" – come ha rilevato Elio Matassi - proprio in quanto anche capace di condurre alla soglia che ci indica simbolicamente il punto d'incontro di visibile ed invisibile, di sacro e profano, rimandando, in un intreccio vitale di connessioni, associazioni, relazioni e implicazioni esistenziali, a quell'orizzonte di mondo su cui essa si costituisce.

Orizzonte di significazione, di comprensione e di interpretazione. Di apertura alla verità dell'essere in quanto consapevolezza della condizione dell'esserci, ossia delle condizioni della sua reale esistenza.

Concludo mostrandovi un lavoro del 2009 compiuto da pochi giorni, intitolato **Lauburu** (Figura 58-59).

L'opera presenta un disco tombale in pietra raffigurante la croce basca, il cosiddetto Lauburu, che vuol dire quattro teste e che compare anche nell'araldica dei paesi baschi. Il simbolismo antico, legato ai rituali cosmici della croce basca, rappresentante il Sole o il movimento dei corpi celesti, la vita stessa o la morte, a seconda dell'orientamento (verso destra o sinistra) dei suoi bracci, richiama, pur ad essi opponendosi in termini di significato, ben altri nuovi simboli della civiltà tecnologica (dal segnale a tre punte rotanti di pericolo emissione radiazioni al sole multiraggiante di pericolo raggio laser, al cerchio triancorato di pericolo biologico ...) e della politica (dalla svastica nazista al sole delle alpi leghista, alla croce celtica dei gruppi eversivi di destra, assunti come simboli di militanza politica che ne hanno snaturato l'originario significato).

In questo corto circuito provocato dall'immagine può ancora l'antico simbolo continuare a raccontare il proprio originario mistero? L'interrogativo vuole restare aperto.

Spero che vi sia stato gradito questo tratto di cammino compiuto insieme oggi, vi ringrazio per aver partecipato con interesse e vi saluto cordialmente.

[1] così recitava la regola fontevraudista

[2] James Joyce, Giorgino in: Rubrica di Trieste, 1914

[3] Giorgio Nonveiller, Luigi Viola, La soglia e la Croce, Il ramo Editore, 2005

ETERNI ISTANTI

Ex Cantieri Navali Giudecca

2007

Il ciclo di opere realizzate in questi ultimi anni (1998-2007) prende avvio dalla rilettura poetica di immagini mai viste, attinte al repertorio dei miei ricordi attraverso la riscoperta di inediti fotogrammi di pellicola Super8, flashes di una dimensione nascosta del visibile che solo la memoria può restituire alla vi(s)ta.

Questa specie di Ri-tratti, sia nel senso di una particolare immagine ri-presa o ri-tratta fuori "dal buio" in cui si nascondeva, sia nel senso che tali opere costituiscono nell'insieme un mio personale ritratto nel tempo, sono realizzati ad air-jet computerizzato su materiali diversi, su lastre di acciaio verniciate a fuoco, ma anche su velluto o intonaco, poiché ogni materiale sottolinea di volta in volta una modalità espressiva coerente con la condizione memorativa da cui, nel loro insieme, le opere scaturiscono.

Come nella vita, la fragilità e la tenerezza si alternano e si intrecciano alla durezza, luminosità e opacità, amore e odio si confondono. I miei lavori sono alla fine semplici frames, attimi fuggevoli, frammenti di realtà ricondotti ad immagine o meglio ancora immagini mai venute alla luce eppure autentiche ed appartenenti all'esperienza soggettiva, fotogrammi sottratti a vecchie pellicole super8, con le quali io stesso molti anni fa avevo realizzato un personale archivio delle mie sensazioni, documentando con una certa metodicità per alcuni anni gli eventi legati alla sfera affettiva e del sentire, anzitutto la vita familiare e quanto mi colpiva attorno.

Ri-tratti ora dalla memoria, ne escono volti, gesti, figure e paesaggi emblematici, cui l'energia artistica restituisce presenza ed attualità, poesia e forza di verità, cortocircuitando in forme impreviste il tempo e sottraendo alla damnatio ciò che, pur esistendo, non era ancora venuto alla vita.

La vera questione che viene affrontata in questi lavori è però a mio modo di intendere, più ancora che quella dell'immagine, quella del tempo. Il tempo è infatti la condizione senza cui nemmeno l'immagine potrebbe darsi.

Ma quali dimensioni del tempo agiscono qui e in che modo e per quale ragione o per quale necessità?

E quale relazione segreta esiste fra il tempo e l'immagine entro un lavoro in cui il processo memorativo si articola in forma complessa all'interno dei vissuti e dei luoghi? Le opere invitano a cercare una risposta.

Nello spazio silenzioso e gentile dell'isola della Giudecca in cui l'artista polacca Sonia Rolak realizza le proprie opere, ospitando talvolta anche quelle di altri amici artisti, con l'intento di creare insoliti cortocircuiti, abbiamo voluto proporre l'emblematica relazione tra passato e presente che definisce il particolare Erlebnis di cui l'opera mia stessa si nutre e sostanzia, mostrando insieme a qualche lavoro significativo dell'ultimo periodo i primi video degli anni 70, prodotti a Venezia con la storica Galleria del Cavallino.

Video che sono peraltro parte integrante della storia della videoarte italiana.

PELLEGRINI DELL' ASSOLUTO

Estetica del Sacro, Il Poligrafo, Padova

2007

La progressiva, irrefrenabile scomparsa del sacro dalla società contemporanea, lamentata da Sabino Acquaviva nel suo noto saggio del 1980 dedicato alla questione[1], era certamente ormai già in quegli anni oggetto di comune, condivisa constatazione e sembrava poter essere ricondotta in massima parte alle conseguenze del progresso stesso nella sua comune accezione contemporanea, così come del resto avevano intuito in precedenza sia Comte che Weber, il quale ultimo aveva parlato del disincanto del mondo (Entzauberung) prodotto dal costituirsi degli stati moderni e dallo sviluppo industriale.

L'organizzazione del lavoro della società industriale avanzata e postindustriale interviene infatti a modificare radicalmente il concetto di tempo festivo rendendo quotidiano ciò che invece dovrebbe stare nell'ordine dell'eccezionale. Contestualmente la diffusione capillare e l'uso massiccio degli strumenti di comunicazione di massa, la mancanza di ogni sospensione nel flusso delle parole e delle immagini, abbattano la soglia del tempo passato e con essa la memoria che contrassegna criticamente ed emotivamente la distanza tra evento e racconto, presentificando la realtà che viene svuotata di ogni rimando ad altro, desimbolizzando i luoghi che vengono trasformati in non luoghi, mentre allo stesso modo gli eventi si trasformano in non eventi, i racconti in vuote lalie.

Può sembrare decisamente paradossale che il tempo della festa muoia proprio quando si afferma nel mondo occidentale la cultura del tempo libero, la liberazione (o piuttosto la sua apparente manifestazione) dall'alienazione del lavoro. Il fatto è che come la liberazione dal lavoro non coincide affatto con il superamento dell'alienazione, così il tempo libero non coincide con quello della festa ma lo sostituisce impropriamente, senza coprire alcun spazio simbolico, con il consumo di oggetti inutili, inventati per riempire il vuoto dell'esistenza e determinare fasulli status symbol, con divertimenti - televisivi e non - d'ogni specie, con spettacoli sbalorditivi, dai grandi eventi espositivi organizzati per stupire, alla musica degli ipergalattici concerti di massa, con viaggi - vacanza studiati ad arte per il profilo vorace del neoconsumatore.

Non è plausibile dunque la semplicistica equazione che vorrebbe ricondurre l'abolizione del tempo della festa semplicemente alla liberazione dal tempo del lavoro prodotta da un progresso che ormai guida l'umanità a leopardiane "magnifiche sorti e progressive", dato che tutti i giorni sono diventati una festa, una vita gioiosa.

Il tempo della festa in realtà muore perché è caduta la concezione che sostiene la dimensione del sacro, dell'eccezionale e di quell'altro da sé, di quel ganz Anderes, di quella alterità radicale di cui ci ha parlato Rudolf Otto [2], una dimensione del sacro senza cui la vera festa è inattuabile.

Non possiamo considerare feste i tripudi calcistici prolungati fino a notte fonda dopo una vittoria di squadra, non sono feste lo spritz o happy hour del venerdì sera, o lo shopping del sabato, né la discoteca fino all'alba.

E non bastano i periodici avvisi di ritorno a qualche forma di religiosità o di pseudoreligiosità new age, verificatisi in questi ultimi anni, per far pensare ad un recupero di autentica sacralità.

Tali comportamenti si radicano per lo più nel gioco programmato dalla società dei consumi, sono autentiche forme del consumo che in massima parte non esprimono se non un temporaneo smarrimento davanti all'impossibilità di incontrare il Sacro sul proprio cammino, una debolezza che potrà essere colmata con gli opportuni presidi.

Quello che ci resta e che possediamo con certezza sembra essere unicamente il tempo profano, un tempo sincronico, orizzontale e profondamente nichilista, che si succede senza racconto, senza inizio e senza fine, mentre quello che abbiamo perduto è il tempo del mito, il tempo ciclico dell'inizio e della fine, il tempo riparatore dell'eterno ritorno all'eguale, il tempo rigeneratore della festa che segue al tempo della paura.

Se il primo è un tempo dell'ordine, il secondo è invece un tempo del disordine, ma di che ordine e di che disordine si sta qui parlando?

L'ordine del tempo profano è l'ordine dell'uomo che ha conquistato la natura non l'ordine della natura stessa, di ciò che è così perché così deve essere, di ciò che sta al suo posto perché è sacro e in nessun altro posto può stare, tranne postulare un pericoloso e violento ribaltamento.

Proprio questo "stare al loro posto delle cose" è per Levi-Strauss [3] il valore che indica e sostiene la presenza del sacro. Un ordine che si radica nella consapevolezza del disordine che l'ha preceduto e che dunque porta pur sempre in sé la dimensione del rischio, della trasgressione, della paura e della violenza che insidiano il sorriso della festa.

Un ordine inoltre che scaturisce da una relazione fondante tra Uomo e Natura, ove l'uomo riconosce alla Natura un valore trascendente, la forma di un modello universale che rinvia al tempo del mito, ad un tempo altro.

Così infatti Claude Lévi-Strauss definisce il sacro: "È sacro ciò che attiene all'ordine dei mondi, ciò che garantisce questo ordine. Ma il sacro concerne anche l'uomo e non solo il cosmo fisico. Il sacro è in tal senso un valore, una produzione culturale".

Il dominio del sacro perciò è l'insieme dei valori, delle pratiche, delle idee e delle credenze che l'uomo utilizza per dare senso e valore all'esperienza.

Il sacro garantisce un ordine: l'ordine del mondo e l'ordine dell'uomo.

Sacro è ciò che ci ripara dal rischio del caos, dall'angoscia del nulla, tramandando un ordine originario e inviolabile, tabù.

E il sacro è sistema di valori, che ci fa esistere nel mondo, ma – quando questo ordine viene meno – è anche salvezza dal mondo.

Quando il mondo sembra produrre soltanto realtà scellerate e nefandezze, tragedie come la guerra, lo sterminio, il sacro può indicare una via di fuga verso la salvezza.

E quindi il sacro è anche un percorso soggettivo, oltre che un linguaggio collettivo.

Ciò significa che il sacro si può perdere o conquistare a seconda di quanto facciamo come persone e come collettività per garantire un certo ordine che corrisponde al modello che la natura ci ha consegnato, secondo un principio di valore che deriva dal riconoscimento da parte dell'uomo che, proprio perché in natura non esistono valori, ma è la cultura come prodotto dell'interazione tra uomo e natura che li ha prodotti, egli ha l'obbligo di preservarli, di difenderli, di conferire loro sacralità e dunque senso.

Pertanto non possiamo non condividere l'osservazione di Umberto Galimberti[4], quando sostiene che il processo di desacralizzazione è ormai compiuto anche in virtù del fatto che da simbolo di un significato trascendente, la natura è divenuta cosa, puro materiale per la costruzione dell'artificiale, dunque dato eminentemente tecnico di pura leggibilità scientifica, corpo indagabile attraverso uno sguardo razionale e analitico che annulla qualsiasi possibilità di lettura altra, consegnato unicamente al dominio della tecnica, in quanto solo così sperimentabile, indagabile, manipolabile.

Tale procedimento esclude dall'orizzonte del nostro interesse tutto quanto sfugge al controllo della ragione e al braccio della tecnica, tutto quel ganz Anderes che invece costituisce l'assolutizzazione del sacro come senso e sostanza della vita.

La vita stessa, priva di ogni sacralità, si consuma come oggetto profano, frutto di cure alimentari, sanitarie, psicologiche che ne preservano il più possibile intatta la veste biologica, non la sostanza psichica, a malapena affiorante dai quotidiani disagi, dalle indesiderate espressioni di una inguaribile malattia dell'anima che accompagna, senza emozioni, solitarie inesistenze abitatrici di una terra inospitale e straniera. Tutto ciò che la ragione non può attraversare è escluso dall'esperienza, dunque per il sacro non c'è posto, se non seguendo degli itinerari previsti, calcolati su misura, attraverso riti e forme di religiosità che concedono emozioni soppesate, producono buoni sentimenti, evitano sapientemente l'approccio con dimensioni eccessivamente arrischiate.

Ma se non c'è più posto per il sacro, se non per un'esperienza limitata e banalizzante del medesimo, vuol dire che a cadere è la ricerca stessa del senso.

Ricerca di senso è infatti il sacro e ricerca di senso è e rimane anche l'esperienza dell'arte. Questo è ciò che lega indubitabilmente la dimensione artistica dell'esperienza umana al sacro. Il proprio lavoro stesso ha qualcosa di sacro per l'artista, dal momento in cui egli si occupa non tanto del lavoro in quanto tale ma dell'anima del lavoro e tutto il suo impegno è rivolto a mantenere vive le ragioni dell'operare, a conservare intatta la scintilla a fare, a costo della propria stessa condizione materiale e fisica, a tutti i costi.

Quando si guarda alla gestione tecnica ed economica dei grandi eventi espositivi, alle politiche mercantili, al marketing e alla gestione dell'immagine che regola la vita degli artisti più famosi, al business che domina incontrastato nelle scelte dei musei e delle principali gallerie internazionali, si può pensare che l'arte abbia dimesso anch'essa per sempre e da tempo i territori del sacro, che sono anche quelli del rischio, volgendosi con laicità profana ad una disincantata pratica che invoca la normale realtà e la sicura quotidianità dell'esistenza come orizzonte concreto e condiviso dell'esperienza del vivere.

La stessa consapevolezza infine di fondare la propria pratica entro una concettualità tesa a rafforzare la natura razionale dell'opera, tipica di molta arte contemporanea, ed a collocarla quindi entro il percorso di un fare che genera navigazioni spesso ai bordi dell'isola della ragione, sembra contraddire l'esperienza della radicale alterità, dell'eccezionalità cui il sacro rinvia per eccellenza secondo Eliade [5].

Sacro e profano non hanno punti di contatto in Eliade, opponendosi fortemente tra loro. Il senso e la luce sono nel sacro mentre il profano e il quotidiano sono del tutto svalutati.

Tuttavia oggi l'arte sembra indicarci in modo intrigante una direzione che assume come centrale una rinnovata dialettica tra sacro e profano, nella cui relazione si agitano ancora fermenti vitali e ci dice come, scavando nell'esperienza del profano, si possano bensì sollevare i concreti fantasmi del sacro, anzi: la disincantata pratica di stringente realismo che l'artista adotta con radicalità inusitata rispetto al passato, proprio essa può essere paradossalmente assunta a paradigma di una necessaria peregrinazione del senso che, accettando fino in fondo l'amaro calice della quotidianità, della normalità, non si esilia ma si incarna nel reale come ultima regione e possibilità del suo abitare in prossimità dell'uomo, indicandoci nel fascinus inappagabile della perfezione dell'oggetto contemporaneo, del più sofisticato prodotto tecnologico, un tratto tipico del sacro, qui condotto al carattere assoluto e quasi straordinario dell'esperienza estetica della merce.

In tale prospettiva l'oggetto-merce riabilitato e restituito dall'arte a nuova esistenza appare non più soltanto come mero prodotto della tecnica ma come luogo di un'apertura verso un'infinità della forma che si autotrascende, manifestando una tensione verso l'assoluto, inteso come ab-solutus, sciolto da ogni vincolo finalistico o funzionale, elemento di una relazione capace di ricostituire un flusso sensoriale smarrito, straordinario, altro rispetto all'ordinario.

Nei miei lavori, fin dagli esordi nei primi anni 70, ho toccato più volte in vario modo, il tema del sacro. Nel 1973 ho realizzato alla Galleria Pilota di Milano una performance e un film 16mm intitolati *In quibus membris corporis umani sacra religio* (Figura 1) mentre del 1975 è la performance *Renaissance* (Figura 2).

In ambedue i casi si trattava di un'azione che mettendo in campo la nuda corporeità dell'artista, riconosceva al corpo un fondamento di sacralità da cui, tramite il linguaggio, poteva generarsi la metafora del senso.

Varie parti del corpo venivano segnate e indicate direttamente, sotto gli occhi del pubblico presente in galleria, da una scrittura che traeva alla luce i significati del nostro corpo, nascosti e tuttavia ben presenti e testimoniati anche dalle più antiche tradizioni. Così ad esempio il lobo dell'orecchio sinistro veniva indicato con ML (*memoriae locus*) in riferimento al gesto già da Plinio il Vecchio menzionato di toccarsi l'orecchio quando ci si sforza di ricordare qualcosa che non ci sovviene. Ancora il dorso della mano veniva siglato con la scritta QR OAA (*quaedam religio ... osculis*

adversa appetitur). Infatti anche in quella parte del corpo, come in tante altre che venivano via via scoperte “est quaedam religio ...”.

In Renaissance, il corpo veniva legato con una corda dipinta che poteva figurare una sorta di ombelico, in posizione fetale davanti alla scritta cubitale Renaissance, Rinascita o Rinascimento. Rinascita dell'uomo e rinascimento dell'arte.

Ma per venire a tempi più recenti, è nel corso degli anni 90 che si sviluppa un complesso ciclo di lavori denominato Grund - Grab (Figura 3). Il titolo mette in luce apertamente il legame simbolico di vita e morte che l'immagine del suolo e della tomba suscitano, ma Grund è anche il fondamento e rinvia quindi all'origine, al principio di ogni cosa, sul cui terreno materno posa il senso dell'esistenza. Qui il Grund-Grab, apre per me una sorta di inscindibile diade di significati, assume varie connotazioni e si può incarnare nella tragedia dell'individuo come in quella della collettività, nella santità di figure eccezionali ben stagliate nella storia umana come sono i poeti, gli artisti, i filosofi oppure anonime, come quella di un oscuro partigiano che al fuoco dell'ideale ha immolato la propria esistenza o di chi, egualmente giovane ed inerme, è passato nel fumo di Auschwitz e non ha più nome, ridotto a zero, a vocale senza suono.

Sono queste forme della santità, sono questi sacrifici di uomini innocenti che suscitano l'ammirazione, lo spavento e la fiamma del sacro.

Del 2005 è invece il progetto realizzato nell'ambito di una mia residenza artistica effettuata presso l'Abbaye Royale di Fontevraud, nella regione della Loira, luogo suggestivo di straordinaria spiritualità ma anche dolore, patrimonio mondiale dell'umanità.

