

}ilimoni{
}+{

Serena Carbone

**L'arte in preda
al possibile.**

**Pratiche di costruzione
di comunità**

Gli
ori

Collana diretta da Pietro Gaglianò

Realizzazione del volume
Gli Ori, Pistoia

Progetto grafico e impaginazione
Gli Ori Redazione

Progetto grafico della copertina
Francesca Martini

Immagine di copertina
Serena Carbone, Casa Cafausica, interno,
Fondazione Lac O Le Mon, San Cesario (LE)

Editing
Alessandra Trinci

Impianti e stampa
Bandedechi e Vivaldi, Pontedera

© 2023 per l'edizione Gli Ori
per i testi gli autori
ISBN 978-88-7336-920-2
Tutti i diritti riservati

www.gliori.it

Questo è un libro corale, scritto grazie al tempo perduto al tavolino di un bar, all'angolo di una strada sconosciuta, in una campagna immersa nel silenzio con Annalisa Cattani, Angela Gidaro, Luigi Negro, Giuliana Benassi, Giovanna Bianco, Pino Valente, Olga Gambari. A loro e a ogni singola persona nominata nelle pagine a seguire vanno i miei più sinceri ringraziamenti. Un grazie particolare a Paolo Gori ed Enrica Ravenni che con garbo e gentilezza rendono il lavoro un mestiere di vivere, a Pietro Gaglianò, agitatore inesauribile di pensieri e possibilità, a Diego Ianiro che a tutti questi pensieri riesce a dare forma in una magica sequenzialità, e infine a Luisa Perlo che non c'è più, ma la cui energia inesauribile e la profonda curiosità per il mondo non smetteranno mai di nutrire il pensiero attraverso l'arte.
S. C.

INDICE

Introduzione	7
«The work is not put in a place, it is that place». Michael Heizer, New York, 1970	11
I	13
II	20
III	26
«Come spiegare a mia madre che quel che faccio serve a qualcosa?». Oreste, Italia, 1997	39
I	41
II	59
III	90
Conclusioni	99
Bibliografia	106
Postfazione. Un po' di possibile di PIETRO GAGLIANÒ	109

Introduzione

La bellezza salverà il mondo? Tanto ingenua quanto diffusa, questa domanda continua a rimbalzare sulle bocche di quelli che pensano che l'arte coincida con la bellezza e che, in nome del Bello, si possa fare garante della salute morale dell'umanità. Poggiando su principi molto lontani dalla prassi del quotidiano, la fortuna di questa massima dostoevskiana mostra il grado di idealità che i discorsi intorno all'arte possono raggiungere all'interno dei canali di comunicazione principali. La salvezza dell'animo attraverso leggi esterne all'agire corporeo potrebbe dunque elevare questo a tal punto da abbandonare le sozzure che pure fanno dell'uomo un uomo. Contemplazione, trascendenza, modello, assoluto, eterno, immutabile, da collocare al di fuori del vissuto, questo si vorrebbe che l'arte fosse, in base a una lunga tradizione speculativa che ha avuto origine in tempi e contesti molto lontani dai nostri. Schiacciati su uno schermo, i volti come le opere, in effetti, hanno raggiunto il loro massimo grado di a-temporalità. Poco vale ancora che i linguaggi del contemporaneo abbiano denunciato, già dalla seconda metà dell'Ottocento, quanto fallace fosse questo ingarbuglio e quanto accademismo si nascondesse dietro il modello, molto italiano, delle Belle Arti. Ma è più facile salvare che trasformare. E la semplificazione sembra la strada che la società neoliberista ha scelto di percorrere, anche e soprattutto nei confronti del sistema culturale, divenuto ormai sistema economico-culturale.

