

Racconti di Brera Contemporanea

Gli artisti e i processi di ricerca:
il campo delle possibilità nella documentazione

A cura di
Rosanna Ruscio

BIBLION
edizioni

Finanziato dall'Unione europea - Next Generation EU, Missione 4 Componente 1,
CUP D43C24000580001

Progetto PNRR: Iartnet - An International Platform For Artistic Practice/Research
And Cultural Heritage at Italian Higher Arts Education Institutions

Codice Identificativo INTAFAM_00066

A cura di Rosanna Ruscio

Racconti di Brera Contemporanea.

Gli artisti e i processi di ricerca: il campo delle possibilità nella documentazione

Impaginazione a cura di Elisa Pozzoli

Copyright 2026 degli Autori

Pubblicato da BIBLION edizioni

Maggio 2026

ISBN 978-88-3383-556-3

CC BY-ND 4.0 International Attribution - Non commercial - No Derivatives



BIBLION edizioni Srl

e-mail: info@biblionedizioni.it

www.biblionedizioni.it

Pubblicazione realizzata nell'ambito delle attività dell'Accademia di Belle Arti di Brera per il progetto Iartnet



INDICE

- 5** **RACCONTI DI BRERA CONTEMPORANEA**
Gli artisti e i processi di ricerca:
il campo delle possibilità nella documentazione
a cura di Rosanna Ruscio
- 7** **L'ARTE DI IMPARARE DAGLI STUDENTI**
Laura Cherubini
- 13** **IL MARCIAPIEDE DELL'ARTE**
Giacinto Di Pietrantonio
- 17** **GLI ARTISTI RACCONTANO**
Rebecca Agnes, Simone Berti, Ettore Favini,
Bernhard Rüdiger, Anna Scalfi Eghenter
- 41** **DOCUMENTARE, OVVERO L'ARTE DEL DOMANDARE**
Appunti da un archivio di arte contemporanea
Maura Favero
- 49** **AUTORITRATTI.**
FORME DI RAPPRESENTAZIONE E DI RACCONTO
Rosanna Ruscio

51	INTERVISTE
52	<i>AGNES Rebecca</i>
59	<i>AIRÒ Mario</i>
66	<i>BENTIVOGLIO Thomas</i>
74	<i>BENVENUTO Carlo</i>
84	<i>BERTI Simone</i>
91	<i>CAMONI Chiara</i>
97	<i>COLOGNI Elena</i>
104	<i>DE LEVA Luca</i>
116	<i>FAVINI Ettore</i>
125	<i>GAGGIOTTI Paola</i>
133	<i>GALEGATI Stefania</i>
142	<i>LUCENTE Gino</i>
149	<i>MALOBERTI Marcello</i>
153	<i>MORO Liliana</i>
158	<i>PLEUTERI Aronne</i>
164	<i>RACANATI Sergio</i>
170	<i>RAHIMI Farid</i>
176	<i>ROMANO Andrea</i>
180	<i>RÜDIGER Bernhard</i>
190	<i>SCALFI EGHENTER Anna</i>
196	<i>STUCCHI Davide</i>
204	<i>TOSI Federico</i>
209	<i>VESTRUCCI Serena</i>

217	BRERA E LE SUE GEOGRAFIE ARTISTICHE Collettività e spazi indipendenti nella Milano degli anni Ottanta e Novanta <i>Deborah Caivano</i>
------------	--

224	UNA PROSSIMITÀ DISATTESA? Il rapporto tra gli studenti dell'Accademia di Brera e la Pinacoteca <i>Luca Esposito</i>
------------	---

229	L'INTERVISTA COME STRUMENTO NARRATIVO: TRA POTENZIALITÀ E CRITICITÀ <i>Oliwia Mucha</i>
------------	---

RACCONTI DI BRERA CONTEMPORANEA

Gli artisti e i processi di ricerca: il campo delle possibilità nella documentazione

a cura di Rosanna Ruscio

Introduzione

Il volume raccoglie gli interventi tenuti nel corso del seminario *Racconti di Brera contemporanea*¹ organizzato il 9 gennaio 2026 all'Accademia di Brera² e gli esiti della ricerca dedicata alla documentazione e valorizzazione dell'arte contemporanea nell'ambito³ del progetto IartNET (*International Platform for Artistic Practice/ Research and Cultural Heritage at Italian Higher Arts Education Institutions*) finanziato dal PNRR (Piano Nazionale di Ripresa e Resilienza), che ha visto, tra le varie attività, la produzione di ventitré interviste inedite ad artisti contemporanei che si sono formati a Brera⁴. Il volume ha un carattere volutamente miscelaneo, aspetto che è stato rispettato anche nella disposizione dei testi che, come si potrà vedere, segue un ordine tematico e alfabetico. Il repertorio di contributi si apre con le riflessioni teoriche sulla formazione artistica in accademia da parte di Laura Cherubini (*L'arte di imparare dagli studenti*) e Giacinto di Pietrantonio (*Il marciapiede dell'arte*), due voci imprescindibili nella storia dell'arte contemporanea che,

¹ Il titolo è quello suggerito da Giacinto Di Pietrantonio nel momento in cui si ragionava sugli argomenti da affrontare nella mattinata di studio.