Asperges me Domine (Figura 4) è una videoinstallazione ambientata nelle cachots dove le monache venivano recluse per punizione.

Si tratta di un luogo dove il naturale richiamo alla vita spirituale trova una stretta connessione simbolica col tema della punizione, del dolore, della follia, dell'espiazione, della prigionia, quasi anticipando il tragico destino di prigioniero e di tetro reclusorio che Fontevraud avrebbe avuto nella storia successiva, dalla Rivoluzione francese fino all'occupazione tedesca della Francia, quando vi si insediò il Comando tedesco che pronunciò numerose condanne a morte di maquis francesi impegnati nella resistenza al nazifascismo, rimanendo poi una prigioniera ancora per vari anni nel dopoguerra. In quella ex abbazia trasformata in prigione pare si sia trovato recluso per un certo tempo anche André Gide.

Avevo installato un monitor in tre delle quattro celle e in ognuno dei monitor si mostrava un'azione diversa che rifletteva allo stesso tempo la dimensione quotidiana e discreta della vita monacale ma anche la terribile, solitaria, ossessiva ripetitività di un gesto che condensa in sé la possibilità del riscatto della purificazione essendo insieme il pane del dolore e l'acqua della tristezza [6].

In una prima cella si vedeva l'abluzione delle mani, in una seconda quella della bocca, in una terza degli occhi mentre, nella quarta cella che era anche l'unica illuminata, si sentiva solo il suono provocato dallo stillare dell'acqua sulla pietra. Le azioni erano lente, rituali, maniacali, avvenivano dopo una pausa impercettibile di immobilità. Il suono era leggero e continuo, l'atmosfera dolente. Non c'era il trionfo della virtù ma il dolore della punizione e la speranza del riscatto a prevalere.

L'idea che avevo in testa era di lavorare intorno all'immagine dell'acqua che purifica, monda e ristora, restituendoci alla vita e riscattandoci (dal peccato ovvero dalla malattia dell'anima sì, ma anche dalla sofferenza del corpo e della mente, la cui dimensione sacrale è ridestata nel tema dell'espiazione della pena).

I luoghi dell'Abbazia di Fontevraud infatti – come ho detto - avevano conosciuto fin dall'inizio la vita quotidiana delle comunità monastiche colà avvicendatesi per secoli, ma anche il dolore della reclusione e della prigionia.

La presenza emblematica dell'acqua – vivamente simboleggiata dalla relativa vicinanza al fiume Loira ma significativamente rilevabile anche nella struttura e nei segni esterni dell'architettura abbaziale (i grandi collettori, le condotte, le fontane) e del paesaggio intorno ad essa costruito (gli

stagni, vivai medievali per l'approvvigionamento del pesce) - mi sembrava capace ancor oggi di rinnovare simbolicamente il significato complesso ed articolato di un luogo reso austero e solenne tanto dalla pratica liturgica e dai gesti ritmati di una vita di lavoro e preghiera ispirata a un religioso sentire, quanto dal patimento fisico e morale che deriva all'uomo dalla privazione della libertà.

L'acqua infatti, con il suo benefico fluire, sembra mitigare la durezza e l'asprezza della pietra, conferendo una comune speranza di salvezza morale e di libertà.

I riti dell'abluzione delle mani, della bocca, degli occhi, che accompagnano, insieme alla preghiera e con ritmo sempre uguale, la vita monacale diventano anche l'espressione di piccoli gesti, vere e proprie icone del quotidiano che sottolineano e scandiscono – quasi autisticamente nel loro continuo ripetersi - la dimensione temporale dell'esistere, un tempo dell'uomo che acquista senso solo se capace di riflettere un più assoluto ed ultramondano ordine temporale.

Disponendo nelle celle alcuni monitor - icone che mostrano immagini (di mani, bocche e visi) indefinitamente femminili mentre compiono gesti di abluzione con l'acqua intendevo evocare una memoria attraverso la quale fosse possibile cogliere da una parte una sorta di vocazione femminile alla cura e al ridestare con semplici atti il sentimento del sacro che è nell'uomo, dall'altra un'idea di purificazione necessaria che abbraccia tutta intera la condizione umana, religiosa e laica, intesa altresì come spinta a realizzare la libertà da ogni condizionamento.

Un lavoro sul significato ed il valore teandrico dell'uomo - direi - e sulla sua aspirazione ad attuarsi in quanto essere libero in ogni momento della propria vita, tanto più e quanto più se sottoposto a rigide regole, a privazioni, a limiti, a punizioni.

*Asperges me, Domine, hyssopo, et mundabor:
lavabis me, et super nivem dealbabor.
Miserere mei, Deus,
secundum magnam misericordiam tuam.*

Questo era il canto che si levava all'interno dell'Abbazia di Fontevraud nell'antifona del rito dell'aspersione extra tempus paschale e sono gli stessi versi che vennero in mente un'estate dei primi anni del Novecento a Joyce, all'epoca assiduo frequentatore dei bagni Fontana a Trieste, oggi noti come Lanterna, unico stabilimento che mantenga ancora la tradizionale separazione tra la spiaggia riservata agli uomini e quella alla quale possono accedere solo le donne.

Joyce cita i bagni Fontana in un passo dedicato al figlio neonato: «Lo tenevo in mare nei bagni di Fontana e sentivo con umile amore il tremito delle sue spalle fragili: Asperges me, Domine, hyssopo et mundabor: lavabis me et super nivem dealbabor» [7].

E anche Anton von Webern (Anton von Webern op. 16 no. 4 (1923-4), Fünf Canons, no. 4.) ha composto la propria musica echeggiando la medesima invocazione.

L'emozione di Joyce nell'atto di immergere quasi in forma battesimale il figlio piccolo nell'acqua del bagno marino non ha pari quanto a capacità di generare suggestioni.

Anch'io ho realizzato negli ultimi anni alcuni lavori in cui il tema dell'acqua è sviluppato sia con riferimento a particolari paesaggi d'acqua, sia con riferimento ad immagini e visioni che appartengono alla memoria e al mio vissuto personale, poeticamente evocate a partire da frames, fotogrammi di vecchi film Super8 da me stesso prodotti circa 30 anni fa ed elaborati ora con avanzate tecnologie al computer.

Un lavoro in particolare, Bagno Rosso del 2000 (Figura 5), formato da quattro lastre di acciaio verniciate a fuoco di cm 100 x 100 ciascuna da disporsi in quadrato (cm 200 x 200 complessivi) rappresenta una situazione molto simile a quella descritta dal poeta e scrittore irlandese.

Anche in questo caso sono in gioco non solo la sottile e complessa relazione che lega il padre al figlio, ma la poesia purificatrice e liberatoria, quasi mistica per certi versi, dell'immersione nell'acqua del mare o del fiume come principio di un comune ritorno.

Ripensando quindi il simbolismo della rigenerazione, così avvertito sul piano etico e non solo religioso, entro la dimensione di una spiritualità laica, che non può non riguardarci come possibilità di continuare a produrre speranze, utopie, pensieri generosi in grado di opporsi al feroce nichilismo del mondo contemporaneo, avevo immaginato inizialmente che il lavoro avrebbe potuto essere stato completato dall'installazione in un secondo spazio, quello della Navata della Cappella di Saint Benoit, di una struttura costituita da una serie di televisori disposti a parallelepipedo entro i quali scorreva un'acqua virtualis, con l'effetto di una sorta di colonna liquida sospesa nell'aria, entro cui il liquido si espandeva con un movimento costante che attraversava i monitors dal basso in alto e su tutti i lati, accompagnato dalle parole dell'antifona: asperges me, Domine, hyssopo, et mundabor: lavabis me, et super nivem dealbabor, anch'esse trasportate dall'acqua.

Le parole si dovevano muovere da una parte all'altra, attraversando come una corrente la materia acqua che costituiva la colonna, mentre un suono quasi impercettibile emanava, sospirava, respirava.

Concludo riferendomi ad un recente lavoro al quale sono particolarmente legato, anche per le amichevoli collaborazioni che l'hanno caratterizzato, in primis quella di Alessandro Di Chiara oltre a quelle di Giorgio Nonveiller ed Elio Matassi, e per la particolare destinazione che ha infine avuto. Intorno all'opera infatti, dopo la sua prima esposizione a Venezia e in occasione della definitiva collocazione rapallina, si è sviluppato un convegno di studi dedicato al tema della croce. Un complesso e gratificante iter voluto e curato da Alessandro Di Chiara.

Si tratta di La Soglia e la Croce, (Figura 6) oggi a Rapallo nell'Oratorio dei Bianchi, sede dell'antica Confraternita, adibita in particolare alle onoranze funebri. Nella contiguità con la morte la possibilità di avvertire il respiro del sacro si fa più forte e oso desiderare che a tale condizione possa partecipare il mio stesso lavoro.

Tratta da un fotogramma di uno fra i tanti spezzoni cinematografici in super8 da me realizzati in forma di ricognizione memorativa ovunque mi trovassi, ma in particolare durante la quotidiana vita familiare agli inizi degli anni 70, l'opera presenta il particolare momento di una processione della Croce, animata dalla presenza di alcuni fedeli. La Croce si staglia scura e lievemente obliqua sulla superficie luminosissima di un muro creando un violento contrasto. A sinistra si apre lo spazio di una soglia, appena distinguibile.

Come ha opportunamente scritto Giorgio Nonveiller [8], commentandola, "tutta la rappresentazione è ridotta a pochi segni essenziali che 'agiscono' per sottrazione, evitando ogni possibile lettura convenzionale, accentuando invece una certa vaghezza, propria all'"atmosfera' del rito religioso, entro il quale viene evocato il sacrificio della croce, carico di aspettative legate alla redenzione. La rappresentazione è calibrata su una contrapposizione orizzontale di ombra e luce, che taglia la composizione in due, creando un effetto ponderato di ambiguità percettiva. Qualcosa resta celato nella figurazione e allude al non-visibile, 'mostrando' quei tratti minimi che paiono aprirsi al mistero della trascendenza.

Di contro a tutto ciò, siamo talmente invasi da un'iconosfera – opportunamente costruita - artefatta e riprodotta da portarci a eludere ogni esame di realtà, non meno di ogni rapporto tra la nostra interiorità, a cui diventa sempre più difficile attingere, e ciò che percepiamo come esterno. Tale iconodulia telematica vive di un'enfasi virtuale, ed è guidata da criteri esclusivamente ostensivi e spettacolari che l'artista, più che rafforzare deve smorzare ed, entro certi limiti, addirittura cancellare. Di qui il lavoro di sottrazione che abbiamo già richiamato e che muove decisamente verso la "bassa definizione" dell'immagine digitale affinché diventi – come in questo caso - inversamente proporzionale alla sua artisticità. Qui la particolare Stimmung è ben lungi dal

precipitare nell'indistinto ma, proprio nel celare, indica ciò che va oltre l'immagine e che non si dà a vedere. L'opera di Viola si propone di evocare l'interiorità e, pertanto, non può non avere una risonanza soggettiva. Se il vedere, paradossalmente, qui allude a ciò che non si vede, la stessa 'messa a fuoco' dell'immagine non può che suggerire al riguardante un'attitudine interrogativa. L'immagine in questo caso si s-definisce e sembra muovere verso l'essenza, dato che ogni aggiunta, ogni precisazione, capace di circostanziarne l'apparenza, ci porterebbe fuori strada, poiché qui si tratta di eludere ogni "seduttività" iconodula. E, al contrario, la densità dell'immagine non precipita nel nulla ma è essa stessa un quasi-niente (come direbbe Jankélévitch), la cui gravidanza sta più dalla parte del simbolo che da quella del segno. In questo caso l'essente sembra ritrarsi, quasi scomparire, lasciando poche tracce percepibili che si aprono alla meditazione".

Elio Matassi ha dedicato alla stessa opera un primo articolo sull'Avanti! [9] e successivamente un saggio [10] ove ne riprende l'analisi chiedendosi: "La crocifissione può diventare opera d'arte senza nulla perdere del proprio carattere evenemenziale? E una volta rappresentata in una specifica opera d'arte può essere reiterata senza che questo comporti un eccesso di drammatizzazione dell'evento? L'estetico in quanto tale può restituire l'eccezionalità della crocifissione senza farne uno "spettacolo" banale e banalizzante?"

La domanda non è di poco conto e la risposta da parte del filosofo apre uno squarcio interpretativo di straordinaria efficacia, ponendo un particolare accento sul valore poetico della mnesis:

"Sono interrogativi leciti che riflettono preoccupazioni di molti; penso in particolare, dato il prestigio letterario, a quel luogo di Elias Canetti, narrato in *Die Fackel im Ohr* (Il frutto del fuoco) dove lo scrittore si mostra infastidito se non addirittura disgustato dalla pretesa dell'imperturbabile "copista" che, dinanzi alla Pala di Grünewald, crede di poter riprodurre in tutti i particolari ed in tutte le sfumature il massimo di concentrazione dell'evento. Si può reiterare ciò che era stato reso con il pathos più elevato oppure quel tema, appunto quello della crocifissione, poteva essere rappresentato una ed una sola volta a meno di non voler perdere in autenticità ed in straordinarietà? Come reagire, che cosa contrapporre al fastidio ed al disgusto di Elias Canetti. Credo che l'unica modalità di eludere l'empasse sia la via percorsa da Luigi Viola in questo suo affascinante quadro, in cui la crocifissione "assoggettata" al filtro sottile del ruolo distanziatore della "memoria", non esce ridimensionata ma esaltata.

Il pittore contemporaneo ha sedimentato nel profondo la grande lezione proustiana, la memoria come custode dell'arte e come redenzione del tempo passato; le luci "diffuse" in maniera stratificata della Soglia e la Croce stanno ad indicare chiaramente il percorso della salvezza mistica; solo attraverso questa lente d'ingrandimento il grande tema della crocifissione può tornare nella nostra contemporaneità senza perdere la sua carica "scandalosa", senza diventare un evento consueto e consumato, uno tra i tanti e variegati cui i nostri occhi sono sottoposti ogni giorno, perché, nella sostanza, potremo istituire tra di loro solo una valutazione miglioristico-comparativa, in quanto ognuno potrà aspirare ad essere migliore dell'altro ma non ve ne sarà mai nessuno che potrà conquistare la vetta dell'assoluto, il primato del superlativo.

Perché la crocifissione possa ancora una volta, come la Pala di Grünewald, attingere quella dimensione superlativo-assoluta, è necessario scegliere lo stesso atteggiamento mnestico di Luigi Viola e del suo quadro. La memoria è diversa dalla mera rappresentazione specular-identitaria, esaltando la differenza, la specificità dell'evento senza sbiadirne l'immagine in una riproduzione ormai obsoleta. La "crocifissione" di Viola ha dunque questa grande qualità mnestica che Deleuze riconosceva solo alle grandi immagini, alle immagini-movimento, a quelle temporali e temporalizzate che nel loro cortocircuito possono recuperare integralmente la dignità dell'evento. Non vi è nulla di banalmente "cinematografico" nell'atteggiamento dell'autore de *La soglia e la Croce* ma uno sguardo sofisticato che riesce a sottrarsi alle inquietudini ed alle contraddizioni in cui incorre lo spazio della rappresentazione estetica.

Credo che la conclusione migliore sia racchiusa nei versi di Andreas Gryphius, *Der Tod* (la morte): "A che pro il mondo intero? O uomo, suona la tua ora! / Prima che tu credessi! Chi non impallidisce? / Bellezza è inselvaticata, il valore svanisce, / nebbia è la nobiltà, scossa è la forza. / Qui cade su una bara chi ha cappello e corona, / la gran parte è in svendita, i ricchi non han vallo. / L'età non è

evidente, i corpi deformati / (amici, buona notte!) giacciono nella polvere. / Tu parti! Tutto solo! Da qui! Per dove? E presto? / Questa è la via del cielo, quella apre l'inferno, / dopo che il fiero principe ha scandito il giudizio. / Niente tu porti al mondo, niente ne porti via. / L'attimo senza eguali ha preso quanto abbiamo. / Ma le sue opere ti seguono. O uomo, l'ora suona! /".

Il dolore e la maledizione dell'essere, la caducità e la vanità di tutte le cose in un mondo dominato dal peccato, dall'errore e dal caso, possono essere riscattati da una "grande arte" che "non è in svendita", come suggerisce Gryphius, una "grande arte" che riesce a salvare dalla dannazione e dalla caducità "l'attimo senza eguali", quell'attimo senza eguali della crocifissione che la "grande arte" di Luigi Viola è riuscita a riscattare con la memoria".

Ma la memoria è "custode dell'arte e redentrica del tempo passato" proprio in quanto anche capace di condurre, noi pellegrini dell'assoluto, alla soglia che ci indica simbolicamente il punto d'incontro di sacro e profano.

Come scrive Di Chiara "... la processione inizia in chiesa e termina in chiesa come per stare a significare che in essa dimora il sacro, mentre l'avanzamento dei fedeli avviene a passo misurato per le vie della città dove alberga, secondo la communis opinio, il profano. Questa diade sacer – profanus sembra quindi essere esemplarmente testimoniata dal rapporto dialettico che intercorre tra l'ecclesia come luogo di culto e la strata come cammino di perdizione dove si stende l'empio e il sacrilego. Tra le due vie si trova la soglia che dischiude verso la possibilità tra l'essere e il Nulla, tra il tempo e l'eterno, dove la vita diventa ciò per cui è" [11].

L'esperienza dell'arte intesa come domanda di senso e interrogazione senza fine, come espressione di una relazione costitutiva con il sacer, si muove ancora oggi intorno alla relazione messa in luce da Di Chiara e ci sollecita a incontrare nel quotidiano e nell'ordinario ciascuno la propria soglia, attraverso una continua capacità di allusione a quel reale che non si dissolve nel visibile.

Pratica dell'invisibile dunque ed inesaurito movimento verso quell'ignoto centro da cui s'illumina la tenebra mondana e da cui muove ogni altra pratica è la pratica dell'arte, attività simbolica per eccellenza, perché la natura dell'arte, nella sua assoluta simbolicità originaria, letteralmente nella sua capacità di gettare in campo, tenendole insieme, cose in sé diverse e apparentemente divise, è tale da metterla in grado, proprio nella sua contraddittoria genericità, di veicolare ogni relazione per quanto paradossale e può ancora suggerirci una visione del mondo - sulla quale oggi poter riflettere.

L'arte, rompendo ogni schema precostituito, ogni forma chiusa ed ogni specialismo operativo, può farsi espressione di una necessaria e nomadica libertà, fondata su un pensiero rizomatico e non omologabile, sull'atopica/utopica assenza di luoghi.

In questo modo essa, anziché accettare un destino di annichilimento nel mondo, può continuare ad annidarsi nelle pieghe del reale e, facendosi essa stessa figura della piega (folding), può ancora inviare all'uomo segnali di senso, pallide luci dell'essenza, può ancora parlarci d'altro.

Una condizione interrogante ed interrogabile nelle forme di un sentire prima ancora e molto più che di un capire, di un intellighere.

La pratica del "sentire" rispetto a quella del "capire" include terreni (alogici, prelogici, onirici, fantastico-immaginativi, deliranti), che non trovano buona accoglienza nell'ambito dei saperi di ordine logico-razionale. Per questo gli artisti, ma soprattutto le loro opere, sono guardati con diffidenza e talvolta con sufficienza da chi identifica il concetto di bene con quello di progresso e di ordine razionale, così come questi si sono espressi nella tradizione del pensiero occidentale e nel moderno apparato scientifico-tecnologico, ovvero prima attraverso il potere del linguaggio, del logos, poi attraverso lo strapotere dell'apparato scientifico-tecnologico.

