

Il dialogo che segue è solo la prima parte di uno scambio che accompagnerà tutti gli incontri di *Sentimiento Nuevo*, proponendosi come introduzione, ma anche come un contrappunto teorico a ciò che avviene nel corso del progetto. Contiene anche la traccia delle discussioni che ci hanno accompagnato durante l'ideazione del progetto; per questo abbiamo deciso di lasciare inalterato il tono un po' ruvido degli interventi e le eventuali discrepanze redazionali, correggendo solo lo stretto necessario per la comprensione del testo. Abbiamo inoltre chiesto ai relatori, e lo faremo fino alla fine di *Sentimiento Nuevo*, di integrare il dialogo con annotazioni, osservazioni e critiche.

In questa prima pubblicazione intervengono: Vincenzo Latronico, Norma Mangione, Luca Trevisani e Caterina Riva. Ne risulta dunque un canovaccio in cui si intrecciano più voci, che Filippo Nostri ha trasformato in un'unica conversazione.

AG ANTONIO GRULLI

DF DAVIDE FERRI

VL VINCENZO LATRONICO

LT LUCA TREVISANI

CR CATERINA RIVA

NM NORMA MANGIONE

AG Iniziamo dal concetto di canone. È un po' che ne parliamo. Forse abbiamo iniziato subito dopo *Curatology* (il progetto a cui abbiamo partecipato entrambi a Viafarini). Io sono stato introdotto a questo concetto, come te, come molti, da Harold Bloom. Forse è giusto iniziare parlando proprio di canone perché in fin dei conti siamo all'interno di un museo, il MAMbo, e i musei funzionano un po' come il canone. C'è una selezione, una presa di posizione nei confronti di alcune opere d'arte che, rispetto ad altre, vengono ritenute di valore superiore, degne di restare nel tempo. È un'istituzione che dovrebbe servire in qualche modo per mettere ordine al caos, per dare delle direttive. Ecco, mi sembra che forse, in maniera assurda, concetti come quelli di canone e come quello di museo forse abbiano più senso oggi che in passato.

DF A me pare che negli ultimi decenni la cultura e la critica dominanti non abbiano fatto altro che demolire l'idea di canone, lo dimostra il fatto che attorno ad Harold Bloom è aleggiata negli ultimi anni un'aura di sconfitta.

VL Bè, sì, Bloom è uno sconfitto, ma in qualche modo la sua sconfitta potrebbe essere vista come un atto di forza, no? Per mezzo secolo la "scienza letteraria", come amava farsi chiamare, è andata applicando microscopi e tabelle cercando di scoprire il misterioso, impalpabile collante metafisico che teneva insieme il canone – ipostatizzandolo, fra l'altro, poiché non potevano mettere sotto il microscopio un oggetto indefinito e amorfo quale in fondo il canone non può non essere – e guess what? Hanno scoperto che non esisteva, questo collante, e ne hanno dedotto che non esisteva neppure il canone. Mi sembra che Bloom non abbia fatto altro che assumere la validità dell'esperimento dei formalisti, ma ribaltandone le priorità. E cioè: se l'idea che un canone debba avere un collante *interno* alle opere (e non basarsi su concetti labili e spiritualisti quali il genio e la tradizione) conduce all'idea che il canone non esista, allora tanto vale tenersi il genio e abbandonare Todorov. È una battaglia di retroguardia? Forse. È la ratifica di un fallimento? È probabile. Ma, in qualche modo, mi sembra anche un modo piuttosto onesto di reagire al fallimento altrui.

Pensa al protagonista de *La macchia umana*, Coleman Silk. Come scrive Andrea Cortellessa nel saggio introduttivo a *Il canone occidentale*, Philip Roth l'ha costruito pensando proprio a Harold Bloom. Coleman Silk è un perdente, un vecchio autorevole professore che viene umiliato e progressivamente estromesso dall'università, anche perché nelle scuole americane, negli anni novanta, soffiava il vento dei cultural studies, quelli che proprio Bloom ha chiamato "la scuola del risentimento". Solo di recente è tornata in auge l'idea di canone. Del resto nel mondo della letteratura questo processo di "canonizzazione" è attivo già da qualche tempo.

LT Chi ha letto *Fahrenheit 451* ricorderà di un mondo senza più romanzi né saggi o enciclopedie, bruciati da inconsueti pompieri distruttori della cultura. Il sapere viene salvato da una comunità di volontari, che imparano i libri a memoria, li incarnano, letteralmente. Questa mi sembra la più vera costruzione di un canone; vera perché la scelta di valore si scrive, si paga, si nutre del tempo e della vita di chi ha scelto. Certo c'è un parallelismo nemmeno

troppo nascosto tra questo che sto scrivendo e le libere traiettorie personali del collezionismo privato, ma il punto è proprio questo, la scelta è vera e sentita quando se ne pagano gli oneri e se ne vivono gli onori. Gli uomini-libro di Ray Bradbury mi sembrano un emblema da tenere a mente.

DF Anche in Italia. Pensa al dibattito di quest'estate sul rapporto tra i critici e gli scrittori, quello che ha coinvolto trasversalmente molti quotidiani e che aveva a che fare con questa idea di canone, perché è iniziato dal semplice fatto che ad alcuni critici era stato chiesto di fare i cinque nomi dei giovani scrittori italiani più emblematici di oggi.

LT La canonizzazione mi interessa più per la ricerca di regole con cui leggere, inquadrare, comprendere e selezionare la qualità tra le cose che accadono, più che per la lista che compila. Se una cosa si misura per quello che sa dare e dire, non la si può misurare con una lista di preferenze. Si tratti di Storia o di cronaca, non è, ad ogni modo, una questione elettorale. Le liste funzionano e confermano una logica che è quella di un supposto cambiamento evolutivo, della costruzione del gusto, e della mobilitazione del consenso, nulla di più, nulla di meno. (Se devo pensare a una lista virtuosa e non viziosa ecco che ci viene in aiuto il solito Ali ghiero e Boetti con il suo *Manifesto* del 1967)

DF Abbiamo entrambi conservato molti articoli, e sappiamo che quel dibattito ha portato a un tentativo di ridefinizione del concetto stesso di critica letteraria, delle sue funzioni e del suo destino. Non c'è dubbio che qualcosa di analogo stia capitando anche nell'arte. Per esempio riguardo all'ultimo libro tradotto in Italia di Rosalind Krauss, *Inventario perpetuo*, si è parlato di un tentativo di sistematizzazione del pensiero critico analogo a quello di Bloom ("Rosalind Krauss indica alcuni itinerari alla maniera di Harold Bloom", si diceva in un articolo sul Corriere della sera di qualche tempo fa). È davvero interessante, come dici, che tutto questo avvenga proprio adesso.

VL Non sono sicuro che manchi veramente così tanto, un canone. Certo, appunto, non esiste un canone "formalizzabile" – una lista di SI e NO, con tanto di ragioni ecc. Ma siamo sicuri che questa sia mai esistita? Forse che ci sentiamo, noi del ventunesimo secolo, implicitamente in inferiorità rispetto ad altri periodi (penso soprattutto alla storia letteraria), in cui ci immaginiamo che avessero le idee molto più chiare di noi? Ipotizziamo, chissà, un ipotetico canone stilato da Leopardi (certo, comodo, prima di De Sanctis – ma ipotizziamolo lo stesso). Chi c'è, chi non c'è? Nel passato remoto è facile. Dante c'è. Boccaccio c'è. Ariosto e Tasso pure. Bembo ecc. Un salto in avanti. Marino? C'è Marino? Secondo me no, ma potrei sbagliarmi. Più di recente? Alfieri? Manzoni? Verri? La risposta, con ogni probabilità, sarebbe stata "Forse". Che, in fondo, è esattamente quello che diremmo noi – di chi? Di Del Giudice, ad esempio. Della Ortese. Di Siti. Siamo sicuri di non averlo, un canone, solo perché ha i bordi sfumati?

AG Quello che mi interessa è che nell'ultimo secolo il concetto stesso di museo e di opera d'arte è stato messo in discussione e "demolito" passo dopo passo, ed è stato un processo di riflessione certamente utile che ha permesso di ripensare l'idea stessa occidentale di opera d'arte, soprattutto rispetto alle altre culture del mondo ecc... Però tutto questo è stato estremizzato a un punto tale, e la nostra società è diventata talmente complessa e la produzione culturale talmente ampia che forse quello di cui abbiamo più bisogno è proprio di strumenti-istituzioni capaci di mettere ordine nel caos e capaci soprattutto di farci risparmiare tempo (e questo è uno dei punti su cui maggiormente pone l'accento Bloom) e di non farci perdere in un magma fuori controllo. È come in internet, vi è così tanto materiale che in maniera molto spontanea gli utenti iniziano a fare riferimento a siti/persone/collettivi capaci di essere investiti di una certa "autorità" che gli permette di dire cosa vale e cosa non vale all'interno della rete. Forse per assurdo mai come oggi questo concetto di autorità è stato tanto importante, ancor più che secoli fa.