² L'obiettivo della mattinata è stato quello di mettere a confronto teorici e artisti nel raccontare la formazione artistica in Accademia e l'eredità didattica lasciata da Alberto Garutti e Luciano Fabro. Contestualmente, sono stati affrontati alcuni temi riguardanti il sistema di archiviazione, la conservazione delle opere e il rapporto con il museo.

³ Il progetto di ricerca *Valorizzazione del patrimonio contemporaneo: catalogare, documentare, raccontare* si è focalizzato nell'indagare il ruolo delle istituzioni nella narrazione dell'arte contemporanea attraverso diversi modelli per documentare e rappresentare le opere, con un particolare focus sulla pratica dell'intervista vista come uno strumento dinamico per raccogliere idee, progetti, fatti e vicende degli artisti. Uno dei temi cruciali di questo progetto è stato anche quello di riflettere sugli standard descrittivi per l'arte contemporanea.

⁴ Questa prima selezione di interviste rappresenta un'attività significativa all'interno di un progetto più ampio dedicato alla documentazione dell'arte contemporanea prodotta dagli artisti che si sono formati a Brera. Il volume raccoglie il primo campione di interviste realizzate nell'anno 2025-2026, che saranno pubblicate su una piattaforma digitale in evoluzione (implementabile nel tempo) sul sito di Brera, nella versione in inglese (essendo un progetto internazionale di ricerca).

attraverso il lavoro curatoriale e didattico a Brera, hanno formato generazioni di artisti di rilievo nel panorama artistico nazionale e internazionale; seguono poi un resoconto della discussione avvenuta in sede di seminario⁵, il saggio di Maura Favero, storica dell'arte del MAXXI di Roma (Museo Nazionale delle Arti del XXI Secolo di Roma), dal titolo *Documentare, ovvero l'arte del domandare. Appunti da un archivio di arte contemporanea*, i testi dei collaboratori al progetto di ricerca e la testimonianza dei ventitré artisti che, attraverso le interviste hanno dato voce alle loro esperienze agendo come fonte primaria di inestimabile valore⁶. Quel che ne risulta è un volume ampio, estremamente ricco e vario, nei contenuti e nelle prospettive di analisi; questo anche grazie alla preziosità delle interviste raccolte che, una dopo l'altra, possono essere lette, oltre che come un documento, come un "racconto di parole" sull'arte contemporanea.

⁵ La tavola rotonda in sede del seminario, ha coinvolto gli artisti Rebecca Agnes, Simone Berti, Ettore Favini, Bernhard Rüdiger e Anna Scalfi Eghenter che, come artisti ed ex allievi di Brera hanno raccontato la loro esperienza di ricerca.

⁶ I criteri di selezione delle interviste sono stati definiti rispettando i principi della formazione degli artisti a Brera riconosciuti nel panorama artistico contemporaneo nazionale e internazionale; i tempi richiesti per la realizzazione e la stesura, hanno reso necessario procedere con una prima selezione inclusiva di artisti di generazioni differenti.

L'ARTE DI IMPARARE DAGLI STUDENTI

*Laura Cherubini**

Sono molto felice di rivedere qui visi noti di nostri ex studenti, artisti che abbiamo seguito e penso che sarà un'opportunità parlare con loro e poter confrontare due grandi metodi di insegnamento, quello di Luciano Fabro e quello di Alberto Garutti, che si sono succeduti in questa Accademia, ma anche incrociati per alcuni anni, anche sovrapposti per altri e che hanno dato vita a generazioni di artisti molto diverse. Alcuni di questi artisti, per esempio Bernhard, ora insegnano, quindi ci potrà far vedere anche il risvolto della medaglia, cioè rovesciare il discorso. Tra l'altro Bernhard insegna in Francia, paese dove si è trasferito precocemente e quindi anche vedere quali sono le differenze tra le varie situazioni, che sono sempre piuttosto diverse, risulta interessante. Quando Rosanna ha messo in piedi questa giornata, la prima cosa che mi è venuta in mente è stata una frase che io ho sempre amato e che mi sono segnata su un quadernetto delle citazioni in cui religiosamente copiavo tutte le citazioni che mi piacevano. Una frase di un grande intellettuale, di un grande studioso, Claudio Magris, che dice «Saper essere e restare scolari non è poco, è già quasi essere maestri». Ora, questo sarà il filo conduttore del mio intervento e io penso debba essere il filo conduttore dell'insegnamento, il filo conduttore dell'attività che si svolge soprattutto in un luogo come l'Accademia di Belle Arti.