D'altra parte può fare comodo a molti di collocare su un terreno infido come quello del sentire, una pratica che appare discutibile nei suoi stessi fondamenti alla luce di quei vantati principi logico-razionali. Una marginalizzazione di questo tipo risulta inaccettabile per noi.

In realtà sono sostanzialmente due le conseguenze decisamente intollerabili che l'opera conduce con sé: la sua costitutiva e fondativa caratteristica di trasgredire la regola ogni qual volta la si pratica, mettendo così in discussione i propri statuti e la sua conseguente sostanziale irriducibilità a tutti gli ordini, compreso quello del linguaggio, il suo rifiuto ad essere posseduta fino in fondo, nonostante i tentativi della critica e di tutti i linguaggi secondi.

Dunque se noi parliamo di un sentire è perché vogliamo con questa parola indicare una pratica di pro-duzione di senso più che di significati, una pratica di emersione e manifestazione di una facoltà di provare, di sperimentare, di teorizzare ossia propriamente di vedere, di imparare a conoscere, di essere consapevoli, di ri-tenere, e pertanto di comprendere, afferrando un qualche cosa che non si fa per altre vie conoscere e che è la sostanza stessa dell'opera e dell'essere artista nel comune destino con l'opera.

Ciò significherà che l'esperienza dell'arte, di cui l'opera è l'epifania, è sì un'esperienza profondamente conoscitiva, attraversabile dalla ragione, ma niente affatto riducibile al suo puro e nichilistico dominio. Epifania dell'arte e ierofania del sacro[12] (Eliade) sono in modo non dissimile la manifestazione di una potenza di ordine diverso rispetto alla natura e alle forze che la dominano, di ordine altro.

Ma egualmente non si può dire opera senza dire destino. Da soli e in relazione tra loro i due termini costituiscono un'immagine straordinaria della complessità che abbiamo davanti.

Altre parole chiave sono: Poiesis, Tyche e Ananke, fare libero e necessario, Aletheia, Eidos, Aeternitas, oltre il tempo dell'uomo, oltre la quotidianità.

L'opera, in quanto irriducibile, pro-duce sempre una ulteriorità, un altro ancora, che ci costringe a pensare o meglio a teorizzare, theorein, a vedere, intra-vedere qualcosa che pur essendo non può essere del tutto detto.

La domanda in fondo è la seguente: cos'è davvero l'opera e dove sta la sua facoltà, la sua magnificenza, la sua capacità di rendere grande chiunque le si avvicini, la sua opulenza senza sfarzo?

La radice della parola ci aiuta a capire: opus-ops è quella forza, quella potenza, tutto ciò che pone in condizione di fare grandi cose. Ma Ops è anche il nome della dea dell'abbondanza e del raccolto, più tardi identificata con Rhea o Cibeles, l'opima frugum copia che protegge il grano una volta deposto nel granaio.

Come vediamo essa è dunque insieme fin dall'inizio facoltà e destino di sopravvivenza, questa è la sua folgorante verità, questo suo stare ad immagine di un tempo aeternus, tempo dell'indistruttibilità e dell'irremovibilità, eterno o aevi terminus, sulla soglia o linea di confine del tempo storico, nell'ordine immutabile delle cose, nell'ordine di ciò che è ed è per sempre, un fare che sospende il tempo, un tempo della sospensione. Opera vera e necessaria.

Sì, opera vera non perché essa rappresenti la verità o una parte di verità tout -court, tanto meno una propria relativa verità, ma perché in essa può mostrarsi qualcosa dell'origine e del suo mistero, del sacro, in un trasparire e in un e-venire che rompono la scorza dura di ogni linguaggio, di ogni non verità, di ogni nichilismo.

Non è certo trascurabile il fatto che l'opera d'arte, a differenza di altre opere umane, presenti come caratteristica sua propria la necessità, per compiersi, di una costante apertura di senso e di un orizzonte di attesa veritativa che solo nella religione e nella filosofia possono trovare eguale cittadinanza ideale e che nel caso dell'arte appaiono inoltre collegati come un tutt'uno alla sua stessa e specifica natura infelice, così vorrei chiamarla con un'espressione che normalmente potrebbe essere colta come indice di un difetto, di una mancanza, una sorta di diminutio, e che è invece una forza che circonda i guasti del logos.

È nella natura del logos infatti ridurre ogni cosa a concetto, ad astrazione, ma ciò facendo si finisce col restringere sempre più l'orizzonte del possibile traducendolo in quello del probabile, assai meno ricco di aperture e di ferite, attraverso le quali il sacro originario può manifestarsi.

Ciò vuol dire che il destino dell'Occidente logico-tecnico-scientifico è ormai quello di perdere definitivamente ogni traccia di verità e comunque di non poterne cogliere più la presenza. Ed insieme di rinunciare per sempre all'autentica esperienza del sacro, laddove la scienza, comtianamente superiore forma di conoscenza, diviene la nuova religione laica capace di dare agli uomini valori socialmente cogenti, il "grande essere".

Questo vuol dire altresì che soltanto l'arte, con la sua natura infelice potrà continuare ad esprimere la necessità del sacro? Lo pongo come un interrogativo e una fondata ipotesi.

Ma come si manifesta e in che cosa consiste la natura infelice dell'arte? Nel fatto proprio di non consistere di solo linguaggio, ma di materia, di non essere solo concetto ma espressione (ex - premere). È questa opacità nettamente contrapposta alla trasparenza della scienza e di gran parte della stessa filosofia, questo grumo di terra greve e questo nodo irrisolvibile, questa piega insondabile ad offrire la più grandiosa apertura di senso che possa precedere ed intersecare ogni possibile linguaggio umano.

Opacità che è sostanza effettiva ed efficace dell'evenire dell'opera, continuo rimando al completamente altro.

Condotta dall'arte, l'originaria verità e la magnificenza del sacro possono apparire nella cosa e possono apparire in quanto necessari.

Nell'opera si realizza dunque un processo di disvelamento di sé e dello stesso artista, il quale mostra, potremmo dire con le parole di Agostino, ciò che è più intimo dell'anima sua, attraverso l'epifania della poesia, di una poiesis intesa come un fare che è frutto di un'azione umana priva di intenzioni, di una praxis originaria che consente all'opera di darsi infine essa stessa come telos o compimento ed anche esito dalla prigione del silenzio, exitus de Aegypto possiamo parafrasare, poiché è l'invisibile che si mostra e il visibile che arretra, per darsi al theorein che la contempla, accadendo secondo necessità propria, non rimandando ad altro da sé, totalmente riposando in sé stessa.

Si tratta della costruzione di un vero e proprio atto vitale.

La libertà, la bellezza e l'eternità dell'arte sono pari soltanto all'intima coerenza interiore che ad essa è richiesta, alla necessità del proprio ordine, ma di un ordine che non subisce pressioni estranee, venute da fuori a sottrarre coerenza ed autonomia alla concezione dell'opera.

L'artista, in quanto fattore e demiurgo, deve essere osservante della legge, ma di quella legge interiore, di quell'ordine che ispira il suo fare, che egli trova dentro se stesso oltre che nella natura e che si manifesta nell'arte, nella techne, qualsiasi causa – dice Platone – che fa passare qualcosa dal non essere all'essere.

Questo è il mistero dell'arte. Trarre dal Silenzio, un Silenzio che parla nell'artista, e quasi per caso, apò Tyches come dice Aristotele, l'inesprimibile e il necessario.

L'atto dell'artista che ci riconduce all'origine della materia determinandola come essente, acquista il significato generale del dominio su tutto ciò che è plasmabile, su tutto ciò che è forma, distanza ed avvicinamento al nulla originario, al vuoto purissimo.

Forse l'arte è proprio questa sospensione sull'abisso del nulla, e del nulla, della sua presenza necessaria, essa riferisce agli uomini, del fascino del principio, indicandoci, nella sua determinata indeterminatezza, il fondamento della struttura dell'esistente, dove necessità e caso volgono insieme. La stupefazione per il prima che si fa oltre apre il varco al sentimento del sacro.

Arte=artus, arto, articolazione e giuntura tra necessità e caso, tra verità e linguaggio, tra topos e atopia, tra storia ed eternità. Ne deriva allora una ulteriore possibilità interpretativa: arte come between e piega deleuziana, figura di una relazione di complessità, che è evidente fin nel gioco etimologico pliancy - complication.

Ma il ruolo rilevante attribuito in questi anni alle teorie della complessità in campo scientifico - ossia la convinzione che esse possano funzionare come modelli interpretativi che riescano a dare ragione della caotica contraddittorietà del reale, della molteplicità frattalica del suo presentarsi, attraverso geometrie autogenerative non più riconducibili ad un inizio, per ridurre così i rischi della vera catastrofe impliciti in un pensiero nomade e rizomatico per eccellenza come quello contemporaneo, teso a dissolvere e decostruire ogni forma conosciuta, assumendo anzi il modello stesso della catastrofe come ipermodello e perfino come modello autointerpretante (pensiero che trova una non banale esemplificazione in concetti come flessibilità, virtualità, mondializzazione, ecc.) - è in qualche modo confrontabile con il concetto di complessità dell'opera, quale noi abbiamo fin qui se non descritto, almeno tentato di avvicinare?

L'interesse dimostrato in alcuni settori avanzati della ricerca scientifica per l'esperienza della creatività artistica - tutti conoscono l'esempio famoso del MediaLab del MIT - e viceversa l'interesse non imitativo di alcuni artisti per la ricerca scientifica e le nuove tecnologie, evidenziano un possibile intreccio, un ipotetico, utopico, atopico luogo di incontro dove destini diversi potrebbero reciprocamente perfezionarsi e compiersi in un unico e solo destino dell'umano, in cui mortalità ed immortalità, sacro e profano siano restituiti alla propria condizione di verità. Tuttavia non sembra davvero che questo tipo di nuova consapevolezza stia generalizzandosi nella realtà sociale, al contrario il perdurante e massiccio dispiegamento di un assoluto dominio da parte dei saperi scientifici e tecnologici, i primi sempre più dipendenti dai secondi - penso alle cosiddette tecnoscienze - e la totale trasparenza e globalizzazione del reale che ne derivano, con conseguente perdita dell'identità materiale e culturale, impongono perfino di riconsiderare la possibilità stessa di avere un qualsivoglia destino, il quale oggi, nel senso proprio del termine, sembra essere stato sottratto alla nostra condizione di uomini.

L'arte oggi si trova ben rappresentata nella figura della piega, del folding, e nella dimensione della complication, ma non perché essa abbia la pretesa di conseguire per tale via un dominio sul reale, insidiandone la complessità, desumendone i modelli per schematizzarli e clonarli, tentando la struttura della catastrofe in un pericoloso gioco di sostituzione del reale, bensì perché essa abita da sempre la piega intesa come dimensione non lineare, non progressiva, non invasiva, non dominante, non esibizionista, articolata (arte-arto) ed elastica della ricerca.

La flessibilità di una semplice goccia d'acqua che corre sulla superficie rugosa dell'albero piegandosi ad essa, seguendone le tortuosità, insinuandosi tra le fessure, tracciando sentieri interrotti.

Opera orientale, nascente chimera, araba fenice, memore destino, cristallo di sale, sale della terra, oscura illuminazione occidentale, domanda di senso, interrogazione senza fine intorno alle pratiche e ai linguaggi che portano alla scoperta di sé e del mondo, pratica assolutamente impratica, radicalmente interrogativa e priva di specifiche finalità, ma necessaria, continua capacità di allusione a quel reale che non si dissolve nel visibile, apertura all'invisibile, ierofania del sacro.

Se l'arte è tutto ciò, come si può essere artisti?

Artisti si può essere per scelta, esercitando la propria libertà nei confronti del destino, ma questo atto di estrema libertà, di arbitrio, nasce sul terreno di una originaria necessità che fonda ogni possibile condizione. Come dire che artisti si diventa perché così è necessario.

Ed è egualmente per questo che quella dell'artista è una condizione libera, ma pur sempre condizione, ossia annuncio di un comune accordo, quello corrispondente alla decisione di stare entro un dominio cui non ci si può sottrarre. Mancando gli artisti verrebbe meno anche la vita dell'arte. Essa sarebbe niente più che un fantasma, una lingua morta.

Abbiamo visto infatti come l'arte, nel suo cammino storico fino al presente, si sia manifestata come forma della necessità ed insieme come atto di libertà, come espressione del senso e come straordinaria apertura all'orizzonte del vero e del sacro, come fondamento radicale dell'esperienza dell'altro, ma di converso c'è da chiedersi in quale direzione potrebbe mai procedere, se non nella direzione tragica di una fatale e nichilistica sparizione, una realtà che da tale viva esperienza irrimediabilmente si allontanasse, poiché si deve pur convenire che quello che vediamo sempre più di frequente davanti a noi è – al contrario di quanto vorremmo - una pratica artistica che tende a banalizzare il significato dell'esperienza fino a negare l'idea stessa dell'arte come possibilità e capacità di produrre visioni, pensieri, trasgressioni, nuovi simboli, comportamenti, sentieri.

Ciò che ci è richiesto di fare dunque è di ripensare il fondamento, sentendoci chiamati ad un'etica della responsabilità: questo è il cammino che gli artisti, pellegrini dell'assoluto, hanno davanti a sé.

Tavole

Figura 1 L. Viola, *In quibus membris corporis umani sacra religio*, performance, Milano, 1973

Figura 2 L. Viola, *Renaissance*, performance, Venezia, 1975

Figura 3 L. Viola, *Grund – Grab*, multistrato, ferro, argento, stampa meccanografica, 1996

Figura 4 L. Viola, *Asperges me Domine*, videoinstallazione, Abbaye Royale de Fontevraud, 2005

Figura 5 L. Viola, *Il bagno rosso*, aerografo computerizzato su acciaio, cm 200 x 200, 2000

Figura 6 L. Viola, *La Soglia e la Croce*, laserprint su alluminio, cm 160 x 200, 2005 (Oratorio dei Bianchi Rapallo)

Note

[1] Acquaviva Sabino, *L' eclissi del sacro nella civiltà industriale*, Milano, Edizioni di Comunità, 1980

[2] Rudolf Otto, *Il Sacro*, Milano, Feltrinelli, 1994 (76)

[3] Claude Levi-Strauss, *Tristi tropici*, Milano, Il Saggiatore, 1960

[4] Umberto Galimberti, *Orme del sacro. Il cristianesimo e la desacralizzazione del sacro*, Milano, Feltrinelli, 2000

[5] Mircea Eliade, *Il sacro e il profano*, Torino, Bollati Boringhieri, 1973

[6] così recitava la regola fontevraudista

[7] James Joyce, *Giorgino* in: *Rubrica di Trieste*, 1914; cit.in: Renzo S. Crivelli, *James Joyce - Itinerari triestini*, MGS Press, Trieste, 1996

[8] Giorgio Nonveiller, Luigi Viola, *La soglia e la Croce*, Rapallo, Il ramo Editore, 2005

[9] Elio Matassi, *il dolore e la maledizione dell'essere: da Gryphius a Luigi Viola la linea di continuità per interpretare il tema della crocifissione* in: *L'Avanti!* 2005

[10] Elio Matassi, *La crocifissione come opera d'arte*, Rapallo, Il ramo Editore, 2005

[11] Alessandro Di Chiara, *La Soglia e la Croce*, Rapallo, Il ramo Editore, 2005

[12] Mircea Eliade, *Traité d'histoire des religions*, Lausanne, Payot, 1986 trad. it. di V. Vacca, Torino Bollati Boringhieri, 1999

LUIGI VIOLA

**Intervista con Riccardo Caldura
2007**

- Gli inizi?

- All'inizio c'è la parola, subito dopo la scrittura visuale. Il testo concepito anche nella sua dimensione visiva. E con un approccio legato alla concettualità. Uno dei miei primi lavori è intorno al mio nome, che è anche quello di un colore. Sono lavori del 1970: pastelli, collage di lettere che sottolineavano la natura linguistica, formale del mio approccio. Sempre del 1971 è la serie di "A-poesia".

- Anche la tua tesi di laurea alla Facoltà di lettere e Filosofia di Padova riguardava la poesia visiva e la poesia fonetica.

- Sì, inizio a lavorare sulla forma della scrittura perché vengo dalla scrittura, con una adolescenziale partenza poetica, e poi è cresciuta l'attenzione verso le questioni del visivo, dovuta anche alla presenza di mio padre pittore. Il mio interesse dunque matura anche in rapporto all'ambiente familiare e la relazione – e poi il passaggio - dalla poesia all'immagine l'ho sentita immediatamente come necessaria, spontanea. Provavo un fascino straordinario per la pittura, per la sua capacità di essere metafora poetica, sempre congiunta quindi ad un versante lirico. Ho mantenuto poi, anche se in un impianto di matrice concettuale, questo orientamento, al quale si ricollega un aspetto memorativo.

- Concettuale dunque l'approccio, ma allo stesso tempo un tono generale del lavoro che tu stesso avresti poi definito 'neoromantico'.

- Fra il 1970 e il 1975 avevo compiuto per così dire la mia parabola concettuale, con lavori - avevo poco più di vent'anni - già esposti a Venezia e a Milano. Nel momento in cui stavo esaurendo quel mio percorso, anche a causa di una progressiva, generale accademizzazione del linguaggio concettuale, venivo contestualmente svolgendo una riflessione intorno al recupero dell'immaginario, dell'immaginifico, arrivando a parlare addirittura di un nuovo romanticismo. Nel marzo 1977 tutto questo si concretizzava in una mostra alla galleria del Cavallino e nella pubblicazione allora realizzata. Il mio testo in quel catalogo è ancor oggi di grande interesse, credo, per comprendere non solo lo sviluppo di una personale poetica ma il clima nel quale maturava il superamento delle esperienze concettuali. Dopo una parentesi milanese ero ritornato a Venezia, per una sorta di amore, di legame profondo con questa città, diventata lo scenario entro il quale si poteva meglio che altrove realizzare quel ritorno all'immaginario che avevo teorizzato con il lavoro. La città era come se avesse una propria linea che dal passato la protendeva in una dimensione futuribile. Dalla vita caotica, frenetica della metropoli degli anni '70, si distingueva la diversità di Venezia che paradossalmente, proprio in virtù del suo apparente contrasto con la modernità, poteva proiettarsi in uno scenario inedito, immateriale, di sintesi a venire, di città telematica e transmoderna per eccellenza, "su onde sì, ma elettromagnetiche", come scrivevo.

- È vero considerando soprattutto il fatto che la ricerca artistica che si viene concretizzando a Venezia in quegli anni, da parte di una nuova generazione, è legata ai nuovi linguaggi dei media. E in questo senso si segnala un importante tuo contributo in termini di produzione video.

- Nei medesimi anni nei quali venivo svolgendo le mie ricerche di approccio più analitico e concettuale, mi stavo interessando alla possibilità di esprimermi attraverso dei nuovi media. Penso ad esempio al tema dell'identità, un argomento importante in quegli anni, a cui nel 1976 con la Galleria del Cavallino avevamo perfino dedicato un laboratorio. Vi era un diffuso interesse per i linguaggi, e pensavamo che la trasformazione dell'arte passasse attraverso una forte innovazione anche dei mezzi espressivi. Da questo punto di vista non potevano sfuggire le potenzialità di quelli che allora erano i nuovi media e che ora nuovi non sono più. Pensa ad esempio alla televisione, esperienza in precedenza assolutamente lontana perché non esisteva la possibilità di interagire fattivamente con tale strumento. Le telecamere erano allora attrezzature proibitive, e quindi la possibilità offerta dalle prime strutture indipendenti che nascevano, e il Cavallino era una di queste, diventò immediatamente un punto di coagulo, di incontro per artisti che provenivano da percorsi individuali molto diversi fra di loro.