VL Ecco, forse il nodo è proprio questo dell'autorità. Da un canone ci aspettiamo che sia molto più autoritario di quanto non sia – e non trovandovi questa autorità, rilevando in essa un margine di incertezza così ampio, abbiamo la sensazione di aver perso qualcosa rispetto a un'epoca, conclusasi più o meno da poco, in cui si poteva fare appello a figure dogmatiche che fissavano limiti invalicabili al buon gusto e all'esempio. Ma, mi verrebbe da dire, forse la distorsione era allora, e non oggi. Forse è stato un periodo tutto sommato ristretto, quello in cui esisteva una singola idea forte (un'idea politica, ad esempio, o una virtù patriottica) che potesse fungere da pietra di paragone rigida per valutare l'ammissibilità di un'opera. Forse il ruolo sensato che ha avuto – storicamente al di là della parentesi più o meno breve intercorsa, diciamo, fra gli anni '80 dell'Ottocento e gli anni '70 del Novecento – il canone è stato proprio quello di "entità autorevole senza figure autoritarie". Sembriamo guardare a ogni ipotesi di canone dicendo, "e chi me lo dice che lui c'è e lei no?" – e in questo senso lamentiamo la mancanza di autorità. Ma forse la risposta è che non ce lo dice nessuno – che "si vede", in una qualche misura, o che c'è un ragionevole accordo fra tutti i – fra tutti i chi? Ecco, appunto: fra tutti i membri di una comunità anch'essa fluida e sfumata, come fluida e sfumata era, chissà, la società letteraria del Settecento, che pure un canone ben preciso – per quanto fluido e sfumato pure lui – lo aveva.

AG Lo stesso vale per le istituzioni delle arti visive. Mi sembra che la produzione artistica oggi sia talmente ampia che abbiamo ancora più bisogno che in passato di "entità" che riescano a definire in modo nuovo quali cose hanno valore, e in maniera quanto più slegata da un contesto sia spaziale (il dove un'opera viene pensata, realizzata e proposta, sia in senso geografico e fisico, sia in senso sociale) sia temporale (la contingenza storica, diciamo).

DF È vero, l'idea di canone ha a che fare con la critica ma anche con l'istituzione museo. Il punto è: i musei, come i critici, dovrebbero sapere indicarci cosa guardare, è una necessità imprescindibile nonostante tutto quello che si è detto e fatto forse perché, come dici, siamo arrivati al punto di sentirci sopraffatti dal caos e dall'effimero, ma per far questo il presupposto fondamentale è una forma di autorevolezza.

LT La domanda, la questione, riguarda il cosa guardare o il come guardare guardare? So che è un cane che si morde la coda, ma all'idea di canone, mi viene da anteporre l'educazione dello sguardo, specialmente in un contesto come quello italiano. Si tratta di sensibilità da allenare e non di verità da costruire e da sostituire a quelle presenti. Allenare, rendere predisposti, avvicinare. Questo forse è più urgente di altro. Si tratta di sensibilità da allenare e non di verità da costruire e da sostituire a quelle presenti. Allenare, rendere predisposti. Mi viene in mente John Berger con *The Way of Seeing*, ma anche *Nel museo di Reims*, di Daniele Del Giudice, o, meglio ancora, *L'arca russa* di Sokurov. Il cinema forse aiuta a spiegarmi meglio, perché porta con sé l'idea di tempo, di flusso. Siamo immersi in ciò che vediamo e che siamo chiamati a giudicare. Nel cinema il tempo è tutto, e tutto dipende dalle forbici, dal coltello, dalle scelte del montaggio. L'idea di canone mi fa pensare al montaggio cinematografico, per le esclusioni che porta con sé, ma anche per gli accostamenti e gli avvicinamenti che ogni montaggio effettua. Sokurov nell'*Arca Russa* racconta un paese, una cultura, una visione del mondo, e lo fa scegliendo l'accumulo al posto della selezione. Sokurov sceglie di essere digressivo e frammentato, penetra nel fluire del tempo, porta sullo schermo il tempo reale. Mi viene da rispondere così all'idea di canone. Ecco, io preferisco un fiore in vaso, che va cambiato tutti i giorni.

Ma è proprio questo aspetto dell'autorevolezza, dell'autorità del museo che i curatori e artisti hanno finito per mettere in discussione negli ultimi anni. Autorità intesa come capacità dell'istituzione museo di costruire racconti, o letture organiche della storia recente. Non è un caso che il punto debole di molti musei sia proprio la collezione permanente (forse fa eccezione la Tate Modern, con quel modo, in fondo molto classico, di presentare la collezione permanente sulla base di una impostazione tematica). La questione principale credo riguardi l'uscita dalla postmodernità e la necessità di costruire nuovi racconti. Insomma, quali modelli narrativi per l'arte del secolo scorso e di oggi? È un problema che, da punti di vista differenti, hanno posto Hal Foster e Arthur C. Danto. Danto in particolare dice che dopo la crisi del modello vasariano, cioè della storia dell'arte come progressione, non abbiamo saputo costruire più niente di alternativo...

CR Vorrei soffermarmi un momento sull'idea del canone vasariano, non per dibatterne la fallacità o il successo ma per provare a riportare il discorso sulla storia della critica d'arte, perché ritengo non si possa parlare dello stato attuale in cui la disciplina versa senza prima perlomeno nominarne le radici, per di più italiane. Ora, se scattiamo avanti di 500 anni, il modello di fare critica alla critica che vorrei scegliere è quello anti-gerarchico tracciato da Carla Lonzi. La precisazione che mi viene da fare è poi che il canone non nasce mai come tale, non c'è mai qualcuno talmente proiettato nel futuro da auspicare un sistema di lettura con la presunzione di validità per il resto del tempo; sono piuttosto la storia e le condizioni sociali e culturali ad essa legate, che fanno

di un sistema, un canone. A questo proposito vorrei riprendere l'idea tracciata più avanti nel testo da DF di aprire agli esperimenti goffi e insicuri, alla storia delle posizioni deboli insomma. E qui ritorno a Carla Lonzi e al suo "Autoritratto", un montaggio di conversazioni da lei intrattenute con la complicità di molti degli artisti operanti in Italia dal 1965 al 1969 (da Accardi a Fabro, passando per Fontana, Paolini, Pascali...), il libro mostra con coraggio proprio le incertezze, i tentennamenti e rifiuta invece ogni posizionamento eroico o allineamenti univoci. In quelle pagine si trovano due spunti che reputo fondamentali per la mia analisi: la percezione di un momento storico preciso e il rispetto reciproco che lega la Lonzi agli artisti che con lei sono in dialogo, e inoltre la consapevolezza di un cammino comune. Carla Lonzi riesce anche a mettere in discussione tutto quello che la critica ha rappresentato fino a quel momento, mi piace immaginare di (ri)partire da qui.

AG Infatti è per questo che penso sia utile una riflessione sull'idea di critica d'arte, e sulla scrittura sull'arte. Mi sembra venuto il momento di recuperare questa parte del sistema che negli ultimi anni è stata schiacciata dalla sempre protagonista figura dell'artista e dalla nuova figura del curatore. Mi sembra (e vado a livello molto istintivo nei miei ragionamenti, tu dimmi se sbaglio) che nell'ultimo secolo è stata distrutta soprattutto l'idea di opera d'arte, ma la figura dell'artista/autore, forse per via della sua aura e della sua storia, è in realtà rimasta immutata. Questo però di riflesso ha portato ad una crisi totale dell'istituzione museale, ossia il luogo dedicato alla venerazione delle opere d'arte, e della figura del critico e del ruolo della critica d'arte, ossia di quella parte del nostro sistema destinata a "parlare" delle opere, a inserirle all'interno di un pensiero linguistico articolato e complesso capace di farci capire perché queste cose hanno valore in termini assoluti e non relativi.