L'Accademia di Belle Arti non è l'università, tantomeno non è un liceo; è diversa e deve avere, a mio parere, delle specificità diverse. Ci sono delle specificità dell'insegnamento in Accademia, a cominciare dal fatto che le persone a cui noi andiamo a parlare non sono lì per formarsi come studiosi, ma sono lì per formarsi soprattutto come artisti o con attività affini e vicine alla pratica artistica. Quindi questa è una grossa specificità di partenza che cambia molto le carte in tavola.

* Laura Cherubini (Roma) è critica, curatrice e storica dell'arte. Allieva di Giulio Carlo Argan e Maurizio Fagiolo dell'Arco all'Università di Roma. Nel 1992, diventa titolare della cattedra di Storia dell'Arte Contemporanea presso l'Accademia di Belle Arti di Brera di Milano, dove ha svolto una lunga attività didattica e di ricerca. Parallelamente ha collaborato come critico con la rivista "Flash Art" (Italia e Internazionale), e curato mostre in Italia e all'estero. Nel 1990 cura il Padiglione Italiano alla Biennale di Venezia e riceve il Premio Carluccio per la giovane critica. Dal 2005 al 2007 è stata responsabile del programma per l'arte contemporanea dell'ING-Calco-grafia Nazionale di Roma. Dal 2011 al 2017 è stata vicepresidente del Museo MADRE di Napoli e tra il 2019 e il 2020 direttrice del MACTE – Museo di Arte Contemporanea di Termoli. Nel corso della sua attività ha pubblicato numerosi saggi e monografie dedicati ad artisti contemporanei e ha collaborato con diversi archivi d'artista.

Ora, cosa è successo qui a Brera? C'erano tantissimi professori anche di orientamenti diversi. Perché parliamo soprattutto di Fabro e di Garutti? Innanzitutto perché la loro caratura di artisti li ha imposti come punti di riferimento, cioè pensiamo a Luciano, a Luciano Fabro, era un artista che si è sacrificato all'Accademia. Cioè, Luciano era un grande artista famoso in tutto il mondo, di successo in tutto il mondo e che ha voluto dedicarsi all'Accademia, all'insegnamento, ai suoi allievi, ai suoi studenti in un modo incredibilmente forte.

Alberto è, a mio parere, un grandissimo artista molto interessante che ha conquistato il successo più lentamente, rispetto a Luciano Fabro, che era già una star in tutto il mondo. Però aveva una ricerca molto solida e molto interessante soprattutto per le generazioni che ha incontrato. Per schematizzare gli allievi di Luciano Fabro come riferimento per l'aspetto teorico e la storia dell'arte avevano un'altra grande figura che dobbiamo sempre ricordare, Jole De Sanna.

Jole è stata grandissima, purtroppo tornando dalla mostra di Luciano in Francia ebbe un gravissimo incidente di auto nel quale è morta. Ma è stata una storica dell'arte incredibile, la stimavo tantissimo, una storica dell'arte che si occupava di pochissimi artisti, Fontana, De Chirico (è stata lei a fare la battaglia per il restauro della fontana di De Chirico, la fontana dei "Bagni misteriosi" alla Triennale), Medardo Rosso, Luciano Fabro, veramente di un rigore, di una concentrazione incredibili, ha raggiunto grandi livelli nello studio di tutti questi artisti. Purtroppo è mancata presto.

Con Garutti Giacinto e io eravamo molto legati. Lo avevo conosciuto quando eravamo molto giovani alla sua mostra alla galleria Ferranti a Roma. Avevo vinto la cattedra all'Accademia di Brera nel 1992, dopo un concorso per titoli, esami scritti ed esami orali (perché c'è la formazione degli studenti, ma c'è pure quella che ci dovrebbe sempre essere, quella dei professori). Ero arrivata dopo questo concorso nazionale, dopo aver insegnato tre anni all'Aquila, dove c'era un'altra figura mitica, Fabio Mauri. Fabio Mauri è un altro artista che ha preso molto sul serio l'impegno dell'insegnamento e ha dedicato la sua vita e il suo lavoro all'Accademia di Belle Arti dell'Aquila. Un altro maestro che potrei citare in questo senso, e io sono stata molto sua amica e l'ho conosciuto molto bene, è stato veramente un grande artista, un grande professore.

A Venezia c'era Emilio Vedova. Emilio era una forza della natura, trascinava chiunque con questa falcata ampia, camminava su e giù, parlava sempre di Tintoretto.