- Ricordo fra i tuoi video prodotti allora, uno di ascendenza nettamente concettuale: "Video as no video", dove sembravi voler indagare una noumenicità del video

- Indagare l' 'anima' del mezzo per così dire. Sono stati circa una decina i lavori video realizzati in quegli anni. Un paio erano stati realizzati prima di intraprendere la collaborazione con Paolo Cardazzo, con quella che penso sia stata la prima struttura organizzata per la produzione video, il CAV (Centro audiovisivo veneziano), se non ricordo male, creato da Franco Fracassi e Massimo Grandese. Questi due primi lavori di scrittura videopoetica sono stati visti da Adriano Spatola e grazie a lui hanno poi girato parecchio in tutto il mondo, dagli Stati Uniti all'Australia. Si trattava, come ho detto, di prime esperienze di video-poetry, cioè di una relazione fra il video e la poesia. Gli strumenti di allora, ancora pesanti e ingombranti, permettevano comunque una flessibilità che non si poteva paragonare alle normali attrezzature di ripresa da studio. Pur con dei limiti il portapack ha costituito una forte spinta alla ricerca artistica.

- **L'altro aspetto che mi pare si ritrovi nel tuo lavoro, e che si ricollega a quanto dicevi a proposito della sua tonalità emotiva, riguardava la performance. In sintesi parti dalla poesia e rimani in fondo legato ad una pratica scritturale....**

- In effetti anche per i lavori di fotografia che ho realizzato in quegli anni, il riferimento alla scrittura è sempre stato importante. Mi riferisco in particolare ai lavori che oggi a posteriori possiamo definire di narrative art, sostanzialmente un modo di unire l'immagine legata alla quotidianità – fotografavo ad esempio mio figlio fanciullo, mia moglie – e la parola scritta. Queste immagini venivano raccontate e legate fra di loro grazie a dei testi di natura poetica. È questo il tratto comune, la tonalità di fondo, che si ritrova nei video, e anche nei lavori pittorici che ho ripreso a fare alla metà degli anni '70. Considera che allora dedicarsi nuovamente alla pittura, svolgendo e proponendo delle digressioni sul colore, era davvero inusuale nell'ambito dell'avanguardia concettuale.

- **Vorrei poter riprendere ancora punto riguardante le tue esperienze performative**

- Fra le varie performance la prima, realizzata in una duplice versione a Milano e Venezia, mi pare contenesse elementi di interesse che sento non esauriti. La seconda versione è intitolata **Reinassance** ed è stata realizzata a Venezia in occasione di una collettiva alla Fondazione Bevilacqua La Masa. La performance aveva suscitato una notevole discussione ed è stato Romano Perusini in particolare a difenderla, lo ricordo con gratitudine. Si metteva in discussione il rapporto fra corpo e parola, fra corpo e origine. Rinascita e rinascimento, nel senso dell'arte e della stessa soggettività. La documentazione che restava era fotografica o video. In realtà è molto improprio parlare di video, perché – come nel caso della prima versione milanese alla Galleria Pilota di Iro Novak - si trattava ancora di un film in sedici millimetri, che riprendeva l'azione e che successivamente ha girato molto nei circuiti sperimentali del cinema d'artista, un importante settore di ricerca espressiva, prima del diffondersi del video. Il film di in quibus membris corporis humanis sacra religio, girato a Milano, è – insieme al testo di presentazione di Simone Viani - quanto resta della performance.

Il soggetto verteva sul medesimo tema di Renaissance, ma non era il mio corpo ad essere segnato dalla scrittura, bensì quello di un mio amico e collaboratore, sul quale io intervenivo tracciando delle lettere in varie parti del corpo. In quibus membris corporis humanis sacra religio significa in quali parti del corpo umano si trova il sacro. Mi rifacevo infatti ad un testo di Plinio dove si descriveva la natura sacra del corpo umano. Quindi ad esempio, con la lettera N (nemesius) indicavo e segnavo l'orecchio, in quanto luogo della memoria, richiamandomi così al gesto comune di toccarsi il lobo dell'orecchio quando tentiamo di ricordarci qualcosa che non ci sovviene.

Oppure la mano veniva segnata con le lettere OAA, riferite all'espressione 'osculis adversa appetitur', "che si offre rovesciata ai baci" e così via. Le diverse parti del corpo venivano in tal modo indicate, segnate e il corpo veniva ricostruito nella sua sacralità attraverso la parola. Il corpo come luogo della scrittura e la parola come l'elemento che deve ricostituire la dimensione sacra. Questo lavoro fu poi pubblicato da Renato Barilli nel suo volume "Parlare e Scrivere" del 1977. Una successiva performance, "**Diamonologo interfonico**", fu pubblicata, ancora da Barilli, nel volume "La performance" del 1977, il quale - di fatto - costituiva il catalogo della prima grande mostra internazionale (erano presenti artisti come Hermann Nitsch, Gina Pane, Marina Abramovic, Laurie Anderson, ecc.) dedicata a questo tema alla galleria d'arte moderna di Bologna. In quell'occasione avevo realizzato una performance che lavorava sull'assenza. A mio parere si trattava di un atteggiamento singolare nel panorama della performance, perché il performer invece di esibirsi, si sottraeva e si negava. Cosa succedeva? Si trattava di una sorta di dialogo/monologo che io sviluppavo in forma di conversazione paradossale con Pico della Mirandola sul tema dell'amore. 'Parlavamo' dell'amor sacro e dell'amor profano, Pico sostenendo le ragioni dell'amor sacro e io quelle dell'amor profano. E questo avveniva mentre fra di noi giocavamo una ipotetica partita a scacchi, dove vinceva chi riusciva a 'mangiarè l'altro, una sorta di cannibalismo 'amoroso' esemplificato dal 'mangiarè i pezzi del gioco vinti all'avversario. Il lavoro fu mostrato in prima serata dalla RAI in una trasmissione di grande interesse, molto innovativa, che era Odeon, realizzata da Antonio Donat Cattin. Io ero solo nel grande salone centrale della Gam e dialogavo con Pico. Il pubblico era escluso dalla sala e poteva seguire la 'partita' a distanza solo attraverso un collegamento video, che veniva realizzato nella speciale postazione costituita da un cubo nero allestito fuori dalla galleria, concepito proprio per accoglierlo. Dunque io rimanevo solo nel un

grande spazio luminoso, mentre il pubblico si assiepava nel cubo all'esterno, in cui erano stati posti dei monitor. Un cubo buio, relativamente piccolo rispetto al numero di persone che lo affollavano, che doveva trasmettere un senso di lieve claustrofobia.

- Era una performance relativamente complessa dal punto di vista tecnico. Cablature, telecamere a circuito chiuso.

- In effetti, aveva qualche aspetto di complessità organizzativa, ma il punto interessante era questa volta l'allontanamento del pubblico a pochi metri dal luogo dell'evento e l'invito a riflettere su una sorta di impossibilità a raggiungere il soddisfacimento pieno del proprio desiderio di incontro con il performer. I monitor erano collocati ad un'altezza congrua così da permettere comunque la visione anche ad un pubblico relativamente numeroso.

- Sono lavori assai interessanti sia per gli aspetti concettuali e poetici che per le caratteristiche realizzative. E credo tu ne abbia concepiti degli altri, costituendo questa ricerca un elemento cardinale in quegli anni per il tuo lavoro.

- Un'altra performance è stata realizzata nel 1978 alla Sala Polivalente del Palazzo dei Diamanti a Ferrara e si intitolava "**Madrigale serale**", con riferimento palese ad una specifica forma compositiva a carattere amoroso. Mostravo mio figlio Matteo, bimbo di qualche anno e Luciana. Mostravo i miei affetti più intimi, e con Luciana mettevo in gioco anche alcuni evidenti aspetti simbolici: il latte di cui la cospargevo, le lumache che facevo camminare sul suo corpo mentre Matteo improvvisava una danza sulla musica di un vecchio tango che risuonava sullo sfondo.

E la parola del canto rimandava così, anche in quella performance, alla dimensione letteraria e poetica del mio lavoro.

- Considerando i rapporti di allora fra le sperimentazioni veneziane e le manifestazioni artistiche a Motovun, hai realizzato anche lì lavori a carattere performativo?

- Sì, anche a Motovun ho prodotto dei lavori di questo tipo. Uno dei lavori realizzati e presentati poi nel piccolo ma interessante museo della cittadina istriana era costituito in particolare da fotografie eseguite ad intervalli irregolari di una giovane donna inconsapevolmente ripresa nelle sue azioni. La sequenza di immagini era accompagnata da un testo concettuale che metteva in luce il tema di un tempo irregolare, non esattamente misurabile, in relazione all'arbitrio fantastico della mia mente. Sottolineo tale atteggiamento perché il concetto prevalente allora era semmai quello di pensare alla sequenza come espressione di un preciso e misurato ordine temporale. Io invece mi preoccupavo di costruire delle sequenze che avessero piuttosto un andamento onirico, sicché il ritmo con il quale fissavo l'immagine non era per nulla preordinato, interessandomi relativamente poco ormai il tempo razionale e matematico, preferendo dunque seguire un mio soggettivo ritmo, per dare vita ad opere in cui ancora interagisce la scrittura, con la funzione di sottolineare l'aspetto onirico, fantastico e "trasognato" del mio osservare.

- Di fatto si tratta di una performance 'agita' inconsapevolmente dalla persona ripresa. Una performance sulla 'vita altrui'.

- È così. A Motovun vi era una notevole libertà e in questo clima positivo sono stati realizzati numerosi video e lavori fotografici. Anche nei miei video di Motovun vi era – come sempre – un elemento ricorrente, quello della parola. Dunque se potessi sintetizzare ciò che venivo allora sondando, direi: il tempo, l'identità, la parola. A Motovun queste tematiche si sono venute precisando anche mediante le mie prime installazioni, come quelle costituite da vuote pietre tombali coperte di fiori di plastica, immagini poi riprese in lavori più recenti, nei quali riemerge il tema funerario della stele e del "Grund – Grab", come appunto si intitola una serie di lavori degli anni '90. La stele, la memoria, il tempo. E i protagonisti eccellenti lungo questo asse 'eroico' sono i poeti, i martiri dei campi di concentramento, gli artisti e i filosofi. Una sensibilità intensa per l'esperienza del dolore, inteso come fondamento esistenziale, che mi ha portato anche a scoprire negli ultimi anni, sia pure da laico, il valore assolutamente contemporaneo ed universale della Croce e della Passione.

- Quelle ricerche, nel loro complesso, negli anni '70 non hanno però avuto l'esito che ci si poteva immaginare avessero. Come se la produzione artistica in città, quella diciamo più innovativa, avesse pagato un prezzo al polarizzarsi della scena artistica italiana prima nell'Arte Povera e poi nella Transavanguardia...

- La produzione artistica a Venezia in quegli anni non era qualitativamente inferiore rispetto ad altre situazioni, e lo testimonia la iniziale circolazione delle opere sia in Italia che all'estero. I nostri

video sono stati all'Ica di Londra, al Moma, al Festival di Lugano. Soprattutto era interessato alla nostra produzione il Canada, dove esisteva un importante circuito museale grazie al quale i miei lavori sono stati esposti a Ottawa, a Vancouver. Insomma diverse istituzioni artistiche conoscevano la produzione veneziana, anche se è vero che l'esito è stato assai minore di quel che ci si sarebbe potuto attendere, perché nessuno tra chi avrebbe potuto ha avuto la volontà o la forza sufficienti per sostenere economicamente oltre un certo limite la nostra avventura, mentre invece in altri contesti internazionali il sostegno pubblico e privato agli artisti impegnati in questi ambiti di lavoro è stato fortissimo ed è continuato nei decenni successivi, contrariamente a quanto è avvenuto qui. Va anche detto che non era facile in un mercato come quello italiano, trovare gli acquirenti per queste nostre produzioni. Si consideri che il mercato era comunque poco significativo perfino per gli artisti più straordinari della generazione precedente la nostra, come Vincenzo Agnetti ed altri. Semmai sono i lavori fotografici e di scrittura (penso ad esempio alle serie dei miei "Visual poems" e ai "Corpi di poesia") ad aver avuto una maggior diffusione nel collezionismo privato. I lavori fotografici, proprio alla fine degli anni '70 hanno avuto un ulteriore sviluppo grazie alla stampa cibachrome, una innovazione tecnica che si stava diffondendo, permettendo di stampare in proprio, con modesti mezzi benché ancora su piccole dimensioni, il colore. In questo periodo il mio lavoro tocca di fatto un altro versante che è quello della ritrovata relazione, mai venuta del tutto meno in verità, con la pittura. Penso alle tele emulsionate e dipinte di grandi dimensioni dei "Fuochi in laguna" e alle "Maree" dei primi anni '80, in cui fotografia e pittura, concetto e materia si confrontano liberamente prefigurando le future linee di un cammino destinato ad avanzare nel solco delle post-avanguardie e un orizzonte dischiuso a tutte le possibilità del linguaggio, lasciando aperta nella sua radicale centralità la questione della ricerca del senso che sempre presiede, inesausta ed irrinunciabile, al fare dell'arte.

EAU DE TRISTESSE - ASPERGES ME DOMINE!

Abbaye Royale de Fontevraud

Résident multimédia

installation vidéo dans les Cachots de l'Abbaye

2005

I

Ho in testa di lavorare intorno all'idea dell'acqua che purifica, monda e ristora, restituendoci alla vita e riscattandoci (dal "peccato" ovvero dalla malattia dell'anima sì, ma anche dalla sofferenza del corpo e della mente, la cui dimensione sacrale è ridestata nel tema dell'espiazione della pena).

I luoghi dell'Abbazia di Fontevraud infatti hanno conosciuto la vita quotidiana delle comunità monastiche che lì si sono avvicendate per secoli, ma anche - dalla Rivoluzione Francese fino alla seconda metà del Novecento - il dolore della reclusione e della prigionia.

La presenza emblematica dell'acqua – vivamente simboleggiata dalla relativa vicinanza al fiume Loira ma significativamente rilevabile anche nella struttura e nei segni esterni dell'architettura abbaziale (i grandi collettori, le condotte, le fontane) e del paesaggio intorno ad essa costruito (gli stagni, vivai per l'approvvigionamento del pesce) - mi sembra capace ancor oggi di rinnovare simbolicamente il significato complesso ed articolato di un luogo reso austero e solenne tanto dalla pratica liturgica e dai gesti ritmati di una vita di lavoro e preghiera ispirata a un religioso sentire, quanto dal patimento fisico e morale che deriva all'uomo dalla privazione della libertà. L'acqua infatti, con il suo benefico fluire, sembra mitigare la durezza e l'asprezza della pietra, conferendo una comune speranza di salvezza morale e di libertà.

Nel mio progetto di installazione multimediale considero lo spazio del Refettorio come il luogo comunitario per eccellenza, come il punto d'incontro di una intera collettività la cui unità spirituale si esprime nella condivisione del pasto – espressione quest'ultimo non solo dell'appartenenza alla

medesima mensa eucaristica ma dell'intima necessità vitale dell'uomo, rivelatrice della sua autentica condizione, per cui a dar vigore allo spirito è fondamentale una equilibrata cura del corpo.

I riti dell'abluzione delle mani, della bocca, del viso, che accompagnano, insieme alla preghiera e con ritmo sempre uguale, la vita monacale diventano anche l'espressione di piccoli gesti quotidiani, vere e proprie icone che sottolineano e scandiscono – quasi autisticamente nel loro costante ripetersi - la dimensione temporale dell'esistere, un tempo dell'uomo che acquista senso solo se capace di riflettere un più assoluto ed ultramondano ordine temporale.

Disponendo nelle nicchie del refettorio, sulla parete antistante la finestratura, alcuni monitor (plasma lcd) - icone che rinviano immagini di mani, bocche e visi indefinitamente femminili che compiono diverse abluzioni con l'acqua intendo evocare una memoria attraverso la quale sia possibile cogliere da una parte una sorta di vocazione femminile alla cura e al ridestare con semplici atti il sentimento del sacro che è nell'uomo, dall'altra un'idea di purificazione che abbraccia tutta intera la condizione umana, religiosa e laica, intesa altresì come spinta a realizzare la libertà da ogni condizionamento.

Un lavoro sul significato ed il valore teandrico dell'uomo - direi - e sulla sua aspirazione ad attuarsi in quanto essere libero in ogni momento della propria vita, tanto più e quanto più se sottoposto a rigide regole, a privazioni, a limiti, a punizioni.

II

Asperges me, Domine, hyssopo, et mundabor:
lavabis me, et super nivem dealbabor.
Miserere mei, Deus,
secundum magnam misericordiam tuam.

Questo era il canto che si levava all'interno dell'Abbazia di Fontevraud nell'antifona del rito dell'aspersione "extra tempus paschale" e sono gli stessi versi che vennero in mente un'estate dei primi anni del Novecento a Joyce, all'epoca assiduo frequentatore dei bagni Fontana a Trieste, oggi noti come Lanterna, unico stabilimento che mantenga ancora la tradizionale separazione tra la spiaggia riservata agli uomini e quella alla quale possono accedere solo le donne.

Joyce cita i bagni Fontana in un passo dedicato al figlio neonato: «Lo tenevo in mare nei bagni di Fontana e sentivo con umile amore il tremito delle sue spalle fragili: Asperges me, Domine, hyssopo et mundabor: lavabis me et super nivem dealbabor».

E anche Anton von Webern (Anton von Webern op. 16 no. 4 (1923-4), Fünf Canons, no. 4.) ha composto la propria musica echeggiando la medesima invocazione.

L'emozione di Joyce nell'atto di immergere quasi in forma battesimale il figlio piccolo nell'acqua del bagno marino non ha pari quanto a capacità di generare suggestioni. Anch'io ho realizzato negli ultimi anni alcuni lavori che potrebbero ben integrare il presente progetto, anche in una fase espositiva successiva, in cui il tema dell'acqua è sviluppato sia con riferimento a particolari paesaggi d'acqua, sia con riferimento ad immagini e visioni che appartengono alla memoria e al mio vissuto personale, poeticamente evocate a partire da frames, fotogrammi di vecchi film Super8 da me stesso prodotti circa 30 anni fa ed elaborati con avanzate tecnologie al computer.

Un lavoro in particolare, formato da quattro lastre di acciaio verniciate a fuoco di cm 100 x 100 ciascuna da disporsi in quadrato (cm 200 x 200 complessivi) rappresenta una situazione molto simile a quella descritta dal poeta e scrittore inglese.

Anche in questo caso sono in gioco non solo la sottile e complessa relazione che lega il padre al figlio, ma la poesia purificatrice e liberatoria, quasi mistica per certi versi, dell'immersione nell'acqua del mare o del fiume come principio di un comune ritorno.