VL Ho la sensazione che, fra l'altro, l'assenza di termini assoluti su cui giudicare sia strettamente legata all'assenza, o quasi, di critica negativa. È una questione di etichetta, credo: ma in un senso abbastanza profondo. Se non ho una pietra di paragone chiara per giudicare qualcosa (come sopra, la teoria politica) posso usare qualunque dato culturale per parlare di un'opera: è quanto capita, ad esempio, adesso, in cui un testo critico può chiamare a proprio sostegno una "teoria di sfondo" che va dalla politica all'estetica, dalla filosofia alla teoria letteraria. Ma in questo caso si perde, appunto, la possibilità di fare una critica negativa: perché questa, ovviamente, risultando dal "contrasto" fra la teoria di sfondo e l'oggetto in esame, sembra discendere in ultima analisi dalla scelta della teoria di sfondo stessa. Visto che quest'ultima è a totale arbitrio (o "sensibilità") di chi scrive, ogni critica negativa rischia di sembrare pretestuosa ("se avessi usato Shakespeare invece che Mouffe per parlare di questo lavoro, ne sarebbe emerso l'aspetto più interessante"). Ma siamo sicuri che questa assenza di termini assoluti sia un male? Quelli di Lukács erano termini assoluti – e, personalmente, non ne sento affatto la mancanza.

AG Questa sorta di vuoto pneumatico è quello che forse ha dato vita, risucchiandoli all'interno del sistema e chiedendogli di riempire un vuoto, ad un carica-

mento di responsabilità e di potere sulle spalle dei curatori. Nel momento in cui le opere hanno un valore relativo e contestuale, ossia in un breve arco di tempo (da qui credo derivi l'ossessione per l'analisi nelle opere d'arte di microproblematiche politiche e interazioni microsociale) e in un luogo specifico (da qui l'ossessione del site specific e della ricerca sul campo degli artisti) i musei ovviamente non hanno più senso (ancor meno i pensieri strutturati di lungo periodo) e l'unica cosa che ha valore sono le mostre temporanee, di cui abbiamo visto la proliferazione negli ultimi anni, e di cui ovviamente gli specialisti sono i curatori (di cui anche noi facciamo parte). Lo si vede anche nei testi: Dan Fox, nell'ultimo numero di Frieze (n° 136, gennaio - febbraio 2011), mette in luce come la critica, forse perché oramai viene fatta soprattutto da gente che principalmente è curatore di mestiere o perché oramai il "curatorial point of view" è dominante, privilegi soprattutto le intenzioni dell'artista, le storie che stanno dietro alle mostre, le ispirazioni e i riferimenti di partenza dell'artista piuttosto che descrivere come sono fatte le opere o a cosa assomigliano quest'ultime. Fino ad arrivare a dire "If we don't need to know what an exhibition actually looked like, do we need exhibitions at all? Don't let the press release become the show".

CR Dal Guardian online del 24/5/11 <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/jonathanjonesblog/2011/may/23/mark-leckey-exhibition-serpentine-gallery>. Il giornalista Jonathan Jones pubblica la recensione della mostra di Mark Leckey da poco inaugurata alla Serpentine Gallery di Londra. Jones attacca pesantemente fin dal titolo il lavoro di Leckey e prosegue in un'animata arringa contro l'artista. Lo fa con un tono da tabloid, arrivando a chiamare Leckey per la sua indecisione, il "Gordon Brown dell'arte". Il giornalista scrive tutta questa tirata, senza mai entrare nello specifico dei lavori e non costruendo alcuna argomentazione critica coerente. In reazione alla recensione si scatena una guerra di parole nello spazio virtuale dei commenti al pezzo sul sito del giornale: ci sono quelli che provano a difendere Leckey e ci sono quelli che plaudono JJ. Il giornalista si sente chiamato in causa e comincia a difendere la sua posizione nello spazio dei commenti, intorno alla risposta 120, anche l'artista compare e ribatte a tono alle accuse. Tutto questo accade sul sito di un quotidiano dove si susseguono con vivacità le risposte prodotte da addetti ai lavori e non credo – purtroppo – ci siano esempi simili in Italia di un dibattito culturale che si svolge in maniera così pubblica se non democratica. Mi chiedo invece che fine ha fatto l'abilità di descrivere le opere d'arte? Questo, mi pare essere stato un caposaldo della critica: saper analizzare e offrire nuovi livelli di leggibilità ai lavori per pubblici differenti. Di recente mi sono imbattuta in una pubblicazione sull'artista americana Meg Cranston, dal libro faceva capolino un foglio tipo comunicato stampa svolto in forma di scambio di e-mail tra artista, il curatore e un critico chiamato a contribuire al progetto. Il critico in questione, Tirdad Zolghadr, rispondeva alla proposta iniziale:

"...sì... certo... ma sono impegnato, e correntemente ossessionato con... (qualcosa che non c'entrava nulla con il contesto, non lo ricordo infatti)... ma qualcosa mi verrà in mente anche se non ho tempo...". Avrete capito il tenore della scrittura e della sua posizione a-critica. La cosa che mi ha davvero stupito però non è stata tanto questo autobiografismo sfrenato di cui siamo tutti un po' colpevoli, quanto la reazione dell'artista che rispondeva: "se non hai tempo, ne' interesse per il mio progetto e non ritieni che il ruolo del critico sia andare a fondo di quanto ho fatto, non dovresti scrivere sul mio lavoro". Piccata, incisiva, diretta. Lui, rispondeva un po' con la coda tra le gambe, prima dandole, a malincuore ragione, e poi partendo – ancora una volta – per la tangente e mettendosi a raccontare una storiella per niente pertinente, che è diventata poi l'unico contributo di Zolghadr.

DF A dir la verità io credo che questa questione di una diversa idea di autorialità (diversa, ad esempio, da quella romantica che è quella che ha attecchito di più nell'immaginario popolare), che inizia con Duchamp e che ha avuto una sua linea di sviluppo lungo tutto il Novecento (per me gli artisti pop e i minimalisti sono perfettamente dentro questa linea di sviluppo, come molti artisti degli anni novanta), che poi ha a che fare con quella che Roland Barthes ha chiamato "la morte dell'autore" (e la conseguente nascita dello spettatore), abbia avuto delle ricadute anche sul modo in cui noi percepiamo l'aura degli artisti. Voglio dire che è proprio quel desiderio di equivalenza (almeno potenziale) tra autore e spettatore, che ha guidato le intenzioni e le pratiche di moltissimi artisti lungo tutto il Novecento, all'origine di questa crisi dei musei di cui stiamo parlando. E ancora: forse abbiamo capito che nell'arte si è prodotto un falso processo di democratizzazione che ha portato a questa forsennata sovrapposizione tra arte e realtà (e tra artista e spettatore, ancor prima che tra artisti e curatori) e, come dicevamo prima, in questo casino non sappiamo più orientarci. Il punto è che a me sembra siano proprio gli spettatori (cioè coloro che avrebbero dovuto avvantaggiarsi di tutto questo processo; "la discesa degli artisti dai piedistalli", diceva ieri sera Alberto Garutti; non sembrava ad entrambi un poco obsoleto?), o più genericamente il pubblico, a chiedere di ristabilire dei confini, un ritorno a delle linee di demarcazione che musei e critici dovrebbero saper tracciare. Ricordi cosa accadeva durante le tavole rotonde de *La pittura è oro*? Accadeva che il pubblico si animava quando si cominciava a parlare dei singoli dipinti che scorrevano alle nostre spalle. Cioè quando gli veniva offerta la possibilità di sentir parlare alcuni addetti ai lavori (in quel caso critici, curatori e artisti) di opere. Io penso che tutti noi, oltre ad aver capito che forse l'importanza di artisti come Duchamp (che sono all'origine di questo processo) va riducendosi (non era in fondo molto interessante quello che diceva Angela Vettese sulla possibilità di raccontare altre storie del Novecento che prescindano da Duchamp?) avvertiamo la necessità di tornare a confrontarci sulle opere in termini critici, non importa se attraverso la scrittura o ad una pratica che passa attraverso il museo come luogo di narrazioni.

LT Il XX secolo è stato il secolo di Duchamp, ma il XXI secolo sarà di Brancusi. Dall'ermeneutica all'erotica dell'arte. Si tratta, e si tratterà sempre più, di presenze che si incontrano.

DF Il problema semmai è che ci siamo disabituati a farlo (abbiamo preferito parlare di sistemi, di strategie), perché in Italia, all'estero non so bene, questo tipo di esercizio critico è andato negli anni affievolendosi. La responsabilità di cui parli io la intendo innanzitutto in questo modo: la responsabilità di indicare, un po' alla vecchia maniera, e a costo di risalire su un ipotetico piedistallo. Io credo che nello svolgere il progetto al MAMbo non dovremmo dimenticare di porci e di porre ai nostri ospiti una domanda: di quali strumenti critici la nostra generazione si è effettivamente dotata?

VL Ecco, mi sembra che sia qui il nodo: forse mi sbaglio, ma ho la sensazione che l'unica risposta possibile a questa domanda sia: *tutti*.

DF E questa domanda dovremmo porcela in prossimità delle opere, che sono, in definitiva, la ragione del nostro mestiere.

AG AG - Guarda, sinceramente, checché se ne sia detto negli ultimi decenni mi sembra davvero che la morte dell'autore non sia mai avvenuta.