Infatti ora c'è stata questa stupenda mostra di Tintoretto e Vedova curata da Gabriella Belli e da studiosi di Tintoretto a Torino, al Palazzo Reale. Non so se è ancora aperta, però merita perché è bellissima. È l'incontro di due artisti a distanza di secoli, ma Emilio ha sempre lavorato pensando a Tintoretto. All'inizio ne ha copiato i disegni, le prime opere di Emilio Vedova sono proprio disegni da Tintoretto, e poi comunque è rimasto sempre fedele allo spirito di Tintoretto in tutto il suo lavoro. Mentre Mauri all'Aquila ha trovato il terreno fertile con i suoi studenti, alcuni dei quali lavorano ancora con noi all'archivio Fabio Mauri, ad esempio Ivan Barlafante, Marcella Campitelli, Claudio Cantelmi, facendo nascere le grandi *performance* di gruppo, dove Mauri non appariva. Mauri organizzava la drammaturgia di queste *performance* che erano agite

dai suoi studenti, sceglieva con molta attenzione il casting. Diceva: «Io non è che ci arrivo, ci parto dal teatro!». E sono nati lì grandissimi lavori.

E poi all'Aquila nasce una *performance* di Mauri che io trovo eccezionale, forse il suo capolavoro. Io l'ho vista in tutte le edizioni che sono state fatte e cioè *Che cos'è la filosofia. Heidegger e la questione tedesca. Concerto da tavolo*. Si svolgeva in effetti su un tavolo. Heidegger era impersonato dal filosofo Giacomo Marramao il quale peraltro parla tedesco in ragione dei suoi studi. Heidegger veniva invitato in una festa della borghesia. Le nostre studentesse erano vestite con abiti elegantissimi, si serviva il tè poi c'era una danzatrice, una suonatrice di arpa e in questo ambiente alto borghese si leggevano versi di Holderlin. Heidegger perpetrava quello che possiamo considerare il suo tradimento, la sua adesione al nazismo. Quando Giacomo non poteva rappresentare la figura di Heidegger questa veniva, stavo per dire giocata, che è il modo con cui negli altri paesi Francia, lingua inglese, ecc., si dice la parola recitare, veniva impersonata dal nostro studente tedesco Jorge Grunert quindi ecco che anche qua era molto interessante e importante il rapporto con gli studenti.

Ma veniamo a Brera come abbiamo detto veniamo da due periodi parzialmente diversi, in parte sovrapposti, due grandi figure: la figura di Luciano Fabro e quella di Alberto Garutti. Qual è essenzialmente la differenza di questi due grandi professori che hanno fatto la storia di Brera, che hanno fatto la storia della formazione artistica in Italia? Ma direi, non prendetela male, però io direi una cosa: la grande differenza era questa (a parte la dedizione all'accademia e soprattutto il fatto che l'insegnamento in accademia fosse una parte del loro lavoro e questo era fondamentale): Luciano aveva fortemente qualcosa da insegnare, Alberto non lo aveva e questa non sembra una critica. Luciano aveva un sapere da trasmettere, Luciano voleva trasmettere un sapere, un sapere nel quale credeva profondamente. Io mi ricordo le prime volte che ho visto Luciano in vita mia, ero studentessa allieva di Argan all'Università di Roma, lavoravo con Maurizio Fagiolo dell'Arco. Andai la domenica mattina alla GNAM, la grandissima Palma Bucarelli organizzava delle conferenze alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna che è un posto dove ci siamo formati tutti noi a Roma, perché anche il museo è un luogo di formazione come ci potrà dire Maura, e la Bucarelli aveva organizzato una conversazione tra Luciano Fabro e Achille Bonito Oliva. Luciano Fabro fu fantastico, io rimasi incantata presentò il *Tamerlano*, un lavoro stupendo, questo calco di un volto che appare tra le foglie che ha delle cannule nelle narici, era una scultura viva. E mi ricordo che io rimasi veramente affascinata perché fu una conferenza affascinante, un dialogo bellissimo, è stato uno dei momenti per cui poi io ho deciso di spostarmi dall'arte antica, su cui io lavoravo con Maurizio Fagiolo dell'Arco, ero la sua assistente sul Barocco, all'arte contemporanea perché artisti come Luciano, come Jannis Kounellis, come Giulio Paolini, mi fecero capire che l'arte contemporanea aveva lo stesso spessore di quella antica. La seconda volta che l'ho visto all'Università, io frequentavo "La Sapienza", devo dire che la facoltà era molto indietro rispetto al contemporaneo però era stata finalmente istituita la Cattedra di Storia dell'Arte Contemporanea e arrivò Nello Ponente il quale faceva solo corsi sulla pittura