Ripensando quindi ancora una volta al simbolismo della rigenerazione, così avvertito sul piano etico

e non solo religioso, entro la dimensione di una spiritualità laica, che non può non riguardarci come possibilità di continuare a produrre speranze, utopie, pensieri generosi in grado di opporsi al feroce nichilismo del mondo contemporaneo, credo che il mio lavoro potrebbe essere completato dall'installazione in un secondo spazio, quello del Capitolo o della Navata per esempio, di una struttura costituita da una serie di televisori disposti a parallelepipedo entro i quali scorre un'acqua virtualis, con l'effetto di una sorta di colonna liquida sospesa nell'aria, entro cui il liquido si espande con un movimento costante che attraversa i monitors dal basso in alto e su tutti i lati, accompagnato dalle parole dell'antifona: asperges me, Domine, hyssopo, et mundabor: lavabis me, et super nivem dealbabor, anch'esse trasportate dall'acqua.

Le parole si muovono da una parte all'altra, attraversando come una corrente la materia acqua che costituisce la colonna, mentre un suono quasi impercettibile emana, sospira, respira.

Naturalmente si tratta di un primo abbozzo di progetto che ancora non ha potuto confrontarsi con l'esperienza diretta, con le emozioni e le suggestioni profonde che un tale straordinario luogo non può che infondere.

Sono certo infatti che l'approccio vivo con la realtà dello spazio prevarrà su ogni altra considerazione.

Caro Gigi,

la lettura del tuo prezioso progetto sul tema dell'acqua in terra francese mi ha profondamente colpito e commosso; in particolare sono rimasto affascinato dalla profondità delle tue parole che con estrema proprietà estetica e filosofica presentano il tuo fare artistico. Bravo, questo è il cammino che deve percorrere il demiurgo creatore capace di creare dal nulla e di rappresentare attraverso il linguaggio poetico le intenzioni e il fine della sua opera.

Non vorrei aggiungere altro alla bella presentazione del progetto, ma le tue parole mi offrono il destro per alcune brevi considerazioni e/o suggerimenti che sono scaturiti in me durante la lettura; si tratta di pensieri non ancora elaborati ma ispirati dalla tua creatività. Se desideri te li invierò.

A presto

Ale

Un pensiero sull'acqua

L'acqua per Talete è archè di tutte le cose non solo in senso fisico materiale ma soprattutto in senso metafisico e spirituale, in quanto, secondo il filosofo di Mileto, «tutte le cose sono piene di dèi»; questo significa che l'acqua non è solo materia e natura ma anima del mondo e quindi espressione della divinità. Questa potenza trascendentale dell'acqua si manifesta attraverso il carattere ancipite del divino che è contemporaneamente dispensatore di vita e di morte; così l'acqua porta seco la possibilità del nutrimento e della distruzione dove il principio di generazione dischiude non solo all'alimentazione ma anche all'evaporazione del suo essere che porta verso l'illimitato (àpeiron).

Il nutrimento di tutte le cose è umido come i semi da cui scaturisce l'origine del nostro essere nel mondo; ma l'acqua mentre sazia e dispensa gioia agli assetati distrugge l'umanità con violente inondazioni che ciclicamente gettano l'uomo nell'angoscia e procurano morte improvvisa e violenta. Dalle tradizioni mitologiche a quelle religiose l'acqua è interpretata come punizione e come salvezza; nella simbologia dell'acqua si possono trovare alcune fondamentali affinità tra la cultura politeistica greca, in particolare nella Teogonia, dove Zeus vendica la malvagità degli uomini con il diluvio universale salvando solo Deucalione e Pirra e la tradizione ebraico-cristiana dell'Antico Testamento: qui il Dio della Genesi punisce l'umanità per mezzo di un tragico cataclisma e solo Noè è risparmiato. Anche gli aspetti positivi e rivelatori dell'acqua accomunano il pensiero greco a quello cristiano; infatti se il personaggio di Ulisse raccontato da Omero esperisce il suo viaggio verso Itaca attraverso il diretto contatto con il mare e con il fiume che lo portano a toccare l'anelata terra, così il rito del battesimo dischiude il fedele, attraverso l'immersione-lavacro, verso il ravvedimento

(metànoia) che porta alla patria celeste: « Se uno non sarà rinato per acqua e per Spirito, scrive S. Giovanni, non può entrare nel regno di Dio» (Io, 3,5).

Queste qualità contrarie dell'acqua sono presenti anche negli altri principi di tutte le cose: l'aria è calda e fredda, secca e umida; la terra è robusta e friabile, ricca e povera di sostanze necessarie alla coltivazione; il fuoco è calore e bruciore, focolare e olocausto. Nell'acqua si trova quindi non solo l'alimento indispensabile alla vita animale e vegetale ma anche il simbolo che unisce il tempo e l'eterno e che anima gli altri tre elementi. Infatti l'acqua è componente di tutte le cose e perno intorno a cui ruotano tutti gli elementi che sostengono la nostra esistenza.; tra i vari esempi che testimoniano la necessaria e insostituibile presenza dell'acqua, dell'aria, della terra e del fuoco e che può suggellarne l'armonia e la complementarità è fondamentale il luogo del refectorium. In questo sito si compie la realizzazione dell'immagine primitiva e originale del quotidiano dove si consuma il rito di beatificazione della vita; in questo archetipo trova compimento il legame che intercorre tra la pioggia alimento della terra e i frutti che si donano al fuoco per alimentare l'uomo. In questa atmosfera, dove l'aria è pregna degli aromi della natura, il pensiero occidentale e orientale dialoga sui problemi fondamentali della filosofia, dell'arte e della religione. In particolare, se nel Convito platonico Socrate evidenzia come l'amore spirituale può produrre opere e buone azioni in virtù del bello in sé e del desiderio di immortalità, Gesù Cristo nell'ultima cena istituisce, per mezzo del pane e del sangue, il sacramento dell'Eucarestia che sancisce la nuova Alleanza attraverso il sacrificio della Croce da dove parte il cammino verso l'eterno.

Da questa prospettiva si può interpretare l'esperienza soteriologica della sofferenza come l'unica possibilità che può trasformare il sangue dei peccatori e degli innocenti nell'acqua rigeneratrice e gloriosa dove si compie la parola del profeta Isaia: «O voi tutti assetati venite all'acqua, chi non ha denaro venga ugualmente; comprate e mangiate senza denaro, senza spesa, vino e latte. Perché spendete denaro per ciò che non è pane? il vostro patrimonio per ciò che non sazia? Su, ascoltatemi e mangerete cose buone e gusterete cibi succulenti. Porgete l'orecchio e venite a me, ascoltate e voi vivrete. Io stabilirò per Voi un'alleanza eterna, i favori assicurati a Davide» (Is.55, 1-3).

A Luigi Viola

Con profonda stima e amicizia, Alessandro Di Chiara

EAU DE TRISTESSE - ASPERGES ME DOMINE!

Abbaye Royale de Fontevraud

Résident multimédia

installation vidéo dans les Cachots de l'Abbaye

2005

Conception:

I

L'eau nous purifie et nous émonde, nous rendant la vie et nous rachetant (du péché, c'est-à-dire de la maladie de l'âme certainement mais aussi de la souffrance du corps et de l'esprit, dont la dimension sacrée est ressuscité par le thème de l'expiation de la peine et de l'absence totale du moindre repos).

Les lieux de l'Abbaye de Fontevraud ont connu la vie quotidienne des communautés monastiques qui ont avoisiné durant des siècles (et surtout de la révolution française jusqu'à la seconde moitié du XXème siècle) le drame de la réclusion et de la prison.

La présence emblématique, même si presque invisible, de l'eau -nettement symbolique vu sa proximité avec la Loire- mais surtout significativement perceptible dans la structure et les aspects extérieurs de l'architecture abbatiale (les grandes citernes, les conduits, la fontaine) et dans son paysage extérieur alentour (les marais, utiles pour le poisson)- semble capable encore aujourd'hui de renouveler symboliquement le signifié complexe et articulé d'un lieu rendu austère et solennel de

par la pratique liturgique et les gestes lents et rythmés par une vie de travail et de prière inspirée par une foi si forte que la souffrance physique et morale de l'homme dérive jusqu'à la complète privation de liberté.

L'eau, avec son flux bénéfique, peut adoucir la dureté et les aspérités de la pierre, accordant à tous les hommes l'espoir commun du salut de l'âme et de la libération de la misère, nécessitant semble-t-il de refuser les plus intimes nécessités vitales.

J'ai décidé d'intervenir sur les "cachots", les cellules de punition où les moines pénitents s'enfermaient nus et séparés du reste du monde, parce que ce lieu me semble refléter de manière angoissante la plus âpre des contradictions, celle qui oppose paradoxalement la liberté intérieure procurée par la prière à la prédominance de la souffrance et de la privation, quand l'eau salulaire du renouvellement spirituel se transforme en eau de tristesse.

Les rites d'ablution des mains, de la bouche, du visage (chez moi rappelés dans les vidéos situées dans chacune des quatre cellules : les actions sont lentes, rituelles, maniaques, arrivant après un temps d'immobilité ; le son est quasi imperceptible, l'atmosphère est pénible) qui habituellement scandent avec la prière à un rythme constant et uniforme la vie monacale deviennent pour cette raison dans un certain sens l'expression d'une inclination toute féminine dans le soin de l'âme et du corps effectué par des gestes simples évoquant la sentiment du sacré qui est dans l'homme et l'idée d'une purification qui embrasse toute entière la condition humaine, religieuse et laïque, entendue comme pulsion à se libérer de tout conditionnement par rapport à la dimension temporelle de l'existence, affirmant un temps humain qui prend du sens seulement s'il est capable de refléter un ordre temporel plus absolu et au delà du monde.

Mais d'un autre et tragique côté, ces mêmes gestes –dans leur autisme muet- prennent la valeur de vraies et typiques icônes de la souffrance indiquant dramatiquement comment l'apparente image de la fluide vie spirituelle peut trouver une mince connexion symbolique avec le thème de la punition, de l'aridité de la douleur, du solipsisme de la folie, de l'expiation, de la stérilité de la réclusion.

Anticipant

Presque l'obscur destin de prison que Fontevraud aurait eu par la suite. Ici « l'eau qui n'y est pas », l'eau durement acquise ou absolument niée de la tristesse, l'eau en négatif tout court tant elle est absente, inspire pas moins de chercher à comprendre pleinement l'authentique condition de l'homme auquel –pour autant que le mal triomphe- jamais ne vient moins le désir de libérer à chaque instant de sa propre vie, d'autant et bien plus encore s'il est soumis à des sacrifices, des punitions, des privations, des limites, des offenses.

Enfin je dirais aussi qu'il s'agit d'un travail sur la dimension théandrique (humain-divin) de l'homme, précisément et parce que c'est seulement sous cet angle que peut être interprétée l'expérience sotériologique de la souffrance comme unique possibilité de transformer le sang des pécheurs dans l'eau régénérante et glorieuse. Cela prend forme dans mots du prophète Isaïe (Is.55, 1-3): « Vous tous qui avez soif, venez aux eaux! Et vous qui n'avez pas d'argent, venez, achetez et mangez! Venez, achetez, sans argent, sans rien payer, du vin et du lait! Pourquoi dépensez-vous de l'argent pour ce qui n'est pas du pain, votre travail pour ce qui ne rassasie point? Ecoutez, écoutez-moi, et mangez ce qui est bon, et que votre âme se délecte dans l'abondance; prêtez l'oreille, et venez à moi; écoutez, et que votre âme vive; et que je vous accorde une alliance éternelle, les grâces permanentes de David. »

II

Asperges me, Domine, hyssopo, et mundabor:
lavabis me, et super nivem dealbabor.

Miserere mei, Deus,
secundum magnam misericordiam tuam.

Ceci était le chant qui s'élevait à l'intérieur de l'Abbaye de Fontevraud lors de l'antifona du rite d'aspersion « extra tempus paschale » et ce sont les mêmes vers qui seraient venus à l'esprit de Joyce lors d'un été au début du XX^{ème} siècle, à l'époque où il fréquentait assidûment les bains Fontana à Trieste, aujourd'hui connus en tant que Lanterna, unique établissement qui maintient encore la traditionnelle séparation entre la plage réservée aux hommes et celle à laquelle peuvent accéder seulement les femmes.

Joyce cite les bains Fontana dans un passage dédié à son fils nouveau né: « Je le tenais dans la mer des bains Fontana et je sentais en mon humble amour le tremblement de ses membres fragiles: Asperges me, Domine, hyssopo et mundabor: lavabis me et super nivem dealbabor ».

Anton von Webern (Anton von Webern op. 16 no. 4 (1923-4), Fünf Canons, no. 4.) a lui aussi composé de la musique faisant écho à ce même thème.

L'émotionnante description de Joyce de l'acte d'immersion quasi baptismal du fils dans l'eau de mer génère de profondes suggestions.

Moi-même j'ai réalisé en 2001 un travail particulier dans lequel le thème de l'immersion de mon petit fils dans l'eau de mer –une situation très similaire à celle décrite par le poète et écrivain anglais- est développé à partir d'images rêveuses encore jamais mises à la lumière appartenant à la mémoire et l'expérience d'un vécu personnel et évoqué poétiquement à partir de frames uniques, photogrammes d'un film Super8 produit il y a trente ans et réélaborés aujourd'hui grâce à des techniques avancées d'impression informatisée sur de grandes plaques d'acier vernis au feu. C'est là qu'entre en jeu –au-delà de la subtile et complexe relation entre père et fils- la poésie purificatrice et libératoire de l'immersion dans l'eau comme prémices d'un retour commun à l'archè dont se nourrit le sens ultime de chaque chose.

Luigi Viola May 2005

« L'eau pour Thalès est en effet archè de toute chose non seulement au sens physique et matériel mais surtout au sens métaphysique et spirituel dans la mesure où, selon le philosophe de Milet, « toutes les choses sont pleines de divin ». Cela signifie que l'eau n'est pas seulement matière et nature mais aussi esprit du monde et dès lors, l'expression de la divinité. Cette puissance transcendante de l'eau se manifeste à travers le caractère ambivalent du divin qui est simultanément dispensateur de vie et de mort; ainsi l'eau porte en elle la possibilité de source de vie et de destruction où le principe de générateur évoque non seulement l'alimentation mais aussi l'évaporation de l'être, menant vers l'illimité (apeiron).

La nourriture de toute chose est humide comme les graines desquelles naît l'origine de chaque être dans le monde; mais l'eau si elle n'assasie ni ne donne joie aux ascètes, elle détruit le monde dans de violentes inondations qui cycliquement plonge l'homme dans l'angoisse ou le tue aussi violemment qu'à l'improviste.

Des traditions mythologiques aux religions actuelles, l'eau est interprétée comme punition et comme salut ; dans la symbolique de l'eau nous pouvons trouver quelques affinités fondamentales entre la culture polythéiste grecque, en particulier celle de Tégone), où Zeus punit la malveillance des hommes par un déluge universel sauvant uniquement Deucalion et Pyrrha et la tradition judéo-chrétienne de l'Ancien Testament où le dieu de la Genèse punit encore une fois l'humanité au moyen d'un tragique cataclysme où seul Noë est épargné.

Les aspects positifs et révélateurs de l'eau apparentent aussi à la pensée grecque et chrétienne ; en effet, si le personnage d'Ulysse raconté par Omer vit son voyage vers Ithaque à travers le contact direct avec la mer et le fleuve l'amenant à toucher la terre désirée, de même le rite du baptême révèle le fidèle, à travers l'immersion-purification, dans le repentir (metanoia) qui porte au royaume céleste : « celui qui ne renaît pas dans l'eau et dans le Saint Esprit, écrit Jean, ne peut entrer dans le monde de Dieu » (Io, 3,5).

Ces qualités contraires de l'eau sont également présentes en ce principe en toute chose: l'air est chaud et froid, sec et humide; la terre est solide et friable, riche et pauvre de substances nécessaires

à l'agriculture; le feu est chaleur et brûlure, foyer et holocauste. En l'eau se trouve non seulement l'ingrédient indispensable à la vie animale et végétale mais se trouve aussi le symbole qui unit le temps à l'éternel et qui anime les trois autres éléments. En effet, l'eau est composant de toute chose et noyau interne autour duquel tournent tous les autres éléments soutenant notre existence.

Repensant au symbolisme de la régénérescence vitale, ainsi interpellé sur le plan éthique de la dimension d'une spiritualité laïque et pas seulement religieuse, qui ne peut donc ne pas nous concerner tous comme ouverture sur la possibilité de continuer à produire des espérances, des utopies, des pensées généreuses en mesure de s'opposer au féroce nihilisme du monde contemporain ».

Alessandro Di Chiara (philosophe) pour Luigi Viola
May 2005

ERMENEUTICA DELL'ESPERIENZA ARTISTICA

Lecture at Accademia Internazionale Estetica di Rapallo

2005

L'arte invoca naturalmente l'ermeneutica come propria necessità ed è essa stessa, nell'intima sostanza, espressione di un processo ermeneutico, come oggi lo intendiamo, in particolare alla luce degli studi che da Dilthey, Heidegger, Husserl, Pareyson arrivano fino a Gadamer e a Ricoeur. Di converso la stessa filosofia mostra l'inevitabilità di misurarsi, attraverso lo strumento ermeneutico, con il terreno dell'esperienza artistica, del suo vissuto e del suo "prender forma" o formarsi, se è vero, come è vero, che l'interpretazione sollecitata dall'opera è soprattutto il mostrarsi di un processo esistenziale di ascolto e di attingimento della verità attraverso l'annuncio e l'ascolto medesimi e non solamente una metodologia formale di decifrazione dei significati.

L'esperienza artistica infatti si configura come un processo vitale ed aperto di formazione, scoperta e — per dirla con Ricoeur — di restaurazione del senso, di ricerca di un apparire della verità attraverso un incontro con il reale che si radica profondamente nella coscienza dell'uomo e dell'artista contemporaneo, come ben aveva compreso Cézanne, sicché l'autonomia dell'opera abbraccia al contempo e conduce in sé sia le condizioni esistenziali, culturali, storiche, che sono state alla base della sua elaborazione, sia quelle che hanno costituito o costituiscono l'orizzonte di "precomprensione" del suo autore non meno che dei suoi stessi riguardanti.

Non dobbiamo qui ripercorrere le complesse articolazioni messe in luce dal cammino dell'ermeneutica, mi pare tuttavia necessario far riferimento — per le forti implicazioni e suggestioni che è capace di suscitare — alla particolare etimologia che, della parola ermeneutica, ha voluto dare Martin Heidegger, poiché essa crea uno spartiacque nell'approccio alla disciplina.

«L'espressione "ermeneutico" — egli scrive — deriva dal verbo greco *hermeneúein*. Questo si collega al sostantivo *hermeneúos*, sostantivo che si può connettere col nome del dio Hermes, in un gioco del pensiero che è più vincolante del rigore della scienza. Ermetes è il messaggero degli Dei. Egli reca il messaggio del destino: *hermeneúein* è quell'espore che reca un annuncio, in quanto è in grado di ascoltare un messaggio. Ora, l'interpretazione di ciò che è detto dai poeti — i quali, secondo la parola di Socrate nel dialogo platonico *Jone* (534c) *hermenês eisin tôn theôn* "sono messaggeri degli dei" — si configura appunto come un espore di tale natura» (Heidegger, *In cammino verso il Linguaggio*, pp. 104-105). Il rimando ad Ermetes ed alla sua immagine di "dio messaggero" implica un inevitabile riferimento alla figura dell'intermediario per autonomasia nel pensiero platonico, rappresentazione paradigmatica della filosofia stessa nella sua dimensione dialogica ed interpretativa, l'Eros del Simposio, che agisce «interpretando e trasmettendo agli dèi ciò che viene dagli uomini ed agli uomini ciò che viene dagli dèi, degli uni le preghiere e i sacrifici, degli altri invece gli ordini e le ricompense per i sacrifici» (Simposio, 202e). Stabilendo un legame etimologico tra ermeneutica ed Ermetes, Heidegger intende dunque sottolineare come nell'ermeneutica si nasconda un significato molto più profondo del semplice parlare e dire, o

del semplice interpretare i testi, un significato che va oltre la pura dimensione analitica, storica, tecnico-interpretativa, per aprire un orizzonte di echi diversi attinenti all'azione stessa di portare un messaggio, un annuncio, espressione perciò di una relazione comunicativa che chiede di conseguenza una disponibilità (e capacità) di accogliere e di interpretare il messaggio e l'annuncio.