VL Forse – ne parlo più diffusamente dopo – almeno in letteratura è quasi avvenuta: salvo scoprire, dopo, che era una morte simulata, magari grazie all'assunzione di un farmaco segreto come nell'ultimo atto delle migliori tragedie. La domanda quindi è: l'effetto del farmaco sull'oggetto del nostro amore svanirà prima che la disperazione ci spinga al folle gesto?

AG Sempre in un recente numero di Frieze (n° 136 gennaio - febbraio 2011) c'era un'analisi dell'ultima attività di Barthes che in sostanza ripensava il concetto di "morte dell'autore". Lo dimostra il fatto che anche dagli anni settanta in poi abbiamo un'idea molto chiara di quali sono stati gli autori/artisti di riferimento che si sono succeduti nel periodo intercorso fino ad oggi. Semmai facciamo più fatica a stilare una lista delle opere (capolavori? Possiamo tornare ad avere il coraggio di usare questo termine? Oppure è ancora bandito?) di riferimento (e qui ritorno alla mia idea che l'unica cosa che è stata distrutta semmai è il concetto di opera d'arte in senso classico). Mi sembra che l'autore/artista rimarrà sempre, non ce ne libereremo mai, sarà impossibile da distruggere; questa sorta di "corpo" che sta dietro alla creazione non morirà mai, c'è qualcosa di troppo magico, potente, religioso. Lo ha ribadito di recente anche Alessandro Piperno nella terza pagina del Corriere del 27 marzo. C'è una componente religiosa nell'arte che non possiamo eliminare, pena la fine stessa dell'arte; e questo si porta dietro anche una componente "erotica" del bisogno di avere un corpo vicino, o almeno immaginare che il corpo dell'autore è presente da qualche parte. Quindi gli ultimi decenni ci hanno semmai dimostrato che l'opera d'arte è meno importante (e forse potremmo rinunciarci) dell'artista. È quindi davvero buffo quando si sente dire che dobbiamo analizzare le opere indipendentemente dall'artista che le ha fatte. Magari tra noi e l'artista l'opera può anche essere debole o precaria (o inesistente), ma il suo corpo ci deve essere. E oggi è più vero che in passato. Ci pensi a cosa ha fatto Marina Abramovic nei suoi ultimi lavori? La gente ha fatto per ore la fila per sedersi davanti a lei un minuto, due minuti, quattro ore... A me sembra che negli ultimi anni si sta tornando ad una dimensione dell'arte totalmente arcaica e c'è ancora chi cerca di leggere il nostro presente con i concetti di filosofi totalmente falliti. Quindi è normale che

AG il pubblico chieda di ristabilire dei confini, di riavere un senso da parte degli artisti. È proprio per quello che sono nati gli artisti, devono darci del "senso"; se il "senso" è aperto alle infinite interpretazioni degli spettatori non è più senso ma è di nuovo il caos. L'opera deve tornare ad avere un nocciolo duro, un'anima (un senso, appunto) resistente il più possibile alle interpretazioni dei molti spettatori, al cambiamento di contesto, al passaggio del tempo. La liquidità del pensiero debole aveva un "senso" le prime volte che veniva analizzata, ma ormai sono passati troppi anni, è solo diventata retorica e spesso una giustificazione per artisti incapaci e furbi. Il caso di Garutti mi sembra emblematico di tutto il contesto italiano. Lui è stato probabilmente il più influente artista italiano degli ultimi anni proprio perché ha formato annate di artisti. Però se devo dirti la verità sono contento che vada in pensione; non se ne poteva più. Non fraintendermi, io non ho nulla contro di lui, secondo me è un ottimo artista ed è stato un ottimo insegnante. Ma come sempre in Italia facciamo le cose in maniera troppo assoluta; per anni è sembrato (e forse era anche così) che l'unico insegnante valido nelle accademie italiane fosse lui. Troppe volte incontrando uno studente dell'accademia o un artista appena diplomato mi sentivo dire con orgoglio, quasi fosse già un punto a suo favore, che aveva studiato con Garutti. Quello che mi ha sempre inquietato è che insieme a lui non ci fossero altre voci. Mancava una sana differenziazione. Oltretutto secondo me le cose che insegnava stanno diventando superate. E ce ne siamo accorti di nuovo l'altra sera a quella conferenza. Dire che l'arte è negli occhi di chi osserva (come se il contesto museale di duchampiana memoria si fosse allargato a tal punto da diventare il nostro stesso apparato visivo e il nostro cervello; come se avessimo degli occhiali a forma di cornice che ci fanno vedere tutto come opera d'arte) non funziona più. L'incantamento funziona solo un numero limitato di volte e per un periodo breve. Poi la magia dello sguardo svanisce. È come proporre alle persone di abolire il Natale per fare in modo che sia festa tutti i giorni. Se è festa tutti i giorni non esiste più la festa. Tutto prende l'aspetto di un elettroencefalogramma piatto (che equivale alla morte), invece l'arte e la vita hanno bisogno di picchi, impennate, increspature, baratri e linee piatte di tanto in tanto. La sua ossessione duchampiana per il contesto (e soprattutto dell'apparato didascalico che accompagna l'opera) negli ultimi anni ha prodotto solo un grande svilimento e indebolimento dell'opera d'arte senza avere nulla in cambio. Nello stesso numero di Frieze in cui c'era l'articolo su Barthes, ho letto un editoriale di Robert Storr proprio su queste cose e in cui portava Paul Thek (che io amo) e il testo di Susan Sontag *Against Interpretation* come due vaccini a questa deriva retorica. Questo l'inizio: "In place of a hermeneutics we need an erotics of art." So concludes Susan Sontag's 1964 polemic, *Against Interpretation*. They are words we would do well to recall. Especially in a period such as the present, when delirious discourses and numbing exegetical exercises constitute the academic as well as museological norm, and when the search for 'meaning' – and professional squirmishes over who'll brand it – so often pre-empt (if not preclude) the sensual experience of art". Sembra un brano contro il garuttismo, inteso come interpretazione continua del lavoro, la maestria nel raccontare verbalmente cose che non esistono; il discorso sul vuoto. Ovviamente non è che sia solo colpa sua. Viviamo in un periodo (o forse vivevamo fino a pochi anni fa?) e in un sistema pdf - driven e portfolio - driven; l'opera meno esiste e meglio è; con le parole ci si può sbizzarrire di più. Gli artisti esistono per la maggior parte del loro tempo (e spesso nei momenti più importanti della loro carriera) nei portfolio in formato pdf con cui richiedere borse di studio, residenze e raggiungere curatori; coloro che fanno opere difficilmente documentabili o che richiedono

AG

una visione ravvicinata, coi nostri corpi che girano intorno al lavoro e meditano, una partecipazione erotica del lavoro fanno maggiore fatica di altri. Tutto deve essere progetto, ossia un piano facilmente raccontabile di quello che abbiamo intenzione di fare nel futuro. Quello che ti dicono artisti come Paul Thek, la Abramovic, ma anche molti giovani italiani che hanno successo (e non si sono formati seguendo Garutti) come Vascellari, Trevisani, Andreotta Calò e molti altri è proprio che il comunicato stampa, le didascalie e il contesto contano poco. In fin dei conti i loro lavori li puoi vedere in posti diversi e non è che il loro senso cambi poi molto. Il loro lavoro ci dice che se sei aperto a quello che stai osservando le opere ti toccheranno anche se non conosci del tutto l'artista; che non tutti possono essere artisti o avere la magia negli occhi; ma soprattutto, che la realtà non è tutta bella e che quando è in grado di farci battere il cuore dobbiamo prenderla e metterla su un basamento (o in un museo) per adorarla.

DF

DF - La posizione che tu esprimi ("c'è qualcosa di troppo magico, potente, religioso") attorno alla figura dell'autore io la condivido in pieno, e davvero non era male l'articolo di Piperno, anche se, per quanto mi riguarda, è costantemente sottoposta ad una verifica, che nel mio come nel tuo caso nasce da un'interazione più o meno quotidiana con gli artisti, cioè con diverse idee di autorialità. La cosa che però mi sembra più interessante, oltre al fatto che l'idea di morte dell'autore - e le ambiguità che trascina con se - resta un filtro attraverso cui leggere il Novecento, è che la tua, la nostra posizione ha a che fare con quell'immaginario romantico a cui facevo riferimento prima...

Provo a spiegarmi meglio attraverso un esempio che mi sembra abbastanza pertinente: saremo d'accordo sul fatto che non c'è artista che come Andy Warhol abbia cercato di alimentare una specie di aura attorno a se stesso. Eppure lo ha fatto agendo all'insegna di una costante dissimulazione, cioè lavorando all'interno dei confini dell'immaginario dell'uomo comune, dell'uomo medio, con il quale avrebbe voluto confondersi.