e l'architettura francesi dell'Ottocento e questo non è che ci esaltò moltissimo, però insieme a una sua assistente che era Simonetta Lux, ebbe l'idea di organizzare un convegno che si chiamava *Al Vivo*, in cui venivano invitati artisti contemporanei a parlare del loro lavoro e ognuno lo impostava come voleva, per esempio Vettor Pisani fece nascere un lavoro sotto gli occhi del pubblico. Altri come Verna, fecero una vera e propria lezione con le diapositive. Luciano fece una cosa completamente diversa: Luciano si sedette tra gli studenti, cominciò a dialogare e a chiedere che loro facessero domande a lui. Luciano voleva tirar fuori qualcosa, un atteggiamento filosofico che l'antica Grecia definiva "maieutico". E in effetti fu molto interessante anche quell'incontro, lo trovai intrigante, il solo fatto che si fosse spostato dalla cattedra a prendere parte seduto nel pubblico, in mezzo agli studenti, è già molto significativo di quanto voleva dire e fare. Però appunto Luciano aveva molte cose da trasmettere, se noi pensiamo a quella, per esempio, che è stata filmata da Penco e che chiamiamo "la lezione su Spinoza", quelle lezioni di Luciano erano discorsi in cui veramente ti insegnava qualcosa, ti spiegava qualcosa, andava a fondo di qualche argomento, cioè aveva un grosso bagaglio da trasmettere. Alberto non era così, ma no, non perché non servisse il suo insegnamento, serviva forse quasi ancora di più, però Alberto, il lavoro che faceva era altro. Poi Ettore e Simone ci diranno se ho colto il discorso.

A parte che per Alberto, come dicevamo sempre con un altro studente degli ultimi anni, Patrizio Di Massimo, un bravissimo artista che lavora con Giorgio Marconi e che vive a Londra, l'insegnamento per Alberto era proprio una parte e un aspetto del suo lavoro, aspetto importantissimo, ma quello che lui cercava di fare era di mettere gli studenti in condizione che ognuno fosse se stesso e questo valeva per tutti i grandi maestri che ho citato adesso da Luciano Fabro, Fabio Mauri, Emilio Vedova, ecc., non c'erano cloni nelle scuole di questi maestri, cioè loro non insegnavano a fare il lavoro alla loro maniera, anzi credo che se ne sarebbero irritati, loro facevano venire fuori con metodi diversi quella che era la via del giovane artista. Alberto, per esempio, non ha mai trattato gli studenti da studenti, li ha sempre trattati da giovani artisti, da pari a pari, e dovevano venire nell'aula 1 dove insegnava Alberto, Luciano credo alla 5, e dovevano far vedere il loro lavoro e discuterne, ma qua sta il punto, non solo con Alberto, anche con gli altri studenti, ne nascevano delle discussioni, a volte anche tremende. Ricordiamoci che Lara Favaretto è venuta per anni anche quando non faceva più l'Accademia, a "mazzolare" fortemente gli studenti sui loro lavori (purtroppo non aveva una grande coscienza di quello che era l'Accademia e lo faceva anche alle tesi, facendo abbassare il voto ai poveretti, tipo Farid che fece una tesi bellissima su Bruce Nauman traducendo gli scritti con un lavoro stupendo e Lara lo attaccò alla tesi, alla fine Maraniello, altro docente dell'Accademia che faceva le tesi con Garutti, uno faceva gli studenti dell'altro e viceversa, gli fece abbassare il voto dopo la sparata bullizzante di Lara). Però questo era importante, il confronto non solo col maestro ma con i propri coetanei, con gli altri studenti, con la propria generazione artistica, questo era fondamentale.

Ora, quando c'è stato l'orribile lockdown per il Covid (che purtroppo non è neanche finito, io ieri in treno comunque ho viaggiato con la mascherina per sicurezza perché nei posti tanto affollati ho ancora paura), è successo qualcosa di terribile, qualcosa che ha spezzato l'insegnamento, io mi sono portata un brevissimo pezzetto che avevo fatto per il giornalino di informazione notiziario dell'ufficio stampa di Lara Facco, forse lei si aspettava che io facessi una recensione a qualche mostra, invece a me sembrava talmente urgente questo argomento che io scrissi dieci righe che si chiamavano «La nostalgia dell'incontro perduto», le leggo perché sono brevi e ci ha fatto perdere tanto quel periodo orribile: «L'emergenza sanitaria ha costretto tutti a cambiamenti repentini e non sempre del tutto positivi. Le tecnologie hanno offerto possibilità enormi, ma hanno anche portato sempre più verso la solitudine digitale, sull'orlo di un abisso di smaterializzazione crescente. Scuole, università e accademie sono state costrette ad attivare lezioni online». Sull'argomento c'è stato un autorevole intervento di Nuccio Ordine sul «Corriere della Sera». Nuccio Ordine spiegava che «solo l'incontro con gli studenti in aula può dare un senso forte all'insegnamento e alla vita stessa di un docente». Questa è non una, ma la stessa idea in cui io credo con tutta me stessa.