Nell'ermeneutica illuminata dalla figura di Hermes possiamo veder raffigurata ogni forma di mediazione comunicativa: anzitutto quella tra gli dèi e gli uomini; quella tra gli uomini stessi nel linguaggio e nelle scritture, verbali o visive, quella tra il silenzio e la parola, tra il falso e il vero, tra l'ombra e la luce, tra il nascosto e il manifesto, tra il detto e il non detto, tra il visibile e l'invisibile. Si tratta infine della comprensione che il linguaggio medesimo non è altro che un annuncio e un ascolto della parola, non la parola. Una parola che appartiene piuttosto al territorio del sacro e che giunge a noi attraverso il proprio riverberarsi.

Questa riflessione ci conduce direttamente al cuore dell'esperienza dell'arte intesa come domanda di senso e interrogazione senza fine, come espressione di una relazione costitutiva con il sacro, che ci sollecita a incontrare nel quotidiano e nell'ordinario ciascuno la propria soglia, attraverso una continua capacità di allusione a quel reale che non si dissolve nel visibile.

Pratica dell'invisibile dunque ed inesaurito movimento verso quell'ignoto centro da cui s'illumina la tenebra mondana e da cui muove ogni altra pratica, questo è l'arte, attività simbolica per eccellenza, perché la natura dell'arte, nella sua assoluta simbolicità originaria, letteralmente nella sua capacità di gettare in campo, tenendole insieme, cose in sé diverse e apparentemente divise, è tale da metterla in grado, proprio nella sua contraddittoria genericità, di veicolare ogni relazione per quanto paradossale e può ancora suggerirci una visione del mondo - sulla quale oggi poter riflettere.

L'arte, rompendo ogni schema preconstituito, ogni forma chiusa ed ogni specialismo operativo, può farsi espressione di una necessaria e nomadica libertà, fondata su un pensiero rizomatico e non omologabile, sull'atopica/utopica assenza di luoghi.

In questo modo essa, anziché accettare un destino di annichilimento nel mondo, può continuare ad annidarsi nelle pieghe del reale e, facendosi essa stessa figura della piega (folding), può ancora inviare all'uomo segnali di senso, pallide luci dell'essenza, può ancora parlarci d'altro.

Una condizione interrogante ed interrogabile nelle forme di un sentire prima ancora e molto più che di un capire, di un intellighere.

Se noi parliamo di un sentire è perché vogliamo con questa parola indicare una pratica di produzione di senso più che di significati, una pratica di emersione e manifestazione di una facoltà di provare, di sperimentare, di teorizzare ossia propriamente di vedere, di imparare a conoscere, di essere consapevoli, di ri-tenere, e pertanto di comprendere, afferrando un qualche cosa che non si fa per altre vie conoscere e che è la sostanza stessa dell'opera e dell'essere artista nel comune destino con l'opera.

Ciò significherà che l'esperienza dell'arte, di cui l'opera è l'epifania, è sì un'esperienza profondamente conoscitiva, attraversabile dalla ragione, ma niente affatto riducibile al suo puro e nichilistico dominio. Epifania dell'arte e ierofania del sacro[1] (Eliade) sono in modo non dissimile la manifestazione di una potenza di ordine diverso rispetto alla natura e alle forze che la dominano, di ordine altro.

Uguualmente non si può dire opera senza dire destino. Da soli e in relazione tra loro i due termini costituiscono un'immagine straordinaria della complessità che abbiamo davanti.

Altre parole chiave sono: Poiesis, Tyche e Ananke, fare libero e necessario, Aletheia, Eidos, Aeternitas, oltre il tempo dell'uomo, oltre la quotidianità.

L'opera, in quanto irriducibile, pro-duce sempre una ulteriorità, un altro ancora, che ci costringe a pensare o meglio a teorizzare, theorein, a vedere, intra-vedere qualcosa che pur essendo non può essere del tutto detto.

La domanda in fondo è la seguente: cos'è davvero l'opera e dove sta la sua facoltà, la sua magnificenza, la sua capacità di rendere grande chiunque le si avvicini, la sua opulenza non sfarzosa?

La radice della parola ci aiuta a capire: opus-ops è quella forza, quella potenza, tutto ciò che pone in condizione di fare grandi cose. Ma Ops è anche il nome della dea dell'abbondanza e del raccolto, più tardi identificata con Rhea o Cibebe, l'opima frugum copia che protegge il grano una volta deposto nel granaio.

Come vediamo essa è dunque insieme fin dall'inizio facoltà e destino di sopravvivenza, questa è la sua folgorante verità, questo suo stare ad immagine di un tempus aeternus, tempo dell'indistruttibilità e dell'irremovibilità, eterno o aevi terminus, sulla soglia o linea di confine del tempo storico, nell'ordine immutabile delle cose, nell'ordine di ciò che è ed è per sempre, un fare che sospende il tempo, un tempo della sospensione. Opera vera e necessaria.

Sì, opera vera non perché essa rappresenti la verità o una parte di verità tout -court, tanto meno una propria relativa verità, ma perché in essa può mostrarsi qualcosa dell'origine e del suo mistero, del sacro, in un trasparire e in un e-venire che rompono la scorza dura di ogni linguaggio, di ogni non verità, di ogni nichilismo.

Non è certo trascurabile il fatto che l'opera d'arte, a differenza di altre opere umane, presenti come caratteristica sua propria la necessità, per compiersi, di una costante apertura di senso e di un orizzonte di attesa veritativa che solo nella religione e nella filosofia possono trovare eguale cittadinanza ideale e che nel caso dell'arte appaiono inoltre collegati come un tutt'uno alla sua stessa e specifica natura infelice, così vorrei chiamarla con un'espressione che normalmente potrebbe essere colta come indice di un difetto, di una mancanza, una sorta di diminutio, e che è invece una forza che circonda i guasti del logos dell'occidente.

È nella natura del logos occidentale infatti ridurre la parola a concetto, ad astrazione, ma ciò facendo si finisce col restringere sempre più l'orizzonte del possibile traducendolo in quello del probabile, assai meno ricco di aperture e di ferite, attraverso le quali l'originario può manifestarsi.

Ciò vuol dire che il destino dell'Occidente logico-tecnico-scientifico è ormai quello di perdere definitivamente ogni traccia di verità e comunque di non poterne cogliere più la presenza. Ed insieme di rinunciare per sempre all'autentica esperienza del sacro, laddove la scienza, comtamente superiore forma di conoscenza, diviene la nuova religione laica capace di dare agli uomini valori socialmente cogenti, il "grande essere".

Questo vuol dire altresì che soltanto l'arte, con la sua natura infelice potrà continuare ad esprimere la necessità del sacro? Lo pongo come un interrogativo e una fondata ipotesi.

Ma come si manifesta e in che cosa consiste la natura infelice dell'arte? Nel fatto proprio di non consistere di solo linguaggio, ma di materia, di non essere solo concetto ma espressione (ex - premere). È questa opacità nettamente contrapposta alla trasparenza della scienza e perfino della stessa filosofia, questo grumo di terra greve e questo nodo irrisolvibile, questa piega insondabile ad offrire la più grandiosa apertura di senso che possa precedere ed intersecare ogni possibile linguaggio umano.

Opacità che è sostanza effettiva ed efficace dell'evenire dell'opera, continuo rimando al completamente altro.

Condotta dall'arte, l'originaria verità e la magnificenza del sacro possono apparire nella cosa e possono apparire in quanto necessari.

Nell'opera si realizza dunque un processo di disvelamento di sé e dello stesso artista, il quale mostra, potremmo dire con le parole di Agostino, ciò che è più intimo dell'anima sua, attraverso l'epifania della poesia, di una poiesis intesa come un fare che è frutto di un'azione umana priva di intenzioni, di una praxis originaria che consente all'opera di darsi infine essa stessa come telos o

compimento ed anche esito dalla prigione del silenzio, exitus de Aegypto possiamo parafrasare, poiché è l'invisibile che si mostra e il visibile che arretra, per darsi al theorein che la contempla, accadendo secondo necessità propria, non rimandando ad altro da sé, totalmente riposando in sé stessa.

Si tratta della costruzione di un vero e proprio atto vitale.

La libertà, la bellezza e l'eternità dell'arte sono pari soltanto all'intima coerenza interiore che ad essa è richiesta, alla necessità del proprio ordine, ma di un ordine che non subisce pressioni estranee, venute da fuori a sottrarre coerenza ed autonomia alla concezione dell'opera.

L'artista, in quanto fattore e demiurgo, deve essere osservante della legge, ma di quella legge interiore, di quell'ordine che ispira il suo fare, che egli trova dentro se stesso oltre che nella natura e che si manifesta nell'arte, nella techne, qualsiasi causa – dice Platone – che fa passare qualcosa dal non essere all'essere.

Questo è il mistero dell'arte. Trarre dal Silenzio, un Silenzio che parla nell'artista, e quasi per caso, apò Tyches come dice Aristotele, l'inesprimibile e il necessario.

L'atto dell'artista che ci riconduce all'origine della materia determinandola come essente, acquista il significato generale del dominio su tutto ciò che è plasmabile, su tutto ciò che è forma, distanza ed avvicinamento al nulla originario, al vuoto purissimo.

Forse l'arte è proprio questa sospensione sull'abisso del nulla, e del nulla, della sua presenza necessaria, essa riferisce agli uomini, del fascino del principio, indicandoci, nella sua determinata indeterminatezza, il fondamento della struttura dell'esistente, dove necessità e caso volgono insieme. La stupefazione per il prima che si fa oltre apre il varco al sentimento del sacro.

Arte=artus, arto, articolazione e giuntura tra necessità e caso, tra verità e linguaggio, tra topos e atopia, tra storia ed eternità. Ne deriva allora una ulteriore possibilità interpretativa: arte come between e piega deleziana, figura di una relazione di complessità, che è evidente fin nel gioco etimologico pliancy - complication.

Ma il ruolo rilevante attribuito in questi anni alle teorie della complessità in campo scientifico - ossia la convinzione che esse possano funzionare come modelli interpretativi che riescano a dare ragione della caotica contraddittorietà del reale, della molteplicità frattalica del suo presentarsi, attraverso geometrie autogenerative non più riconducibili ad un inizio, per ridurre così i rischi della vera catastrofe impliciti in un pensiero nomade e rizomatico per eccellenza come quello contemporaneo, teso a dissolvere e decostruire ogni forma conosciuta, assumendo anzi il modello stesso della catastrofe come ipermodello e perfino come modello autointerpretante (pensiero che trova una non banale esemplificazione in concetti come flessibilità, virtualità, mondializzazione, ecc.) - è in qualche modo confrontabile con il concetto di complessità dell'opera, quale noi abbiamo fin qui se non descritto, almeno tentato di avvicinare?

L'interesse dimostrato in alcuni settori avanzati della ricerca scientifica per l'esperienza della creatività artistica - tutti conoscono l'esempio famoso del MediaLab del MIT - e viceversa l'interesse non imitativo di alcuni artisti per la ricerca scientifica e le nuove tecnologie, evidenziano un possibile intreccio, un ipotetico, utopico, atopico luogo di incontro dove destini diversi potrebbero reciprocamente perfezionarsi e compiersi in un unico e solo destino dell'umano, in cui mortalità ed immortalità, sacro e profano siano restituiti alla propria condizione di verità. Tuttavia non sembra davvero che questo tipo di nuova consapevolezza stia generalizzandosi nella realtà sociale, al contrario il perdurante e massiccio dispiegamento di un assoluto dominio da parte dei saperi scientifici e tecnologici, i primi sempre più dipendenti dai secondi - penso alle cosiddette tecnoscienze - e la totale trasparenza e globalizzazione del reale che ne derivano, con conseguente perdita dell'identità materiale e culturale, impongono perfino di riconsiderare la possibilità stessa di avere un qualsivoglia destino, il quale oggi, nel senso proprio del termine, sembra essere stato sottratto alla nostra condizione di uomini.

L'arte oggi si trova ben rappresentata nella figura della piega, del folding, e nella dimensione della complication, ma non perché essa abbia la pretesa di conseguire per tale via un dominio sul reale, insidiandone la complessità, desumendone i modelli per schematizzarli e clonarli, tentando la struttura della catastrofe in un pericoloso gioco di sostituzione del reale, bensì perché essa abita da sempre la piega intesa come dimensione non lineare, non progressiva, non invasiva, non dominante, non esibizionista, articolata (arte-arto) ed elastica della ricerca.

La flessibilità di una semplice goccia d'acqua che corre sulla superficie rugosa dell'albero piegandosi ad essa, seguendone le tortuosità, insinuandosi tra le fessure, tracciando sentieri interrotti.

Opera orientale, nascente chimera, araba fenice, memore destino, cristallo di sale, sale della terra, oscura illuminazione occidentale, domanda di senso, interrogazione senza fine intorno alle pratiche e ai linguaggi che portano alla scoperta di sé e del mondo, pratica assolutamente impratica, radicalmente interrogativa e priva di specifiche finalità, ma necessaria, continua capacità di allusione a quel reale che non si dissolve nel visibile, apertura all'invisibile, ierofania del sacro.

Se l'arte è tutto ciò, come si può essere artisti?

Artisti si può essere per scelta, esercitando la propria libertà nei confronti del destino, ma questo atto di estrema libertà, di arbitrio, nasce sul terreno di una originaria necessità che fonda ogni possibile condizione. Come dire che artisti si diventa perché così è necessario.

Ed è egualmente per questo che quella dell'artista è una condizione libera, ma pur sempre condizione, ossia annuncio di un comune accordo, quello corrispondente alla decisione di stare entro un dominio cui non ci si può sottrarre. Mancando gli artisti verrebbe meno anche la vita dell'arte. Essa sarebbe niente più che un fantasma, una lingua morta.

Abbiamo visto infatti come l'arte, nel suo cammino storico fino al presente, si sia manifestata come forma della necessità ed insieme come atto di libertà, come espressione del senso e come straordinaria apertura all'orizzonte del vero e del sacro, come fondamento radicale dell'esperienza dell'altro, ma di converso c'è da chiedersi in quale direzione potrebbe mai procedere, se non nella direzione tragica di una fatale e nichilistica sparizione, una realtà che da tale viva esperienza irrimediabilmente si allontanasse, poiché si deve pur convenire che quello che vediamo sempre più di frequente davanti a noi è – al contrario di quanto vorremmo – una pratica artistica che tende a banalizzare il significato dell'esperienza fino a negare l'idea stessa dell'arte come possibilità e capacità di produrre visioni, pensieri, trasgressioni, nuovi simboli, comportamenti, sentieri.

Ciò che ci è richiesto di fare dunque è di ripensare il fondamento, sentendoci chiamati ad un'etica della responsabilità: questo è il cammino che gli artisti hanno davanti a sé.

Vorrei soffermarmi a titolo di esempio su alcuni miei lavori, verso i quali possiamo tentare il percorso ermeneutico, così da dare alle nostre parole la concretezza dell'esperienza e all'esperienza il valore della parola.

Nel 1973 ho realizzato alla Galleria Pilota di Milano una performance e un film 16mm intitolati *In quibus membris corporis umani sacra religio* (Figura 1) mentre del 1975 è la performance *Renaissance* (Figura 2).

In ambedue i casi si trattava di un'azione che mettendo in campo la nuda corporeità dell'artista, riconosceva al corpo un fondamento di sacralità da cui, tramite il linguaggio, poteva generarsi la metafora del senso.

Varie parti del corpo venivano segnate e indicate direttamente, sotto gli occhi del pubblico presente in galleria, da una scrittura che traeva alla luce i significati del nostro corpo, nascosti e tuttavia ben presenti e testimoniati anche dalle più antiche tradizioni. Così ad esempio il lobo dell'orecchio sinistro veniva indicato con ML (*memoriae locus*) in riferimento al gesto già da Plinio il Vecchio menzionato di toccarsi l'orecchio quando ci si sforza di ricordare qualcosa che non ci sovviene. Ancora il dorso della mano veniva siglato con la scritta QR OAA (*quaedam religio ... osculis*

adversa appetitur). Infatti anche in quella parte del corpo, come in tante altre che venivano via via scoperte “est quaedam religio ...”.

In Renaissance, il corpo veniva legato con una corda dipinta che poteva figurare una sorta di ombelico, in posizione fetale davanti alla scritta cubitale Renaissance, Rinascita o Rinascimento. Rinascita dell'uomo e rinascimento dell'arte.

Ma per venire a tempi più recenti, è nel corso degli anni 90 che si sviluppa un complesso ciclo di lavori denominato Grund - Grab (Figura 3). Il titolo mette in luce apertamente il legame simbolico di vita e morte che l'immagine del suolo e della tomba suscitano, ma Grund è anche il fondamento e rinvia quindi all'origine, al principio di ogni cosa, sul cui terreno materno posa il senso dell'esistenza. Qui il Grund-Grab, apre per me una sorta di inscindibile diade di significati, assume varie connotazioni e si può incarnare nella tragedia dell'individuo come in quella della collettività, nella santità di figure eccezionali ben stagliate nella storia umana come sono i poeti, gli artisti, i filosofi oppure anonime, come quella di un oscuro partigiano che al fuoco dell'ideale ha immolato la propria esistenza o di chi, egualmente giovane ed inerme, è passato nel fumo di Auschwitz e non ha più nome, ridotto a zero, a vocale senza suono.

Sono queste forme della santità, sono questi sacrifici di uomini innocenti che suscitano l'ammirazione, lo spavento e la fiamma del sacro.

Del 2005 è invece il progetto realizzato nell'ambito di una mia residenza artistica effettuata presso l'Abbaye Royale di Fontevraud, nella regione della Loira, luogo suggestivo di straordinaria spiritualità ma anche dolore, patrimonio mondiale dell'umanità.

Asperges me Domine (Figura 4) è una videoinstallazione ambientata nelle cachots dove le monache venivano recluse per punizione.

Si tratta di un luogo dove il naturale richiamo alla vita spirituale trova una stretta connessione simbolica col tema della punizione, del dolore, della follia, dell'espiazione, della prigionia, quasi anticipando il tragico destino di prigioniero e di tetro reclusorio che Fontevraud avrebbe avuto nella storia successiva, dalla Rivoluzione francese fino all'occupazione tedesca della Francia, quando vi si insediò il Comando tedesco che pronunciò numerose condanne a morte di maquis francesi impegnati nella resistenza al nazifascismo, rimanendo poi una prigioniera ancora per vari anni nel dopoguerra. In quella ex abbazia trasformata in prigione pare si sia trovato recluso per un certo tempo anche André Gide.

Avevo installato un monitor in tre delle quattro celle e in ognuno dei monitor si mostrava un'azione diversa che rifletteva allo stesso tempo la dimensione quotidiana e discreta della vita monacale ma anche la terribile, solitaria, ossessiva ripetitività di un gesto che condensa in sé la possibilità del riscatto della purificazione essendo insieme il pane del dolore e l'acqua della tristezza [2].