Per me questa ambiguità è espressa molto bene da un'immagine molto famosa di Warhol. Nella foto a cui faccio riferimento si vede Warhol in posa davanti ad alcune Brillo boxes, impilate come in un supermercato. Ora, se uno non sapesse che quel ragazzo, poco più che trentenne, è proprio Andy Warhol, potrebbe confonderlo con il cliente di un supermercato, un magazziniere, un operaio di una fabbrica, uno qualunque insomma (così come le opere alle sue spalle potrebbero essere scambiate per delle comuni scatole). Eppure Warhol ha finito per diventare una specie di star (diventare una star non ha niente a che vedere con l'idea di autore, ha semmai a che fare con quell'immaginario dell'uomo medio di cui parlavo prima) o comunque una delle autorialità forti del secolo scorso. Voglio dire che la questione è che un certo modo di fare arte, un'arte incredibilmente compromessa con la realtà, e certe pratiche fatte di gesti minimi o invisibili, non hanno minimamente messo in discussione questa idea di autore forte.

Lo stesso vale per Duchamp. Se ci pensi tutto il suo lavoro non ha fatto altro che alimentare una grande aura attorno alla sua figura.

Poi questa storia della persistenza (o meno) di un'idea romantica dell'artista comincia anche prima di Duchamp. Comincia con Courbet ad esempio. Se guardi i suoi primi autoritratti sono tutti informati di cultura romantica. Ce n'è uno in particolare dove si vede l'artista dietro una roccia, separato dal mondo, con un cane nero e un libro posato a terra. Se ci pensi questi elementi tornano in molte immagini di artisti diversi, e sono tutti mediati da *La melancolia* di Dürer. La cultura romantica, che è anche un sistema di pose e convenzioni

visive, è come un grosso fardello di cui Courbet ad un certo punto sente il bisogno di liberarsi. Per me questo passaggio, che avviene nel giro di pochi anni, ha un valore emblematico, ed è da tempo che medito di scrivervi qualcosa sopra. Per Courbet, come saprai, il 1848 è una data d'importanza capitale. Il suo impegno politico, la sua partecipazione ai moti rivoluzionari di quegli anni, implica anche un modo diverso di intendere il suo ruolo di artista. Dopo il '48 Courbet non si sente più un artista romantico, ma un artista che avverte come imprescindibile la necessità di misurarsi con la realtà, con il mondo. Ad esempio *Bonjour Monsieur Courbet* (a me hanno sempre affascinato questi "buongiorno" che iniziano a comparire nel diciannovesimo secolo, con gli artisti che vengono salutati, riconosciuti, mentre passeggiano) è un dipinto del 1854 ed è ancora un autoritratto. Solo che in questo caso la figura dell'artista, cioè l'autoritratto, è calato in un'altra dimensione, quella di un confronto tra classi, tra uomini (c'è appunto l'artista, un aristocratico e il suo servitore).

Oppure, tornando ad esperienze più vicine a noi, pensa ad un artista come Bas Jan Ader: nel corso della sua breve vita non ha fatto altro che verificare, sperimentare le possibilità di questa idea di artista romantico, facendosene carico fino alle conseguenze più estreme.

Questa discussione ci ha apparentemente portato molto lontano dal nostro progetto al MAMbo, eppure io credo che abbia senso proprio per via del fatto che il nostro dialogo, come tutto il progetto al MAMbo dovrebbe servire ad evidenziare delle posizioni critiche (anche goffe, irrisolte, deboli) rispetto all'arte italiana degli ultimi anni e ad attivare uno scambio tra queste.

Non so perché ma questa discussione sulla morte dell'autore, e sulla persistenza di un'idea romantica di artista (l'ho affrontata da un punto di vista storico solo per inquadrare meglio il problema) può essere una delle chiavi di lettura dell'oggi (ha tanto più senso in quanto viviamo in un mondo in cui l'idea di creatività, di artisticità, dilaga a tutti i livelli, e gli artisti debbono affannarsi a ristabilire le coordinate della loro identità). Poi la posizione dell'autore, oltre ad avere un riverbero nella pratica, determina anche quella delle opere rispetto alla realtà e al pubblico. E ancora: se l'autore decide di scomparire (non mi riferisco alla sua aura, ma alla sua presenza nell'opera) produce necessariamente opere deboli e che non possono segnare una discontinuità rispetto al reale?

VL Ci sono delle osservazioni di Carla Benedetti, in *Pasolini contro Calvino*, che in questo senso sono molto interessanti. Benedetti fa notare – almeno in letteratura, ma forse si può estendere, il discorso – che la "sparizione" dell'autore, messa in atto ad esempio da Calvino, è in realtà solo il *gesto* della sparizione, che di per sé è un gesto fortemente autoriale: non a caso, è proprio il tratto distintivo della scrittura di Calvino! (L'eclittismo come forma di imprevedibilità stilistica, la combinatoria come maschera per un congegno narrativo studiatissimo...) Rifiutando le autorialità forti del modernismo (che si riassumevano in un protocollo creativo strettamente individualizzato e riconoscibile), gli autori "deboli" non hanno fatto altro, sostiene Benedetti, che costruirsi un protocollo incentrato non sullo stile ma sull'ostentato rifiuto di tale protocollo: un autore che invece di caratterizzarsi differenzialmente dai precedenti in nome di un tratto stilistico, lo faceva in nome di un apparente rifiuto di tale caratterizzazione – ma si tratta, in realtà, dello stesso gesto, solo su un piano diverso. Un autore "oggettivo" e ritirato rispetto alle proprie opere, che appaiono del tutto impersonali (la poesia di Balestrini, la scultura di Judd?) risulta paradossalmente *vivissimo* proprio in virtù della sua decisione di fingersi morto: cosa pensi, quando vedi un parallelepipedo specchiante di apparente produzione industriale? "Guarda, è così impersonale che

sembra proprio Judd". Mi ricorda quella battuta di Campanile a proposito di Lord Brummel, che sosteneva che l'eleganza stesse nel non farsi notare: "Alla festa di ieri sera non fu notato, per la sua eleganza, Lord Brummel."

DF Deriva allora da questi aspetti quella debolezza dell'arte italiana che da alcuni è stata perfino celebrata? E un'autorialità forte che cosa implica? Significa necessariamente una presenza fisica? O una maggiore presenza fisica nell'opera dunque un ritorno ad una idea di matericità molto forte? O un ritorno ai medium tradizionali? E sono cose ancora attuali? Condivido quello che dici su Vascelari e Trevisani, ma come dovremmo trattare quegli artisti fortemente implicati con il garuttismo? Non fanno parte anch'essi di una storia, di un racconto? Sono forse loro la nostra accademia? E non hanno diritto di essere rappresentati nei musei? Al Musèe d'Orsay non troviamo anche Cabanel? E qual è il nostro compito, documentare con puntualità la realtà in cui viviamo (dunque anche le manifestazioni accademiche) o sforzarci di porci in una prospettiva storica?

LT È una questione di qualità o una formalità non ricordo più bene una formalità, cantava Giovanni Lindo. Una volta Edoardo Sanguineti ha detto che l'artista è un memotecnico. Lavora / stimola / interagisce / provoca memoria. La memoria è cosa viva, ed è non solo giusto, ma anche sano, che sia un processo di definizione, fatto di riscoperte, chiarificazioni e assestamenti. È amaro, ma chi di memoria ferisce di memoria perisce...

DF Avremo modo di ritornare su questi problemi. Vorrei dirti ora una cosa che riguarda la contingenza. Dicevamo (a proposito del dibattito di quest'estate su Il Sole 24 Ore) della maggiore vitalità del mondo letterario che si sta interrogando, da mesi, sul senso del lavoro critico e, più in generale, sul ruolo degli intellettuali oggi, anche in un'ottica generazionale. Hai letto dell'incontro tra scrittori, critici ed editori trenta/quarantenni che si svolgerà il 29 aprile, nella sede romana di Laterza?