Dopo aver riconosciuto che era il momento inevitabile di ricorso al virtuale, Ordine si dichiara però allarmato dal coro di chi inneggia al presunto salto in avanti, infatti non era un salto in avanti, a mio parere era un salto indietro, forse per certe materie può funzionare, per le nostre sicuramente no. Ordine proseguiva: «Come farò a leggere un classico senza fissare negli occhi i miei studenti... anche i professori sono studenti che imparano». Torna sull'argomento, sullo stesso quotidiano, un altro professore Walter Lapini il quale dice che per insegnare «occorre vedere quella luce che brilla», cioè quella che brilla negli occhi degli studenti, se non la vedi hai sbagliato qualcosa, cari ragazzi. E io chiudevo dicendo: «Penso ai miei studenti, a Paola Pivi, Lara Favaretto, Diego Perrone, Roberto Cuoghi, Patrizio Di Massimo, Petrit Halilaj ...». Penso a Simone, a Ettore, a tutti gli altri e penso come sarebbe stato brutto non vederli, non incontrarli e penso a quanto ho imparato da loro.

Allora, il problema è secondo me imparare dagli studenti, vedere la luce che brilla, saperla cogliere, saperla rinviare in un, come dire, in un continuo flusso di occhi che scintillano, se questo non c'è, non c'è niente, il manuale non serve a niente a mio parere, uno se lo può leggere anche da solo, cioè serve se uno dice; io ho delle lacune su quel periodo magari mi prendo il manuale, mi documento, una cosa utile, però non è quello, non è quella la formazione. Ora, io sono molto critica verso alcune novità introdotte nell'Accademia, perché trovo che si è parcellizzato il sapere, cioè lo si è assolutamente spezzato, frammentato in tante materie, è aumentata l'offerta formativa, come dicono giustamente al Ministero, le direzioni ecc., però in realtà quello che funzionava molto era il rapporto che noi avevamo con gli studenti, allora noi con Simone, con Ettore, con loro, con tutti gli altri nostri, Stefania Galegati e poi Davide Stucchi, Beatrice Marchi, ecc. e tutti gli altri, alcuni avevano addirittura seguito Alberto da Bologna, Davide Bertocchi, pure tu Simone pure tu, Ettore, loro lo hanno seguito. Ecco, un caso

unico, un caso più unico che raro, un gruppo molto folto di studenti quando Alberto, che era di area milanese, da Bologna, dove aveva insegnato, con buoni risultati, chiede il trasferimento a Milano, si trasferiscono con lui, è raro che questo succeda, però questo dimostra il legame che si era creato tra questi studenti e questo professore, c'erano Marcaccini, Nada Cingolani, c'erano un sacco di persone che arrivarono qui con Alberto e presero una casa tutti insieme, dopo la raccontiamo, via Fiuggi, questo anche era importante, perché gli studenti hanno creato un rapporto, che non era come quello che Bernhard e Liliana Moro, Mario Airò, hanno creato a Lazzaro Palazzi, che era un luogo espositivo dove loro facevano anche una rivista interessantissima, *Tira Correndo*, ma invece era un luogo domestico, era una casa, era comunque un modo di stare insieme, ampliare il confronto continuo alle 24 ore. Loro per noi ci sono stati quattro anni tutti i giorni, con Alberto, con me, con Giacinto che io come un regalo avevo trovato in Accademia come assistente. Questa è un'altra cosa da discutere, non li chiamiamo docente e assistente, chiamali Pippo e Pluto, chiamali come ti pare, ma avere un doppio docente su una stessa materia è una cosa importante, ora questo non c'è più, invece è importante, perché ci si confronta, si svolgono anche argomenti diversi ma ci si confronta anche sugli stessi argomenti e gli studenti hanno due chiavi di lettura, quindi questa era, secondo me, una cosa che funzionava molto e soprattutto funzionava averli con Garutti, averli con noi tutto l'anno, sempre, noi eravamo sempre insieme, abbiamo vissuto insieme allora, il metodo di far spiegare il lavoro agli studenti in aula, ecc. Adesso è molto diffuso, abbiamo visto che anche in questa Accademia tanti professori lo fanno, l'hanno fatto con profitto, penso a Maurizio Arcangeli per esempio, e quindi questa è una cosa molto interessante però, secondo me, c'è qualcosa che va oltre il metodo. Quando Giacinto mi prende in giro, perché io dico che quando mi domandano, quando mi dicono tutti: «Ma quanto sono stati fortunati questi ragazzi ad avere voi come docenti», io rispondo «ma quanto siamo stati fortunati noi ad avere loro?». Questo non si considera, questa è una grande fortuna nella vita, è la più grande fortuna che un professore può avere e poi ci dicono sempre: «Ma che cosa avete fatto? Sono usciti tanti artisti dalle vostre lezioni. Come avete fatto?» Io rispondo: «gli abbiamo voluto bene». Giacinto mi prende in giro, ma sbaglia in questo caso, perché non è solo il metodo che conta, qualsiasi metodo tu possa mettere in atto, il migliore, non ha un'efficacia se non si crea quel rapporto, quella luce negli occhi. Se non c'è un'intensità, se tu non senti, se tu non gli vuoi bene a queste persone, non senti che stai facendo qualcosa insieme, che ti va di stare con loro, che sei con loro sempre, sempre sempre sempre, quando stanno in aula e anche fuori, possibilmente anche dopo, non succede niente. Questo è quello che io penso, questo è quello che alcune riforme, alcune modifiche dell'Accademia, stanno in un certo senso inficiando, questo è quello a cui io vorrei che si tornasse e concludo rileggendo, perché ha sempre più significato, la frase di Claudio Magris: «Saper essere e restare scolari non è poco, è già quasi essere maestri».