In una prima cella si vedeva l'abluzione delle mani, in una seconda quella della bocca, in una terza degli occhi mentre, nella quarta cella che era anche l'unica illuminata, si sentiva solo il suono provocato dallo stillare dell'acqua sulla pietra. Le azioni erano lente, rituali, maniacali, avvenivano dopo una pausa impercettibile di immobilità. Il suono era leggero e continuo, l'atmosfera dolente. Non c'era il trionfo della virtù ma il dolore della punizione e la speranza del riscatto a prevalere.

L'idea che avevo in testa era di lavorare intorno all'immagine dell'acqua che purifica, monda e ristora, restituendoci alla vita e riscattandoci (dal peccato ovvero dalla malattia dell'anima sì, ma anche dalla sofferenza del corpo e della mente, la cui dimensione sacrale è ridestata nel tema dell'espiazione della pena).

I luoghi dell'Abbazia di Fontevraud infatti – come ho detto - avevano conosciuto fin dall'inizio la vita quotidiana delle comunità monastiche colà avvicendatesi per secoli, ma anche il dolore della reclusione e della prigionia.

La presenza emblematica dell'acqua – vivamente simboleggiata dalla relativa vicinanza al fiume Loira ma significativamente rilevabile anche nella struttura e nei segni esterni dell'architettura abbaziale (i grandi collettori, le condotte, le fontane) e del paesaggio intorno ad essa costruito (gli

stagni, vivai medievali per l'approvvigionamento del pesce) - mi sembrava capace ancor oggi di rinnovare simbolicamente il significato complesso ed articolato di un luogo reso austero e solenne tanto dalla pratica liturgica e dai gesti ritmati di una vita di lavoro e preghiera ispirata a un religioso sentire, quanto dal patimento fisico e morale che deriva all'uomo dalla privazione della libertà.

L'acqua infatti, con il suo benefico fluire, sembra mitigare la durezza e l'asprezza della pietra, conferendo una comune speranza di salvezza morale e di libertà.

I riti dell'abluzione delle mani, della bocca, degli occhi, che accompagnano, insieme alla preghiera e con ritmo sempre uguale, la vita monacale diventano anche l'espressione di piccoli gesti, vere e proprie icone del quotidiano che sottolineano e scandiscono – quasi autisticamente nel loro continuo ripetersi - la dimensione temporale dell'esistere, un tempo dell'uomo che acquista senso solo se capace di riflettere un più assoluto ed ultramondano ordine temporale.

Disponendo nelle celle alcuni monitor - icone che mostrano immagini (di mani, bocche e visi) indefinitamente femminili mentre compiono gesti di abluzione con l'acqua intendevo evocare una memoria attraverso la quale fosse possibile cogliere da una parte una sorta di vocazione femminile alla cura e al ridestare con semplici atti il sentimento del sacro che è nell'uomo, dall'altra un'idea di purificazione necessaria che abbraccia tutta intera la condizione umana, religiosa e laica, intesa altresì come spinta a realizzare la libertà da ogni condizionamento.

Un lavoro sul significato ed il valore teandrico dell'uomo - direi - e sulla sua aspirazione ad attuarsi in quanto essere libero in ogni momento della propria vita, tanto più e quanto più se sottoposto a rigide regole, a privazioni, a limiti, a punizioni.

Anche in questo caso sono in gioco non solo la sottile e complessa relazione che lega il padre al figlio, ma la poesia purificatrice e liberatoria, quasi mistica per certi versi, dell'immersione nell'acqua del mare o del fiume come principio di un comune ritorno.

Ripensando quindi il simbolismo della rigenerazione, così avvertito sul piano etico e non solo religioso, entro la dimensione di una spiritualità laica, che non può non riguardarci come possibilità di continuare a produrre speranze, utopie, pensieri generosi in grado di opporsi al feroce nichilismo del mondo contemporaneo, avevo immaginato inizialmente che il lavoro avrebbe potuto essere stato completato dall'installazione in un secondo spazio, quello della Navata della Cappella di Saint Benoît, di una struttura costituita da una serie di televisori disposti a parallelepipedo entro i quali scorreva un'acqua virtualis, con l'effetto di una sorta di colonna liquida sospesa nell'aria, entro cui il liquido si espandeva con un movimento costante che attraversava i monitors dal basso in alto e su tutti i lati, accompagnato dalle parole dell'antifona: asperges me, Domine, hyssopo, et mundabor: lavabis me, et super nivem dealbabor, anch'esse trasportate dall'acqua.

Le parole si dovevano muovere da una parte all'altra, attraversando come una corrente la materia acqua che costituiva la colonna, mentre un suono quasi impercettibile emanava, sospirava, respirava.

Concludo riferendomi ad un recente lavoro al quale sono particolarmente legato, anche per le amichevoli collaborazioni che l'hanno caratterizzato, in primis quella di Alessandro Di Chiara oltre a quelle di Giorgio Nonveiller ed Elio Matassi, e per la particolare destinazione che ha infine avuto proprio nella città di Rapallo, cui sono sinceramente grato.

Intorno all'opera infatti, dopo la sua prima esposizione a Venezia e in occasione della definitiva collocazione rapallina, si è sviluppato un convegno di studi dedicato al tema della croce.

Un complesso e gratificante iter voluto e curato da Alessandro Di Chiara.

Si tratta di La Soglia e la Croce, (Figura 6) oggi appunto a Rapallo nell'Oratorio dei Bianchi, sede dell'antica Confraternita, adibita in particolare alle onoranze funebri.

Nella contiguità con la morte la possibilità di avvertire il respiro del sacro si fa più forte e oso desiderare che a tale condizione possa partecipare il mio stesso lavoro.

Tratta da un fotogramma di uno fra i tanti spezzoni cinematografici in super8 da me realizzati in forma di ricognizione memorativa ovunque mi trovassi, ma in particolare durante la quotidiana vita familiare agli inizi degli anni 70, l'opera presenta il particolare momento di una processione della Croce, animata dalla presenza di alcuni fedeli. La Croce si staglia scura e lievemente obliqua sulla superficie luminosissima di un muro creando un violento contrasto. A sinistra si apre lo spazio di una soglia, appena distinguibile.

Come è stato opportunamente osservato da Giorgio Nonveiller [4], tutta la rappresentazione è ridotta a pochi segni essenziali che 'agiscono' per sottrazione, evitando ogni possibile lettura convenzionale, accentuando invece una certa vaghezza, propria all'"atmosfera" del rito religioso, entro il quale viene evocato il sacrificio della croce, carico di aspettative legate alla redenzione. La rappresentazione è calibrata su una contrapposizione orizzontale di ombra e luce, che taglia la composizione in due, creando un effetto ponderato di ambiguità percettiva. Qualcosa resta celato nella figurazione e allude al non-visibile, 'mostrando' solo quei tratti minimi che sembrano aprirsi al mistero della trascendenza.

Al contrario, nella vita quotidiana, siamo talmente invasi da un'iconosfera totalmente artefatta da essere indotti ad eludere ogni esame della realtà e ogni rapporto tra la nostra interiorità, a cui diventa sempre più difficile attingere, e ciò che percepiamo come esterno. Tale iconodulia telematica vive di un'enfasi virtuale, ed è guidata da criteri esclusivamente ostensivi e spettacolari che l'artista, più che rafforzare deve quindi smorzare e, entro certi limiti, addirittura cancellare. Di qui il lavoro di sottrazione che muove decisamente verso la "bassa definizione" dell'immagine digitale affinché diventi – come in questo caso - inversamente proporzionale alla sua artisticità. Qui la particolare Stimmung è ben lungi dal precipitare nell'indistinto ma, proprio nel celare, indica ciò che va oltre l'immagine e che non si dà a vedere. L'opera si propone di evocare l'interiorità e, pertanto, non può non avere una risonanza soggettiva. Se il vedere, paradossalmente, qui allude a ciò che non si vede, la stessa 'messa a fuoco' dell'immagine non può che suggerire al riguardante un'attitudine interrogativa.

L'immagine in questo caso si s-definisce e sembra muovere verso l'essenza, dato che ogni aggiunta, ogni precisazione, capace di circostanziarne l'apparenza, ci porterebbe fuori strada, poiché qui si tratta di eludere ogni "seduttività" iconodula. E, al contrario, la densità dell'immagine non precipita nel nulla ma è essa stessa un quasi-niente (come direbbe Jankélévitch), la cui gravidanza sta più dalla parte del simbolo che da quella del segno.

In questo caso l'essente sembra ritirarsi, quasi scomparire, lasciando poche tracce percepibili che si aprono alla meditazione".

Elio Matassi ha ripreso l'analisi della stessa opera ponendosi un'ulteriore e sostanziale domanda:

"La crocifissione può diventare opera d'arte senza nulla perdere del proprio carattere evenemenziale? E una volta rappresentata in una specifica opera d'arte può essere reiterata senza che questo comporti un eccesso di drammatizzazione dell'evento? L'estetico in quanto tale può restituire l'eccezionalità della crocifissione senza farne uno "spettacolo" banale e banalizzante?"

La domanda non è di poco peso e la risposta da parte del filosofo apre uno squarcio ermeneutico di straordinaria efficacia, ponendo un particolare accento sul valore poetico della mnesis: egli porta ad esempio "quel luogo di Elias Canetti, narrato in *Die Fackel im Ohr* (Il frutto del fuoco) dove lo scrittore si mostra infastidito se non addirittura disgustato dalla pretesa dell'imperturbabile "copista" che, dinanzi alla Pala di Grünewald, crede di poter riprodurre in tutti i particolari ed in tutte le sfumature il massimo di concentrazione dell'evento. Si può reiterare ciò che era stato reso con il pathos più elevato oppure quel tema, appunto quello della crocifissione, poteva essere rappresentato una ed una sola volta a meno di non voler perdere in autenticità ed in straordinarietà? Come reagire, che cosa contrapporre al fastidio ed al disgusto di Elias Canetti. Credo che l'unica modalità di eludere l'empasse sia la via percorsa da Luigi Viola in questo suo

affascinante quadro, in cui la crocifissione, "assoggettata" al filtro sottile del ruolo distanziatore della "memoria", non esce ridimensionata ma esaltata.

Il pittore contemporaneo ha sedimentato nel profondo la grande lezione proustiana, la memoria come custode dell'arte e come redenzione del tempo passato; le luci "diffuse" in maniera stratificata della Soglia e la Croce stanno ad indicare chiaramente il percorso della salvezza mistica; solo attraverso questa lente d'ingrandimento il grande tema della crocifissione può tornare nella nostra contemporaneità senza perdere la sua carica "scandalosa", senza diventare un evento consueto e consumato, uno tra i tanti e variegati cui i nostri occhi sono sottoposti ogni giorno...

Perché la crocifissione possa ancora una volta, come la Pala di Grünewald, attingere quella dimensione superlativo-assoluta, è necessario scegliere lo stesso atteggiamento mnestico di Luigi Viola e del suo quadro. La memoria è diversa dalla mera rappresentazione specular-identitaria, esaltando la differenza, la specificità dell'evento senza sbiadirne l'immagine in una riproduzione ormai obsoleta. La "crocifissione" di Viola ha dunque questa grande qualità mnestica che Deleuze riconosceva solo alle grandi immagini, alle immagini-movimento, a quelle temporali e temporalizzate che nel loro cortocircuito possono recuperare integralmente la dignità dell'evento. Non vi è nulla di banalmente "cinematografico" nell'atteggiamento dell'autore de La soglia e la Croce ma uno sguardo sofisticato che riesce a sottrarsi alle inquietudini ed alle contraddizioni in cui incorre lo spazio della rappresentazione estetica.

Il dolore e la maledizione dell'essere, la caducità e la vanità di tutte le cose in un mondo dominato dal peccato, dall'errore e dal caso, possono essere riscattati solo da una "grande arte" che "non è in svendita", una "grande arte" che riesce a salvare dalla dannazione e dalla caducità "l'attimo senza eguali", quell'attimo senza eguali della crocifissione che la "grande arte" di Luigi Viola è riuscita a riscattare con la memoria".

Ma – aggiungo io - la memoria è "custode dell'arte e redentrice del tempo passato" proprio in quanto anche capace di condurre alla soglia che ci indica simbolicamente il punto d'incontro di visibile ed invisibile, di sacro e profano, rimandando, in un intreccio vitale di connessioni, associazioni, relazioni e implicazioni esistenziali, a quell'orizzonte di mondo su cui essa si costituisce. Orizzonte di significazione, di comprensione e di interpretazione. Di apertura alla verità dell'essere in quanto consapevolezza della condizione dell'esserci, ossia delle condizioni della sua reale esistenza.

Come ha scritto Di Chiara riferendosi all'opera rapallina "... la processione inizia in chiesa e termina in chiesa come per stare a significare che in essa dimora il sacro, mentre l'avanzamento dei fedeli avviene a passo misurato per le vie della città dove alberga, secondo la communis opinio, il profano. Questa diade sacer – profanus sembra essere esemplarmente testimoniata dal rapporto dialettico che intercorre tra l'ecclesia come luogo di culto e la strata come cammino di perdizione dove si stende l'empio e il sacrilego. Tra le due vie si trova la soglia che dischiude verso la possibilità tra l'essere e il Nulla, tra il tempo e l'eterno, dove la vita diventa ciò per cui è"[5].

Spero che vi sia stato gradito questo tratto di cammino compiuto insieme oggi, vi ringrazio per aver partecipato con interesse e vi saluto cordialmente.

[1] Mircea Eliade, *Traité d'histoire des religions*, Payot, 1986

[2] così recitava la regola fontevraudista

[3] James Joyce, *Giorgino* in: *Rubrica di Trieste*, 1914

[4] Giorgio Nonveiller, *Luigi Viola, La soglia e la Croce*, Il ramo Editore, 2005

[5] Alessandro Di Chiara, *La Soglia e la Croce*, Il ramo Editore, 2005

U DI MAURO

nota sull'opera dedicata a Mauro Manfredi

2005

U di Mauro
Stai nel cuore del nome
Come parola esplosa
Come suono interrotto.
Viola liturgico
Ocra terrestre
Rosso mattone sanguigno
Solo per dire U.

ARTE

**Posizione Zero, edizione speciale a cura di M. Dominguez Chiquet, Venezia
2003**

Cos'è l'arte se non domanda di senso, interrogazione senza fine intorno alle pratiche e ai linguaggi che portano alla scoperta di sé e del mondo, pratica radicalmente interrogativa essa stessa ed assolutamente impratica, nell'assenza di specifiche finalità, ma necessaria, continua capacità di allusione a quel reale che non si dissolve nel visibile?

Pratica dell'invisibile dunque ed inesausto movimento verso quel centro da cui s'illumina la tenebra e da cui muove ogni altra pratica, attività simbolica per eccellenza, perché la natura dell'arte, nella sua assoluta simbolicità costitutiva, ovvero, letteralmente, nella sua capacità di gettare in campo, tenendole insieme, cose di per sé diverse e apparentemente divise, nella sua contraddittoria genericità, in grado proprio per tale ragione di veicolare ogni relazione per quanto paradossale, può ancora suggerirci una visione del mondo - sulla quale oggi più che mai poter riflettere.

L'arte, rompendo ogni schema precostituito, ogni "forma chiusa" ed ogni specialismo operativo, si fa espressione di una necessaria e nomadica libertà, fondata su di un pensiero rizomatico e non omologabile nonché sull'atopica assenza di luoghi.

In questo modo essa, anziché accettare un destino di annichilimento nel mondo, continua ad annidarsi nelle pieghe del reale e, facendosi essa stessa figura della piega (folding), può ancora inviare all'uomo segnali di senso, pallide luci dell'essenza.

Come si può essere artisti, allora? Se è vero che artisti si può diventare per scelta o per formazione, esercitando la propria libertà nei confronti del destino, è altrettanto vero che questo atto di estrema libertà, di arbitrio personale, nasce sul terreno di una originaria necessità che fonda ogni possibile condizione. Come dire che artisti "si diventa" perché così è necessario.

Ed è egualmente per questo che quella dell'artista è una condizione libera, ma pur sempre condizione, l'"annuncio di un comune accordo", quello corrispondente alla decisione di stare entro un dominio cui non ci si può sottrarre.

Una condizione interrogante ed interrogabile nelle forme di un "sentire" prima ancora e molto più che di un "capire", di un "intelligere".

La pratica del "sentire" rispetto a quella del "capire" include terreni (alogici, prelogici, onirici, fantastico-immaginativi, deliranti), che non trovano buona accoglienza nell'ambito dei saperi di ordine logico-razionale. Per questo gli artisti, ma soprattutto le loro opere, sono guardati con diffidenza e talvolta con sufficienza da quelle persone che identificano il concetto di "bene" con quello di "progresso" e di "ordine razionale", così come questi si sono espressi nella tradizione del pensiero occidentale e nel moderno apparato scientifico-tecnologico, ovvero prima attraverso il potere del linguaggio, del logos, poi attraverso lo strapotere dell'apparato scientifico-tecnologico.

D'altra parte può fare anche troppo comodo a molti di collocare su un terreno infido come quello irrazionale del "sentire" una pratica che appare discutibile nei suoi stessi fondamenti alla luce di quei principi logico-razionali. Una marginalizzazione di questo tipo risulta inaccettabile per noi. In realtà sono sostanzialmente due le conseguenze del tutto intollerabili che l'opera conduce con sé: la sua costitutiva e fondativa caratteristica di trasgredire la regola ogni qual volta la si pratica, mettendo così in discussione i propri statuti e la sua conseguente sostanziale irriducibilità a tutti gli

ordini, compreso quello del linguaggio, il suo rifiuto ad essere posseduta fino in fondo, nonostante i tentativi della critica e di tutti i linguaggi secondi.

Dunque se noi parliamo di un “sentire” è perché vogliamo con questa parola indicare una pratica di produzione di senso più che di significati, una pratica di emersione e manifestazione di una facoltà di “provare”, di sperimentare, di teorizzare ossia propriamente di “vedere”, di imparare a conoscere, di essere consapevoli, di ri-tenere quindi, e pertanto di comprendere, afferrando un qualche cosa che non si fa per altre vie conoscere e che è la sostanza stessa dell’opera e dell’essere artista nel comune destino con l’opera.

Ciò significherà che l’esperienza dell’arte, di cui l’opera è l’epifania, è sì un’esperienza profondamente conoscitiva, attraversabile dalla ragione, ma niente affatto riducibile al suo puro e nichilistico dominio.

Ma non si può dire opera senza dire destino. Da soli e in relazione tra loro i due termini costituiscono un’immagine straordinaria della complessità che abbiamo davanti.

Altre parole sono: Poiesis, Tyche e Ananke, fare libero e necessario, Aletheia, verità, Eidos, bellezza, Aeternitas, oltre il tempo dell’uomo.

L’opera, in quanto irriducibile, pro-duce sempre una ulteriorità, altro ancora appunto, che ci costringe a pensare o meglio solo a “teorizzare”, theorein, a “vedere”, “intra-vedere” qualcosa che è ma non può essere detto. Lo dico però senza volermi confondere con la pletora di quanti sostenendo l’indicibilità dell’arte non dicono infine davvero nulla. Spero si capisca che lo sforzo è di altra natura.

La domanda che mi faccio è la seguente: cos’è davvero l’opera e dove sta la sua facoltà, la sua magnificenza, la sua capacità appunto di rendere grandi, la sua opulenza senza sfarzo?