AG A.G. Sì, è bene tornare sul centro del nostro progetto al MAMbo, ossia la critica e la scrittura d'arte. Ed eventi come quello che si organizzerà a Roma a fine aprile, ma soprattutto la serie di interventi fatti l'anno passato ci fanno capire che il sistema culturale sente nuovamente la necessità di punti di riferimento critico. Mi riferisco ai due progetti in cui il quotidiano di Confindustria ha coinvolto alcuni dei migliori critici a stilare una lista breve di scrittori della nuova generazione capaci di dare qualche cosa di nuovo, e poi in seguito la serie di articoli su quali sono i critici letterari di riferimento della nuova generazione. Ecco, a me piacerebbe fare qualche cosa di simile, se non nei modi e nei mezzi, almeno nelle finalità. Riuscire a stilare alcune linee guida e una serie di nomi che possano essere visti anche solo come dei punti di riferimento. Mi sembra che mentre per gli artisti (e di recente anche per i curatori) abbondano i momenti di riflessione (siano essi mostre, premi, classifiche, ecc.) attraverso i quali un sistema crea una serie di "nomi" di riferimento (siano essi giusti o sbagliati), per la critica d'arte e la scrittura brancoliamo totalmente nel buio. È difficile capire veramente chi sono i portatori di un pensiero forte e valido sull'arte che si crea oggi. Sì, ci possono venire in mente alcuni nomi, sappiamo bene o male di chi parla la gente; ma un conto è avere una propria opinione o ascoltare delle chiacchiere, un

altro è mettersi in gioco in chiave pubblica attraverso un progetto come quello che vorremmo fare al MAMbo e attraverso questo provare a trovare i veri punti di riferimento. Anche perché il nostro sistema (sicuramente quello italiano, ma mi sembra che anche all'estero sia più o meno così) vive per quel che riguarda la critica delle contraddizioni enormi: si scrive moltissimo ma si legge poco e niente (la maggior parte delle persone, anche critici, si limita a sfogliare le riviste per vedere su chi è stato scritto un articolo ma raramente gli articoli vengono letti); per non parlare dell'universo dei comunicati stampa, dei quali sarei davvero curioso di sapere cosa sono in grado di lasciare queste tonnellate e tonnellate di carta che ogni mese vengono consumate. Oltretutto la critica è sottopagata; in Italia addirittura è quasi impossibile essere pagati per degli articoli pubblicati anche dalle principali riviste; è un dato di fatto che nessuno, anche le persone che maggiormente si sentono critici d'arte potrebbero mai campare solo con questo lavoro. Ma che la critica venga da un periodo di crisi lo si nota anche da altri dettagli. Pensa al fiorire del genere dell'intervista; all'inizio probabilmente si trattava di un genere nato per rispondere a nuove necessità di scrittura, al desiderio di lasciare l'artista stesso libero di interpretare il proprio lavoro e magari svincolarsi almeno in alcune situazioni della visione del critico. Ma mi sembra che negli ultimi anni sia solo diventata una scorciatoia per svincolarsi dalle proprie responsabilità: ossia, io critico, non essendo in grado di dire nulla sul tuo lavoro, e non avendo una mia visione generale dell'arte, mi limito a farti alcune domande generiche alle quali tu risponderai spiegando le tue opere. Oppure pensa alla deriva "narrativa" che ha preso la critica negli ultimi anni, quasi fosse una branca della fiction. Di sicuro è così, se ne rendeva conto anche Pasolini nel momento stesso in cui poneva Roberto Longhi come uno dei suoi principali punti di riferimento narrativi. Ma credo che il creare brevi racconti, o puntare su accattivanti modelli di scrittura brillanti non possa sostituire il metodo classico di fare critica, si tratta di qualche cos'altro, le due cose possono convivere ma il centro deve essere sempre la critica come portatrice di una visione dell'arte e del mondo, prima ancora di essere una forma di letteratura.

VL Forse c'è qualcosa di provocatorio, qui, ma che cos'è una forma di letteratura se non una visione del mondo (e dell'arte, che del mondo fa parte)? Mi aveva colpito, in questo senso, una frase di Dieter Roelstraete nel panel a cui lo avevo invitato la scorsa Artissima – proprio incentrato su critica e finzione. Dieter, certo, è un campione della critica tendente alla letteratura, quindi la sua visione è indubbiamente di parte, ma comunque mi sembra molto rilevante: "Io non scrivo di arte", aveva detto, "per parlare di arte. Io ho scelto l'arte come lente per parlare del mondo." Mi rendo conto che è una posizione di certo esasperata, ma anche Jennifer Higgie l'aveva messa giù in termini simili, forse più articolatamente: "So in many ways I don't see the different between writing a review for Frieze or writing a novel, in that it's all obviously about using language and how you respond to the world with that language and how you respond to objects and situations and people within that context too. So I see all of them in a sense as being part of the same thing and just manifesting in different forms." Non credo che questa sia l'unica posizione possibile – ma è una posizione forte e che, forse per la sua comodità, si sta diffondendo. Come argomentare una posizione *diversa*?

AG Rispetto a questo invito tutti a far caso a quante volte (un numero impressionante) negli ultimi anni, anche in riviste come Artforum e Frieze, nelle bio delle persone invitate a scrivere, il termine "art critic" è stato sostituito da "writer".

Perché se queste persone sono scrittori non scrivono soprattutto (o anche solo qualche volta) nel loro naturale campo d'azione? Ossia le riviste di letteratura o per case editrici? Forse viene il dubbio che alcuni trucchetti narrativi, o l'effetto sorpresa di trovare un breve brano per metà critico e per metà letterario all'interno di una pubblicazione di arte contemporanea possa funzionare con la gente del mondo dell'arte ma non avrebbe lo stesso effetto con coloro che fanno parte del mondo della letteratura.

Un ulteriore punto che andrebbe trattato è quello della critica d'arte rispetto al grande pubblico, visto che la situazione italiana mi sembra drammatica. I critici della terza pagina dei principali quotidiani sono semplicemente imbarazzanti e alle volte mi sembra che vivano fuori dal mondo visto che è possibile trovare recensioni di mostre di oscuri artisti in oscure gallerie di provincia. Esistono solo nicchie in cui alcune persone stanno facendo un ottimo lavoro: penso agli articoli di arte che è possibile trovare su inserti come D La Repubblica delle Donne, o al lavoro che un Andrea Lissoni e un Carlo Antonelli stanno facendo attraverso Rolling Stones (in questo caso credo che i risultati si vedranno tra qualche anno vista l'età giovane del pubblico a cui si rivolge). Oppure lo stesso inserto del Domenicale del Sole 24 Ore a cui collaborano critici di primissimo piano come la Vettese. Però diciamo che sono sempre delle specie di ghetti, e non capisco perché persone come quelle citate o come una Barbara Casavecchia, che pur lavora per Repubblica, non riescano mai ad arrivare alla terza pagina.

Oltre a questo mi sembra che ci sia anche la necessità di provare a trovare anche nuovi punti di riferimento, nuove idee, nuovi valori e un nuovo vocabolario per la critica d'arte stessa. Negli ultimi anni sembra che non si sia mai riusciti a uscire dal dualismo Calvino/Pasolini di benedettiana memoria. Forse dovremmo trovare anche nuovi padri, e uno di questi potrebbe essere lo stesso Arbasino che tanto ci ha ispirato all'inizio delle nostre discussioni per questo progetto.

CR Mi piace pensare alla molteplicità di voci e di posizioni critiche, seguendo la via dell'approfondimento, non sulle pagine di Flash Art o di Artforum ma piuttosto su quelle di Alias, nell'inserto culturale domenicale del Sole 24 ore, sul New Yorker, che mantiene ancora la capacità di raccontare l'arte prima di criticarla o incensarla, ma anche nel dibattito creato da piattaforme online e non, come Doppiozero di Stefano Chiodi. *Criticism* è un fanzine ideata da tre giovani francesi, un critico, una curatrice e un grafico che per ogni numero (semi-tematico) coinvolgono persone a scegliere un testo storico o recente, libro, saggio, non solo d'arte ma anche di filosofia, cinema, letteratura ritenuto chiave dall'autore o l'autrice, e scriverne, auspicando di meditare sulla critica stessa, in una tautologia forse un po' autoreferenziale ma comunque propensa a spunti di riflessione interessanti. Mi sembrano posizioni più sfumate, complesse, che rendono conto della stratificazione del presente e della commistione dei saperi che è comunque lo spunto di partenza per la pratica artistica di molti, oggi. È il saper leggere Vanity Fair e October, forse con parti del cervello diverse ma di saperlo fare ugualmente.

Vorrei concludere con alcuni spunti e con esempi di buoni progetti, che a mio parere stanno contribuendo al discorso in fieri sulla critica d'arte. Citerei innanzitutto la serie degli Afterall books, dove torna la formula di un critico che si cimenta con una singola opera di un'artista, mentre una nuovissima serie si occupa una per volta della storia delle mostre che hanno fatto storia. L'altro modello che vorrei segnalare è la serie Between Artists ideata da Alejandro Cesarco, piccoli gioielli di conversazione paritaria tra due artisti che si confrontano e che si cimentano con le proprie responsabilità, inventandosi ogni volta la lingua e la formula che ritengono più giusta per questo tipo di scambio.