IL MARCIAPIEDE DELL'ARTE

*Giacinto Di Pietrantonio**

Un discorso sulla formazione da parte di un docente non può prescindere, a mio avviso, dalla propria esperienza che cercherò di sintetizzare in alcuni punti, partendo dal titolo. Un titolo che, a prima vista, può sembrare strano in un convegno sulla didattica dell'arte, in quanto uno dei compiti della scuola è di togliere le persone dalla strada, soprattutto dal marciapiede. Ancor più particolare è forse il fatto che il titolo del mio intervento non proviene dal mondo accademico, ma da un artista che non deve la sua formazione all'Accademia di Belle Arti e né vi ha insegnato. L'artista è Giuseppe Chiari, un protagonista del gruppo Fluxus che incontrai, nel 1993, per un'intervista. Era lo stesso anno in cui iniziavo a insegnare Storia dell'Arte all'Accademia di Brera e quindi ad avere a che fare con la formazione. L'incontro avvenne nella sua casa-studio di Firenze per un'intervista da pubblicare su *Flash Art*. In quanto interessato alla formazione degli artisti, perché da essa si può capire molto della loro opera, gli domandai quali studi avesse fatto. Mi disse che era laureato in ingegneria con la specializzazione in matematica; al che, pensando che un artista dovesse studiare in una scuola d'arte, rilanciai chiedendogli: «Perché con questa formazione hai fatto l'artista?» e lui, serafico, rispose: «Perché l'arte è un marciapiede che tutti possono battere». Una risposta fulminante che mi porto sempre dentro. D'altra parte, se andate su Wikipedia alla voce Leonardo da Vinci leggiamo: «Scienziato, inventore e artista». Fino a qualche anno fa addirittura «Ingegnere, scienziato, inventore e artista». Voglio dire

* Giacinto Di Pietrantonio, Critico, Curatore dipendente dall'arte MAUTO, (Museo Nazionale dell'Automobile, Torino). Già Docente di *Storia dell'Arte, Storia dei Metodi di Rappresentazione e Sistemi Editoriali per l'Arte* all'Accademia di Belle Arti di Brera e di *Editoria d'Arte e Allestimenti Espositivi* IED Accademia Galli, Como e di *Visita alle Esposizioni*, IED di Torino. Redattore e condirettore di *Flash Art*, 1986 - 1992. Direttore della GAMeC (Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea) Bergamo dal 2000 al 2017 e Consigliere della medesima dal 2018-al 021- Fondatore AMACI, (Associazione Musei d'Arte Moderna e Contemporanea) 2003. Ha curato mostre in Italia e all'estero tra cui: mostra d'arte russa sezione Passaggi a Oriente, Biennale di Venezia, 1993. Quadriennale di Roma 2006. Curatore di & edizioni di Fuori Uso, Pescara, 1994, 1995, 1997, 1998, 2001, 2016. Curatore con Jan Hoet, di *Over the Edges*, Gand, 2000. Direttore residenza artistica BoCs Art, Cosenza, 2018-2019. Curatore di Autostrada Biennale, Prizren, Kosovo, 2019. Premio alla Carriera dell'AMA (Associazione Almae Matris Alumni) dell'Ateneo di Bologna, 2008; Premio Capitani della Cultura dell'anno 2016. Autore di libri su Enzo Cucchi, Jan Fabre, Design in Italia e Incontri con l'Architettura e il Design.

che uno dei maggiori artisti di tutti i tempi viene indicato per prima come ingegnere, scienziato, inventore e solo al quarto posto troviamo la parola artista, il che ci dice molto sulla considerazione che gli artisti godono nella scala valoriale. Quindi, tornando a quanto mi disse Chiari, appare chiaro che la sua è una risposta aperta per sottolineare come l'arte sia un terreno che tutti possono praticare, una strada aperta e libera perché creativa.