La radice stessa della parola ci aiuta a capirlo: opus-ops è quella forza, quella potenza, tutto ciò che pone in condizione di fare grandi cose. Ma Ops è anche il nome della dea dell’abbondanza del raccolto, più tardi identificata con Rhea o Cibebe, l’“opima frugum copia” che protegge il grano una volta deposto nel granaio.

Come vediamo essa è dunque insieme fin dall’inizio facoltà e destino di sopravvivenza, questa è la sua folgorante verità, questo suo stare ad immagine di un tempo aeternus, tempo dell’indistruttibilità e dell’irrimovibilità, eterno o aevi terminus, sulla linea di confine del tempo storico, nell’ordine immutabile delle cose, nell’ordine di ciò che è ed è per sempre, un fare che sospende il tempo, un tempo della sospensione. Opera vera e necessaria.

Sì, opera vera non perché essa stessa rappresenti la verità o semplicemente una parte di verità (concetto arduo che mi sfugge, non saprei infatti come la verità, essendo tale, possa trovare rappresentazione, e tanto meno apparire come parte di sé), ma perché in essa può mostrarsi la verità dell’origine, in un trasparire e in un e-venire che rompono la scorza dura di ogni linguaggio, di ogni non verità, di ogni nichilismo.

Personalmente non trovo trascurabile il fatto che l’opera d’arte, a differenza delle altre opere umane e degli stessi linguaggi della scienza, presenti come caratteristica sua propria la necessità, per compiersi, di una costante apertura di senso e di un orizzonte di attesa veritativa che solo nella religione forse, ancor più che nella filosofia, possono trovare l’eguale e che nel caso dell’arte appaiono inoltre collegati in un tutt’uno, a mio parere, con la sua stessa e specifica “natura infelice” – così vorrei chiamarla.

La “natura infelice” dell’opera d’arte, normalmente colta come un difetto, una mancanza, una diminutio, è invece, secondo me, ciò che permette di limitare i danni prodotti dal logos.

Tento di spiegarmi meglio. È nella natura del logos ridurre ogni cosa a concetto, ad astrazione e ciò facendo si finisce col restringere sempre più l’orizzonte del possibile traducendolo in quello del probabile, assai meno ricco di aperture e di ferite, attraverso le quali quell’originario di cui la verità è apparizione coincidente può manifestarsi.

Ciò vuol dire anche che il destino dell’Occidente logico-tecnico-scientifico è quello di perdere definitivamente ogni traccia di verità e comunque di non poterne cogliere più la presenza. Questo

vuol dire altresì che soltanto l'arte, con la sua natura infelice potrà continuare ad esprimere questa necessità?

Ve lo pongo come un interrogativo.

VIOLA 33

**Archivio Caterina Gualco Genova
2003**

These recent works are made using air-jet on steel plates. Previously I have used the same technique on other stuffs such as velvet and plaster.

The choice of the supports emphasizes every time an expressive form coherent with the state of the memory where, as a whole, my works come from.

As in life, fragility and softness take turns and twist with hardness, brightness and opacity, love and hate mix.

I started from the rediscovery and the poetic reading of never seen images, belonging to the repertoire of my memory, unpublished frames of S8 films, flashes of a hidden dimension of the visible that only memory can give back to sight and life.

My works are simple frames, fleeting moments, fragments of reality given back to image.

Faces, gestures, figures and landscapes which art gave presence and actuality again, thus creating an unpredictable short circuit with time.

Indeed the real question faced up in these works is time rather than image.

Not even image might exist without time.

L'ARTISTA PARLA DEL PROPRIO LAVORO:

Il ciclo di opere che sto realizzando in questi ultimi anni (1998-2003), prende avvio dalla rilettura poetica di 'immagini mai viste', attinte al repertorio delle mie memorie attraverso la riscoperta di inediti fotogrammi di pellicola Super8, flashes di una dimensione nascosta del visibile che solo il ricordo può restituire alla vi(s)ta.

Questa specie di 'Ri-tratti', sia nel senso di una particolare immagine ri-presa o ri-tratta fuori "dal buio" in cui si nascondeva, sia nel senso che tali opere costituiscono nell'insieme un mio personale ritratto nel tempo, sono realizzati ad air-jet computerizzato su materiali diversi, ora su lastre di acciaio verniciate a fuoco - ma in precedenza anche su velluto o intonaco.

La scelta dei materiali sottolinea ogni volta una modalità espressiva coerente con la condizione memorativa, da cui, nel loro insieme, le opere scaturiscono.

Come nella vita, la fragilità, la tenerezza si alternano e si intrecciano alla durezza, luminosità e opacità, amore e odio si confondono.

I miei lavori sono alla fine semplici 'frames', attimi fuggevoli, frammenti di realtà ricondotti ad immagine o meglio ancora immagini mai venute alla luce eppure autentiche ed appartenenti all'esperienza soggettiva dell'artista, fotogrammi sottratti a vecchie pellicole super8, con le quali io stesso molti anni fa avevo realizzato un personale archivio delle sensazioni, documentando metodicamente per alcuni anni la vita familiare e quanto mi colpiva attorno.

Ri-tratti ora dalla memoria, ne escono volti, gesti, figure e paesaggi emblematici, cui l'energia artistica restituisce presenza ed attualità, poesia e forza di verità, cortocircuitando in forme impreviste il tempo e sottraendo alla damnatio ciò che, pur esistendo, non era ancora venuto alla vita.

La vera questione che viene affrontata in questi lavori è però a mio modo di intendere, più ancora

che quella dell'immagine, quella del tempo.

Il tempo è infatti la condizione senza cui nemmeno l'immagine potrebbe darsi.

Ma quali dimensioni del tempo agiscono qui e in che modo e per quale ragione o per quale necessità? E quale relazione segreta esiste fra il tempo e l'immagine entro un lavoro in cui il processo memorativo si articola in forma complessa all'interno dei vissuti e dei luoghi?

Le opere invitano a cercare una risposta.

PRESENTAZIONE CATALOGO

Castello Santa Margherita Ligure

2002

Le gouaches e gli acquarelli che presento in questa piccola ma particolarissima esposizione al Castello rappresentano due distinti momenti e periodi del mio lavoro - le prime tra la fine degli anni 70 e l'inizio degli 80, mentre i secondi risalgono ai primi anni 90 – e tuttavia hanno un tratto fondamentale in comune, quello di testimoniare la fase meno nota, più intima e personale della mia ricerca artistica, una sorta di percorso a latere delle opere maggiori che può illuminarne talvolta i contorni, ampliando la gamma delle suggestioni che l'opera comunica.

Le gouaches su carta giapponese, realizzate nel mio periodo giovanile, documentano un atteggiamento liberatorio - che anticipa di qualche tempo le ricerche post-concettuali di quel periodo - affidato al sottile erotismo del segno la cui contenuta energia gioca con la delicatezza del supporto.

I colori in gamma essenziale, leggeri come emozioni autunnali, segnano un climax poetico in cui l'espressione di una sotterranea felicità nata dalla riscoperta del piacere insito nel gesto della pittura* intesa come atto libero e generativo della forma, si associa alla necessità di una visione sintetica affidata al segno, come una sorta di azione zen che apre ai significati di un mondo possibile, facendo prevalere un nuovo atteggiamento creativo che troverà corpo nelle successive esperienze condotte in circa un decennio di "ritorno alla pittura".

Si tratta di una produzione mai esposta finora, ad esclusione – se si vuole - di due coeve e consimili tempere di maggiori dimensioni su carta Fabriano e di più forte contenuto erotico esposte alla mostra di arte erotica organizzata dal Museo di San Paolo del Brasile nei primi anni 80.

Gli acquarelli di piccole dimensioni dei primi anni 90 appartengono invece ad un ciclo chiamato "Luce tra Milano e Venezia", coevo (come si può ben osservare) ai lavori delle "Aree di natura protetta" e alle "Morte Nature" un cui significativo esemplare ad olio, già esposto alla Personale presso la Galleria del Cavallino di Venezia nel 1992, è quello da me scelto per l'esposizione di Santa Margherita.

La particolarità di questo ciclo di piccoli lavori ad acquarello è quella di un rinvio a un'idea di LUCE intesa come forza generatrice del colore e della forma, cercata nella persistenza mnemonica di un luogo d'affezione piuttosto che nella contingenza del reale e tuttavia di questo reale in qualche modo testimone.

I lavori sono stati infatti realizzati a Milano durante il mio pluriennale soggiorno in quella città tra il 90 e il 95 ma col pensiero spesso volto a Venezia. Due nature e due luci sono messe a confronto nella sintesi operata dalla memoria e dal colore. Due forme della luce confliggenti, modi diversi di pensare la luce che trovano nel paesaggio un riferimento dialettico.

La scelta della tecnica espressiva dell'acquerello è funzionale all'atteggiamento di lavoro che mi richiedeva capacità di concludere rapidamente e senza ripensamenti un'immagine – stato d'animo del paesaggio affidandone la genesi esclusivamente alla potenza generatrice del colore.

Numerosi di questi lavori appartengono a collezioni private ma non sono mai stati esposti al pubblico con una certa organicità.

Bisogna pensare che fino agli anni 80 la pittura in quanto tale era stata messa del tutto fuori gioco dalle avanguardie minimaliste e concettuali, che avevano promosso una pratica dell'arte marcatamente filosofica, strutturalistica, analitica e linguistica, aliena dalla prassi tradizionale del colore, al massimo inteso nel suo monocromatismo. Sono stati poi i movimenti neoespressionisti degli anni 80, sostenuti dal nuovo mercato dell'arte in precedenza fortemente negato dalle avanguardie degli anni 70, a reintrodurre in Europa e negli Stati Uniti le forme del dipingere. Negli anni 90 la situazione internazionale ha segnato un fortissimo ritorno alle esperienze tecnologiche e multimediali o basate sull'uso di materiali extra - artistici, determinando un panorama post - avanguardistico di ricerche in cui le varie modalità espressive coesistono senza primati.

NOTA DI PRESENTAZIONE A FRAMES

Galleria Ulivi Prato

2001

Un nuovo ciclo di opere di grandi dimensioni che prende avvio dalla rilettura poetica di "immagini mai viste", attinte al repertorio delle proprie memorie, flashes di una dimensione nascosta del visibile che solo il ricordo può restituire alla vi(s)ta. Questi recenti "Ri-tratti", realizzati ad aerografo e con materiali diversi come lastre di acciaio, teli di velluto o intonaco sono semplici "frames", attimi fuggevoli, frammenti di realtà ricondotti ad immagine o meglio ancora immagini mai esistite prima eppure autentiche ed appartenenti all'esperienza soggettiva dell'artista, fotogrammi sottratti a vecchie pellicole super8, con le quali l'artista stesso oltre vent'anni fa aveva realizzato un personale archivio delle proprie sensazioni, documentando metodicamente per alcuni anni la vita familiare e quanto lo colpiva attorno. Ri-tratti ora dalla memoria, ne escono volti, gesti, paesaggi emblematici, cui l'operazione artistica restituisce presenza ed attualità, poesia e forza di verità, cortocircuitando in forme impreviste il tempo e sottraendo alla damnatio ciò che, pur esistendo, non era ancora venuto alla luce.

De là aussi transparaît une conception de l'œuvre comme « réseau de sens » et signal lumineux sur la vaste Mer-Internet de l'indifférencié.

Luigi Viola est actuellement en train de réaliser un nouveau cycle d'œuvres de grandes dimensions qui prend son élan dans la relecture poétique « d'images jamais vues », prises dans le répertoire de ses propres souvenirs par la redécouverte de photogrammes inédits de pellicule super8, flashes d'une dimension cachée du visible que seul le souvenir peut restituer à la vue (vie).

Les récents « Ri-tratti » (Re-tirés 1997-2003), réalisés à l'aérographe informatisé, sur des matériaux divers tels que des plaques d'acier, des morceaux de velours, ou du plafonnage, sont de simples « frames », des instants fugitifs, des fragments de réalité ramenés à l'image, ou, mieux encore, à des images qui n'ont jamais existé, et pourtant authentiques et appartenant à l'expérience subjective de l'artiste, des photogrammes tirés de vieilles pellicules super8, avec lesquelles l'artiste, il y a vingt ans, avait réalisé des archives personnelles de ses propres sensations, en répertoriant méthodiquement pendant quelques années la vie quotidienne et ce qui le frappait autour de lui. De ces documents, « Re-tirés » à présent de sa mémoire, il ressort des visages, des gestes, des paysages emblématiques, auxquels la démarche esthétique restitue présence et actualité, poésie et force de vérité, court-circuitant dans des formes imprévues le Temps, et subtilisant à la damnatio ce qui, même existant, n'était pas encore venu au jour.

VIDEO E NON PIU' VIDEO

note sul video

2000

Alla metà degli anni Settanta la Galleria del Cavallino di Venezia, diretta da Gabriella e Paolo Cardazzo si trovò ad essere, insieme a pochi altri luoghi deputati, come Il Centro Videoarte del Palazzo dei Diamanti di Ferrara guidato da Lola Bonora e senza dimenticare la primissima

esperienza fiorentina di Maria Gloria Bicocchi, il fulcro in Italia di quelle varie esperienze artistiche cui è stato dato il nome di videoarte.

Era impossibile per un artista motivato alla ricerca, nell'ambito della più cogente contemporaneità dei linguaggi, non incontrarsi prima o poi, qualunque fosse stato il suo percorso precedente, in quella stessa fucina di idee ed esperienze col comune denominatore dell'interesse rivolto al nuovo mezzo espressivo che sembrava consentire un salto in avanti inedito e clamoroso, unificando le diverse pratiche ed aprendo una nuova importante dimensione temporale, quella del real time, come si disse.

Così sembrava naturale a me, che provenivo dall'esperienza della parola, attraverso la poesia visiva e la performance, approdare al video insieme a chi veniva invece dalla pittura, dalla fotografia, dalla musica, dal teatro.

Si trattava per me di mettere in gioco la possibilità di un allargamento senza limiti del linguaggio poetico, scoprendone inusitate dimensioni, prima di tutto quella corporea e gestuale insieme a quella visiva e sonora, dilatandone i significati oltre le soglie già intraviste dalle avanguardie storiche, inseguendo ancora quel sogno di opera totale che veniva favorito dal nostro stesso inevitabile intrecciare esperienze di diversa natura, non meno che dalla pratica di contaminazione e sfondamento linguistico che stava alla base del nostro singolo agire, ma anche dalla flessibilità senza precedenti dello strumento video e da una tensione concettuale a cogliere gli aspetti del significato, la sua relazione col significante, oltre ogni consolidato principio formale.

Le mie prime scritture visive conservate sono del 1970 e all'epoca avevo vent'anni. La prima performance poetica, "Renaissance", documentata fotograficamente e in un film 16 mm prodotto dalla Galleria Pilota di Milano risale al 1973. I primi video furono realizzati nel gennaio - febbraio 1975 a Venezia in collaborazione pionieristica col C.A.V. di Massimo Grandese e Fracasso e documentavano lo svolgimento di due pubbliche performances poetiche. Il problema infatti all'inizio fu quello di documentare in forma "snella" e con immediatezza un'azione, un comportamento rispetto a cui il video aveva una funzione ancora subordinata.

Il passaggio significativo avviene proprio nello stesso anno quando, vincendo una naturale timidezza, mi presento da Paolo Cardazzo, esponendogli i miei progetti ed iniziando da allora una collaborazione continuativa che tra il 1976 e il 1980 mi permetterà di realizzare, nell'incontro con amici come Guido Sartorelli, Claudio Ambrosini, Michele Sambin, PierPaolo Fassetta, il corpus sostanziale del mio lavoro video.

Nell'epoca delle maneggevoli camere digitali in grado di compiere ogni operazione, può sembrare strano che ci fosse bisogno, per realizzare un lavoro non dico di montaggio ma perfino di ripresa, di doversi rivolgere ad un centro attrezzato, ma così andavano le cose in quegli anni di archeologia del video.

Paolo Cardazzo ebbe la notevole intuizione di dotarsi di strumenti per la generalità delle persone altrimenti difficilmente ottenibili, migliorandone negli anni successivi la qualità tecnica e permettendo lo sviluppo di un'esperienza unica in Italia.

La rivoluzione venne dal primo port a pack, una camera dotata di batterie che permetteva "facili" riprese esterne, facili si fa per dire considerando la limitatissima autonomia delle medesime ed il loro peso ed ingombro eccessivo. Tuttavia mi dava molta energia lavorare con strumenti che al tempo stesso si presentavano come una risorsa avanzata della tecnologia ma denunciando anche la propria fragilità e primitiva provvisorietà nella costante evoluzione che li rendeva con una certa velocità obsoleti. Si cominciava a fare i conti con la possibilità di ibridare e replicare ex novo ad libitum ogni linguaggio, trasformando l'idea stessa del tempo e rigenerando l'identità delle forme. L'attenzione alla natura linguistica e concettuale del mezzo diventò ad un certo punto centrale, come si vede nel video "Video as no video" del 1978 e temi come quello dell'identità, del tempo sono stati variamente attraversati fino a quell'anno, mentre tra il 1978 e il 1980, da Do you remember this movie? a Urlo a Frammenti di uno spazio interiore (insieme con P.P. Fassetta), l'ultimo video prodotto con la Galleria del Cavallino, si assiste anche nel lavoro video ad una progressiva ripresa dei valori "romantici" dell'immaginario, che si sviluppa in parallelo con l'esperienza della pittura e della fotografia ed in sintonia con quella matrice fortemente soggettiva e lirico-narrativa che è sempre stata alla base del mio atteggiamento artistico fin dagli esordi.

Proprio la Galleria del Cavallino aveva pubblicato nel catalogo di una mia personale un testo (marzo 1977) assai importante nella mia storia di artista che apriva a nuove considerazioni sull'ispirazione del mio lavoro, le quali avrebbero portato ad una piena risoluzione dell'istanza poetica nell'immagine pittorica e nell'espressione emozionale del colore, dalla liquida trasparenza delle Maree alle soglie di non visibilità delle Morte Nature.

Quindi se dobbiamo dire del mio dopo il video, si tratta di un dopo già annunciato della pittura. Gli anni '80 sono stati difficili per chi ha inteso la pittura in modo non citazionista o come recupero di una tradizione negletta, ma quasi invece come una sorta di naturale risposta interiore alla fine dell'illuminismo concettuale, una specie di ulteriore ed estremo allargamento delle possibilità di esperire, in grado di riaprire a 360 gradi l'orizzonte creativo. Una pittura così intesa non poteva dimenticare il valore di quanto si era fatto in precedenza e dunque esimersi dal confronto con i nuovi materiali e le nuove tecnologie, specie informatiche. Periodi caldi e periodi freddi si alternano e s'intrecciano nell'esperienza del lavoro e della vita in analogia col divenire generale del mondo. Oggi non vi sono più tabù operativi, e forse anche noi abbiamo contribuito a ciò. L'arco delle possibili esperienze è totale, quel che conta è trovare in sé la condizione di autenticità che permetta ancora l'immagine. I miei ultimi lavori, Frames, realizzati "pittoricamente" con l'ausilio di avanzate tecnologie computerizzate di elaborazione e riproduzione dell'immagine, su lastre d'acciaio verniciate a fuoco, celano insieme il freddo e il caldo, continuando a generarsi dallo stesso nucleo immaginativo e vitale che era nei miei video, di cui infatti sono a tutti gli effetti la continuazione.