Anche perché abbiamo sempre voluto costruire gli eventi che da giugno in avanti si succederanno su un doppio binario: una parte maggiormente scientifica e di analisi, mentre l'altra maggiormente legata ad un'idea di comunità di un gruppo di persone, diciamo anche generazionale, capaci di avere una sorta di fede e di condivisione nei confronti di una nuova visione critica dell'arte. Perché in fin dei conti ogni vero cambiamento critico nella storia dell'arte è sempre stato legato ad una nuova comunità di persone (spesso, se non sempre, a una nuova generazione) che si faceva avanti. Ecco allora che i momenti maggiormente performativi, o forse dovremmo dire rituali, servono proprio a questo, a creare le basi anche di un cambiamento "politico"; non nel senso della politica in generale, piuttosto di una politica dell'arte, nel senso di un nuovo gruppo di persone capace di sostituirsi a coloro che li precedono, in quanto portatori di nuove idee, nuovi valori, nuove visioni dotate di maggior senso per il momento che viviamo.

DF: La polemica de Il Sole 24 Ore di quest'estate (da allora in poi, tra l'altro, sulla Domenica si continua a riflettere sulla critica; in un numero recente si parla, a proposito dell'ultimo romanzo di Franzen, di una presunta urgenza della critica di gridare al capolavoro, e ci si chiede quanto questa modalità nuoccia o meno ai lettori e in definitiva alla critica stessa e perché si verifichi proprio adesso) è per noi un ottimo riferimento. È vero, nel mondo dell'arte si fanno continuamente classifiche (ma queste finiscono per diventare interminabili liste pubblicate più per ragioni editoriali che critiche) e mostre quasi sempre inefficaci (soprattutto di questi tempi, il centocinquantesimo ha accresciuto il numero di questo tipo di mostre). Forse fanno eccezione due premi recenti, il Premio Italia al Maxxi e l'ultimo Premio Furla, che mi sembra mettessero in evidenza abbastanza chiaramente una tendenza di alcuni artisti (penso a Rossella Biscotti e a Francesco Arena, ma anche ai De Serio e a Marinella Senatore), tutto sommato inedita, a rileggere alcuni momenti della storia italiana recente (con una particolare predilezione per gli anni settanta; negli ultimi tempi ne siamo come ossessionati e non è un caso che un saggio importante come *Settanta* di Marco Belpoliti sia stato ripubblicato da Einaudi di recente). In ogni caso in questa tendenza c'è una particolare convergenza con il "new italian epic", di cui tanto io e te abbiamo discusso, e ancora una volta un discorso teorico legato alla recente produzione letteraria ricade su qualcosa che sta avvenendo anche nell'arte, ma abbiamo già da tempo deciso di dedicare uno degli incontri del nostro progetto al MAMbo su questi aspetti.

Io credo che riguardo a questa questione dei punti di riferimento critici, il problema principale sia quello di capire perché non siamo stati in grado di raccontare una storia dell'arte italiana recente e forse uno dei nostri compiti potrebbe essere di provare a dare organicità a ciò che oggi appare come frammentario (gli articoli più interessanti apparsi sulle riviste, sui catalogi, ecc). Forse la differenza la fanno quei critici che hanno tentato, in forma di saggi, delle sintesi teoriche, e mi vengono subito in mente Stefano Chiodi e Luca Cerizza (entrambi, assieme a Gianfranco Maraniello, hanno tra l'altro scritto su *Espresso. Arte oggi in Italia*, che è uno dei libri che è stato un riferimento dell'arte italiana a cavallo tra anni novanta e duemila), il primo per il libro di interviste di qualche anno fa (anch'io come sai non sopporto più le interviste, credo sia uno dei motivi per cui faccio una gran fatica a leggere le riviste, o meglio le interviste mi piacciono solo quando fanno parte di un racconto/discorso, l'intervista è meravigliosa come quando nel caso di David Sylvester e Francis Bacon è la testimonianza di un lungo sodalizio o di un modo di operare come nel caso di Obrist; ma in fondo anche nel caso di Chiodi il ciclo di interviste costituiva un progetto unitario, prima radiofonico tra l'altro); il secondo per *L'uccello e la piuma*, che è una breve racconto dell'arte italiana dagli anni novanta a oggi, che utilizza molto l'idea di leggerezza calviniana come filo conduttore.

Invece non sono del tutto d'accordo con te quando parli di una deriva narrativa, non so esattamente a cosa ti riferisci, però è chiaro che la critica d'arte è un genere letterario, da sempre è così (pensa al valore dell'ecfrasi per gli antichi) e non solo Pasolini riteneva Longhi un vero e proprio narratore ma anche Gianfranco Contini o Ezio Raimondi, che ha visto in Longhi uno dei maestri di quel barocco moderno (l'altro era, secondo Raimondi, Carlo Emilio Gadda) così importante nella tradizione letteraria del Novecento. La questione semmai è che bisognerebbe davvero meritarselo questo appellativo di writer, è un discorso emotivo ma per me, tra i vivi, uno dei pochissimi che riesce a fare letteratura con la critica è certamente John Berger (che è piuttosto anziano e tuttavia scrive prevalentemente di arte antica). Poi di quali altri writers stiamo parlando? Voglio dire: Anna Banti era una writer, è stata una grandissima critica in grado di scrivere un grandissimo romanzo su un'artista, *Artemisia*, e che, per molti aspetti, dovrebbe restare un riferimento imprescindibile anche per i critici; o Arcangeli quando scrisse su Morandi, quello che ne venne fuori fu qualcosa di molto simile ad un romanzo.

Poi c'è un'altra questione che mi sta molto a cuore: a me sembra che in Italia quella proficua tradizione legata alla critica d'arte fatta dagli scrittori di narrativa, o dai poeti (che è una forma d'arte dilettantesca o fatta dai "grandi dilettanti", avrebbe detto Savinio) sia andata via via scomparendo; se ci pensi nel corso del Novecento si sono occupati di critica d'arte non solo Arbasino o Pasolini, ma anche Parise, Buzzati, Moravia, Comisso, Manganelli... Ecco, bisognerebbe chiedersi perché ad un certo punto quella tradizione si è interrotta, perché oggi i poeti e gli scrittori (ad eccezione di pochissimi, a me vengono in mente Tiziano Scarpa o Aldo Nove) non si occupano più di critica.

Più genericamente io credo che noi oggi parliamo e scriviamo proprio in una forma di "critichese", o meglio, di "curatorese", e questo gergo che noi parliamo e che nasce all'interno della ristrettissima comunità dell'arte (questo senso di appartenenza ad una comunità è certamente il presupposto per un rinnovamento, ma secondo me è anche una cosa da cui dovremmo riuscire a prendere le distanze di tanto in tanto) fa sì che si diano un sacco di cose per scontate; forse è anche per questo che non riusciamo ad interessare il grande pubblico, e che pochissimi tra noi sarebbero in grado di dire cose interessanti sui quotidiani; noi veniamo spinti

DF a parlare un linguaggio specialistico molto spesso senza avere l'autorevolezza per farlo, un linguaggio molto autoreferenziale che fa sì che tutto quello che scriviamo finisca per somigliarsi in modo preoccupante, così non ci sono più sostanziali differenze tra testi critici, articoli, recensioni e comunicati stampa...

VL Qui è strano, no, perché ho come la sensazione che ci sia una sorta di sindrome da "erba del vicino". Prima si diceva che i critici (d'arte) spesso non si leggono neppure a vicenda – ma, a dire il vero, ciò che mi ha colpito quando ho cominciato ad avvicinarmi alla scrittura d'arte (termine orrendo!) è stato proprio il grado di attenzione che si tributava ai testi rispetto, chissà, al "sistema letterario" in cui già da qualche tempo lavoravo. Se qui ci si lamenta della "chiusura" della critica, della sua incapacità di sfondare le barriere del linguaggio tecnico, in letteratura ci si lamenta del contrario: del fatto che la critica giornalistica si sia ridotta a discussione *tematica* delle trame, della morte della "critica militante", ecc... Questo cosa significa? Non lo so. Già il fatto che ci sia questa discussione, però, mi sembra che significhi che le cose si muovono: e si muovono, credo, proprio nel senso di "comunità" che potrebbe essere anche alla base di un ipotetico canone non-autoritario. Forse è vero: la comunità è piccola, ci si legge fra pochi, ecc. Ma – il paragone è audace, lo so, ma passi – forse, in questo senso, piccola è meglio. Da questo punto di vista, la riunione dell'equivalente letterario di questa comunità, la TQ appunto, forse era troppo sfilacciata – e troppo rivolta al "pubblico", esterno e generalizzato, per potersi concentrare su ciò che la accomunava. Ecco, forse il collante che non si riesce a trovare nelle opere o negli artisti del "canone" potrebbe essere visto fra noi che di questo canone, di questi artisti, di queste opere parliamo.