Lontano dagli slogan, dalle mostre pacchetto, dalle biglietterie e dalle vetrine, l'arte ha urlato la sua volontà di non assimilazione al mercato incorrendo però in un grande paradosso. Dal momento che essa ha decretato la sua autonomia dalla tradizione, emancipandosi dai temi e dai committenti, aprendo il varco all'astrazione, all'anti-naturalismo e alla presentificazione, voltando le spalle alla funzione, alla mimesi e alla figurazione, creando un linguaggio *qui ne peut servir à rien*, i suoi atti di opposizione – come li

chiama Benjamin Buchloh – «nella loro ineluttabile condizione di eccezioni estreme delle regole universali, confermarono di fatto il regime di totale strumentalizzazione. Si potrebbe formulare il paradosso che un'estetica dell'autonomia è così la più alta forma strumentalizzata di esperienza non strumentalizzata sotto il capitalismo liberale borghese»¹. All'autonomia del linguaggio ottocentesca sono seguite altre forme e altri metodi di approccio al mondo, si sono infatti strutturate le categorie del brutto e del negativo, le posizioni antitetiche al *ne peut servir à rien*, richiamando l'impegno di una critica al mondo così com'è, tanto che Hal Foster ha ricondotto queste «avventure dell'estetica» alle «grandi narrazioni della modernità»².

Ma nell'analisi di queste avventure i critici della rivista statunitense "October" hanno sempre avuto chiaro un fattore: il cortocircuito innescato dalla modernità che, nata anti-borghese, è divenuta cultura borghese *tout court*. A questo si aggiunga l'effetto pornografico della visione, inteso come ossessione del guardare, strutturatosi all'interno del regime di rappresentazione in cui l'arte, come la vita, è costantemente immersa. Tenendo salde queste premesse e ritornando alla battuta iniziale, di cui spesso l'Italia si fa portavoce cambiando arbitrariamente il punto di domanda con il punto esclamativo, vista la sua peculiare storia culturale, lontano da ogni volontà di assoluto o di esaustività, questa serie di interventi – qui riuniti in un unico lungo saggio – si propone di riflettere su quelle forme di arte che non vogliono salvare ma piuttosto tentare di trasformare il mondo. E per fare questo, necessariamente, incontrano la realtà delle scelte politiche e delle negoziazioni territoriali che in un regime di visibilità, come quello odierno, separano sempre più i settori, i luoghi deputati da quelli non deputati, imbrigliando le parole in concetti astrusi il più delle volte molto lontani dal linguaggio comune e dallo stesso significato originario. Come accade nei primi minuti del geniale quanto caustico film *The Square* del regista svedese Ruben Östlund, quando la giornalista Anne, interpretata magnificamente da Elisabeth Moss, intervista il direttore del Museo di Storia dell'Arte Contemporanea di Stoccolma, Christian – perfetto nell'inquadratura su sfondo bianco – per

1. H. Foster, R. Krauss, Y.A. Bois, B.H.D. Buchloh, D. Joselit, *Arte dal 1900. Modernismo, antimodernismo, postmodernismo*, Zanichelli, Bologna, 2017, p. 25.

2. H. Foster (a cura di), *L'antiestetica. Saggi sulla cultura postmoderna*, Postmedia books, Milano, 2014, p. 15.

cercare di capire – *forse (lei) non ha studiato abbastanza?! –* il comunicato stampa che presenta l'ultimo progetto, *The Square* appunto.

Lontano dalla sovraesposizione, le pratiche artistiche presentate non vogliono essere ridotte a categoria di mercato, mentre intorno a esse il sistema ufficiale tende a rendere prima visibile, e poi monetizzabile, ogni concetto. Perché è un tipo di arte questa che non accetta definizioni univoche, e rifugge la categoria come vettore di vendita associata alla visibilità e al guadagno, pagando spesso il pegno dell'invisibilità di fronte a quella politica culturale che – in maniera sempre più evidente dagli anni Novanta a oggi – ha categorizzato i format attraverso i quali renderla fruibile insieme al patrimonio culturale nostrano. Contro questo tipo di creatività orientata, l'arte dell'utopia possibile prende le distanze dal marketing e dalla culturalizzazione coatta, spostandosi continuamente tra idea e realtà per creare dei mondi possibili dove proiettare e costruire, passo dopo passo, il cambiamento. Non si vogliono qui creare nuove etichette, come *l'outsider art* o la *street art*, ma semplicemente indagare una modalità di azione artistica che, silenziosamente, negli ultimi trent'anni in Italia ha avuto una sua strutturazione, non assimilabile né all'estetica relazionale di Nicolas Bourriaud ma neanche alla Critica Istituzionale statunitense, quanto piuttosto agli ingranaggi del sistema culturale propri del nostro Paese. Questo tipo di arte non cerca luoghi deputati, e se li dovesse trovare sulla via della rappresentazione, non li disdegnerebbe, perché non è l'autonomia da essi che ne determina l'identità. Essa incede attraverso una pratica dialettica, che si sposta, peregrina sempre, dai margini al centro, dal centro ai margini, senza sosta. Si riposiziona continuamente, guardando alla comunità, all'individuo, alla società. È una pratica che unisce la dimensione estetica primariamente a quella etica, e non a quella economica, così che l'arte non sia solo un mezzo, ma un linguaggio che permetta di ripensare il rapporto uomo-mondo, percorrendo strade non convenzionali che pongono al centro dell'esperienza il corpo e la voce.

Questo libro si propone così di tracciare dei percorsi possibili di arte relazionale e partecipata che negli ultimi trent'anni hanno operato in tale direzione in Italia, non ignaro né dei limiti temporali e spaziali che una ricerca di tal genere impone né delle tendenziose slavature in cui queste pratiche delle volte scivolano. Il focus sull'Italia è stato condotto in

un'ottica di dialogo con le correnti di pensiero che su questo argomento si sono sviluppate a livello internazionale. Uno sguardo ravvicinato sui fatti e sugli uomini ha pertanto permesso di portare alla luce un modo di operare molto più longevo di quanto non si pensi e che, per lo più legato alle pratiche discorsive e performative, affonda le radici negli anni Settanta, trova un suo momento di forte espressività negli anni Novanta e, infine, una sua stabilità nel decennio compreso tra il 2010 e 2020.

Il libro si compone di due parti: la prima è dedicata alla formulazione di una poetica dello spazio, la seconda all'individuazione di alcune pratiche spaziali, secondo le caratteristiche precedentemente individuate; entrambe prendono il titolo da frasi formulate direttamente da artisti: Michael Heizer e Oreste. In «*The work is not put in a place, it is that place*» si rifletterà così sul binomio *site/non site* declinato da Robert Smithson nel 1968 alla luce degli interventi sull'ambiente che presupponevano una poetica dello spazio rinnovata dalla dialettica dentro/fuori il museo; si proseguirà soffermandosi su due concetti importanti nell'elaborazione dello spazio di relazione: le eterotopie di Michel Foucault e le utopie possibili di Henri Lefebvre. Del primo si vedrà come il concetto di eterotopia sia stato tra i più fortunati del XX secolo, stimolando nuove forme di esercizio dello spazio, come quelle formulate da Hakim Bey in T.A.Z. - Temporary Autonomous Zone (riprese poi, in tutta la loro vaghezza, in particolare nella costruzione dei cosiddetti "spazi indipendenti"); del secondo si approfondirà l'analisi dello spazio in chiave rivoluzionaria che il filosofo fa a partire dal vissuto e dal quotidiano, applicando il concetto di momento che molto, ma non tutto, ha in comune con quello di situazione di Guy Debord. In «Come spiegare a mia madre che ciò che faccio serve a qualcosa» l'attenzione sarà tutta per l'Italia: dalla Biennale del 1976 alle pratiche relazionali degli anni Novanta a quelle partecipate degli anni Duemila per riflettere, infine, sul concetto di comunità e su quale sia la visione politica e culturale del Paese.

Il testo riprende, raccoglie e integra alcuni scritti dell'autrice sull'argomento dal 2015 ad oggi, alcuni di essi in parte pubblicati su riviste di settore; si specifica infine che la scelta delle pratiche è stata supportata da una conoscenza diretta delle stesse, attraverso sopralluoghi e dialoghi con gli artisti.

**«The work is not put in a place,
it is that place».**

Michael Heizer, New York, 1970