AG AG: Dai, fammi chiudere con un'ultima citazione da Frieze che mi sembra negli ultimi numeri stia toccando cose tangenti al lavoro che anche noi stiamo seguendo. Issue 137 (ma il testo, non a caso, è tratto da una conferenza tenuta alla School of Visual Arts di New York il 18 November 2010, come parte di un programma organizzato da David Levi Strauss per l'MFA Art Criticism and Writing Department), marzo 2011, il critico del New Yorker Peter Schjeldahl scrive: "Attention artists! Perhaps you employ language in your work. You may be highly literate. But you don't have to say what your art means or even is about. Furthermore, don't do that. It's my job. You make the stuff. Let critics talk about it. Making is superior to talking, so you have the better end of the deal. I try to be big about that. For your part, keep your eye on the ball, which is not a ball of talk".

NM (...) Poi, mi ricordo che alle scuole medie in un tema su quello che vuoi fare da grande, ho scritto che avrei voluto fare delle interviste, una ricordo anche a chi: a Stanlio e Ollio. A me pare che i critici ce l'hanno questo fatto, questo senso di intromissione nelle cose altrui. Naturalmente, è molto brutto quando, su questo dato originario, che a me sembra interessante, non è né buono né cattivo, è un dato così, esistenziale, poi s'impianta una professione, una istituzione, allora, lì, diventa una cosa che non si giustifica più e, nello stesso tempo, non dà più al critico nessun beneficio, perché l'unica cosa che dà beneficio al critico

è questo fatto di intromissione, poterlo continuamente esercitare, mantenere fintanto che non diventa cosciente e lo fai più serenamente, ecco. Invece, poi, l'inoltrarsi in una carriera, il prendere atteggiamenti di potere, questa è un'incrostazione sopra che non c'entra niente. Il critico, per questo bisogno di intromissione che ha, è più disposto a fare delle iniziazioni o delle esperienze su delle cose altrui e questo andrebbe mantenuto perché, per me, è importantissimo che una parte della società, minima anche, si avvicini a degli artisti come la più disposta e la più interessata a seguirli. E gli artisti dovrebbero aver care queste persone che, in un certo senso, si prestano come a una cosa di cui hanno bisogno e che rappresentano un po' anche il bisogno della società. Però, questo, andrebbe mantenuto allo stato puro, non andrebbe reso istituzione perché una volta reso istituzione, prende tutti i vizi propri delle istituzioni e delle ideologie. Il critico, invece di essere colui che è disponibile e ha bisogno, diventa colui il quale giudica e crea tutta una gerarchia. E in questa attività che lui finisce per svolgere, veramente si annulla la cosa iniziale da cui era partito, e diventa una persona completamente non autentica, non più autentica. C'è stato un momento in cui Rimbaud ha detto: tutti saranno poeti, verrà un mondo in cui tutti saranno poeti.

(...) Insomma, una parte dell'umanità produce delle cose, va bene, una parte creativa, tutta un'altra parte dell'umanità commenta questo fatto. Ora, questo commento come funzione che la società svolge sull'arte, mi sembra una cosa abbastanza futile e alla fine diventa anche dannosa perché quella parte dell'umanità che produce dovrebbe, secondo me, indurre un'altra parte dell'umanità ad assorbire e produrre. A produrre non sul piano specifico del fare il quadro o del fare l'oggetto, ma a produrre dei gesti della vita, come esseri... a sviluppare una condizione creativa della persona, perché viva la vita in modo creativo, non in un modo di rispondere ubbidientemente ai modelli che la società volta a volta propone. Che tutti saranno poeti, artisti, non nel senso che tutti dipingeranno le autostrade o dipingeranno le facciate delle case, ma della gente che vive in modo creativo, vive in modo, come si dice, non dissociato e in pace con se stessa, cioè vive.

(da Carla Lonzi, *Autoritratto*, De Donato editore, 1969; et al. edizioni 2010, Milano)

Vincenzo Latronico è nato a Roma nel 1984 e vive a Milano. Ha pubblicato due romanzi (*Ginnastica e rivoluzione*, 2008, e *La cospirazione delle colombe*, 2011) e un testo teatrale (*Linee guida sulla ferocia*, 2009), sempre con Bompiani. Ha curato *Rimedi all'assenza di Reiner Ruthenbeck* (Archive Books, 2011), e *Criticism as Fiction?* (Kaleidoscope Press, 2010). Scrive di arte su *Domus*, *Kaleidoscope*, *Flash Art* e *Frieze*.

Norma Mangione è nata a Torino nel 1977. Nel 2001 è stata co-fondatrice con Chiara Figone della rivista *Uovo* e Publisher Manager della casa editrice indipendente *The Bookmakers*. È stata corrispondente da Torino per la rivista *Flash Art*. Parallelamente ha curato mostre in spazi privati e pubblici. Nel 2007 ha collaborato all'organizzazione della mostra Gino De Dominicis (Villa Arson, Nizza; Fondazione Merz, Torino; PS1, New York). Nel 2009 ha aperto la sua galleria a Torino, che ha inaugurato con la mostra dell'artista inglese Ruth Proctor, la cui attività è documentata dalla pubblicazione *Bullettin* che esce in occasione di ogni esposizione.

Caterina Riva è stata nominata di recente direttrice di Artspace, ad Auckland in Nuova Zelanda. Si è laureata in Lettere Moderne indirizzo storico artistico all'Università di Parma, ha svolto un Master in Organizzazione e Comunicazione delle Arti Visive all'Accademia di Brera di Milano e un secondo in curatela presso il Goldsmith's College di Londra. Dal 2007 al 2010 ha dato vita a Londra a FormContent, uno spazio no-profit sperimentale con cui ha ideato un vivace programma, un'attività editoriale indipendente e l'organizzazione di mostre, eventi e performance a livello internazionale. Ha scritto per *Mousse*, *Flash Art*, *Kaleidoscope*, *Nero* (IT), *Criticism*, *Catalogue* (FR), *Kunstbulletin* (CH) e *un magazine* (AUS). Ha inoltre composto saggi sulla pratica di diversi artisti e ha contribuito, tra le altre, alle pubblicazioni di Josh Smith, Bianca Hester, Amy Feneck e Francesca Grilli.

Luca Trevisani (www.lucatrevisani.info) è uno scultore, ma di volta in volta sceglie il ring su cui confrontarsi con lo spettatore, e ha scritto articoli per, tra gli altri, *Nero Magazine*, *Mousse*, *Flash Art*, *Kaleidoscope*, *San Rocco*, *The Mock and Other Superstition*. Ha esposto il suo lavoro in molti posti, tra cui: Macro Roma, Magasin Grenoble, Mart Rovereto, Biennale d'Architettura Venezia, Manifesta7, Museion Bolzano, Museum of Contemporary Art Tokyo, Daimler Kunstsammlung Berlino, Giò Marconi Milano, Pinksummer Genova, MAMbo Bologna, Fondazione Sandretto Re Rebaudengo Torino. Ha pubblicato *The effort took its tools* (Argobooks, Berlino 2008) e *Luca Trevisani* (Silvana editoriale, Milano 2009). Dal 2010 gestisce la piattaforma editoriale *Latecomerforerunner.blogspot.com*.

Sentimiento Nuevo
Incontri sulla nuova critica e scrittura d'arte in Italia

A cura di Davide Ferri e Antonio Grulli

Martedì 7 giugno 2011
Sala Conferenze MAMbo, Bologna

Interventi di
Edoardo Bonaspetti, Luca Cerizza, Vincenzo Latronico,
Norma Mangione, Gianfranco Maraniello, Luca Trevisani,
Caterina Riva

Ringraziamenti
Un ringraziamento particolare a Sergia Avveduti, Giulia Bonora, Marta Fantin, Mattia Fontanella e COOP Adriatica, Cristina Francucci, Dario Lasagni, Pinksummer Contemporary Art, Marco Rambaldi, Sissi, Alessandro Trapezio

I ragazzi del corso di Comunicazione e Didattica dell'Arte dell'Accademia di Belle Arti di Bologna: Carlotta Astori, Ilaria Apostoli, Fabiana Azara, Ludovica Bellotti, Gloria Biasi, Tommaso Cocchi, Nicola Danese, Marianna Della Croce, Annalisa Delpiano, Michela Diciocia, Chiara Egizj, Grazia Fuso, Giovanni Garofalo, Davide Guidi, Simona Marano, Serena Morandi, Laura Petralia, Giulia Rinaldi, Patrizia Roppo, Elisabetta Scigliano, Maura Vanzo

Gli artisti Flavio Favelli e Luca Vitone per le opere di questa prima parte del progetto

Tutto lo staff del Museo MAMbo per il prezioso aiuto

Sponsor tecnico

MAMbo
Museo d'Arte Moderna di Bologna

coop
Adriatica