Vorrei comunque aggiungere che, anche prima di venire a insegnare a Brera, come critico e curatore, nonché redattore di *Flash Art*, frequentando i giovani artisti, specialmente nella Milano di fine anni Ottanta inizio Novanta, osservavo come alcuni, tipo: Bernhard Rüdiger, Mario Airò, Liliana Moro, del cosiddetto gruppo "Lazzaro Palazzi" ed ex studenti di Luciano Fabro, avevano frequentato l'Accademia di Belle Arti; mentre altri ancora come Stefano Arienti, Amedeo Martegani, Marco Mazzucconi, Massimo Kaufmann, avevano fatto studi universitari vari che andavano da Agricoltura ad Architettura da Psicologia a Lettere e Filosofia. Questo avrebbe dovuto mettermi sull'avviso sull'arte che si può e non si può insegnare, cosa che non mi fu chiara fino all'intervista con Giuseppe Chiari. D'altra parte gli artisti-insegnanti con cui ho più avuto a che fare durante il mio insegnamento a Brera: Luciano Fabro e Alberto Garutti, non avevano studiato presso un'accademia di belle arti: il primo solo fino al diploma di Liceo Classico e il secondo laureato in Architettura presso il Politecnico di Milano. Dato che essi sono stati tra i docenti-artisti che più hanno contribuito all'educazione all'arte, ora aggiungerò un secondo punto sul lato della storia e critica d'arte, parlando di un altro docente di Brera che corrisponde al nome di Tommaso Trini. Egli, tra fine anni Ottanta e inizio anni Novanta, rendendosi conto che non vi erano relazioni tra la scuola e il mondo esterno, fece attraversare il marciapiede ad alcuni studenti, promuovendo una mostra presso la galleria d'arte Cafiso sita in zona Brera, esposizione che chiamò *Salon Primo*. Questa, oltre a essere una bella occasione per gli studenti invitati, metteva in evidenza un problema ancora oggi non del tutto risolto, vale a dire quello del rapporto tra la scuola e la professione una volta usciti da essa e attraversato il marciapiede davanti alla scuola sia in senso reale che metaforico. Questa abitudine di considerare la scuola come qualcosa che si svolge solo al suo interno, senza tenere conto di cosa succede una volta usciti e attraversato il marciapiede, è un problema che in Italia non riguarda solo le accademie d'arte, ma la scuola in generale. Sta di fatto che l'idea di Trini era sulla strada giusta, tanto che, quando entrai a insegnare in Accademia di Brera, mi fu chiesto di curarla dall'allora direttore Fernando De Filippi. Quest'ultimo voleva allargare la manifestazione a più gallerie d'arte, in modo da dare la possibilità di esporre a più studenti segnalati a loro volta non più solo da Trini, ma da tutti i professori. Per cui si passò da una decina di studenti a oltre cento. Certo, dal punto delle discipline vi chiederete: ma cosa ci fanno, ad esempio, gli studenti di scenografia in delle gallerie d'arte?

Va da sé che, senza questo allargamento nel 1993, una studentessa del Corso di Scenografia come Vanessa Beecroft, diventata in seguito una delle artiste tra le più note a livello internazionale, non sarebbe stata selezionata.

Paesaggio italiano

Come docente di storia dell'arte praticavo il metodo "warburghiano" in cui le opere d'arte sono messe in relazione con immagini e forme culturali di tutti i tempi, perché credevo e credo che tutte le arti sono contemporanee e allo stesso tempo sinesteticamente interne ed esterne. Per cui, in questo cercare di mettere in relazione la scuola con l'esterno per fornire informazioni ulteriori agli studenti, invitavamo artisti internazionalmente noti a tenere delle lezioni nei nostri corsi. Con le professoresse Laura Cherubini e Cloe Piccoli abbiamo, nel corso degli anni, invitato centinaia di artisti come ad esempio: Emilio Prini, Mario Merz, Michelangelo Pistoletto, Enzo Cucchi, Carla Accardi, Ilya & Emilia Kabakov, John Armleder, Lawrence Weiner, Mutt Mullican, Liam Gillick, Paul McCharty, Dominique Gonzalez-Foerster. Cosa che ha successivamente portato noi tre a creare un seminario ad inviti che abbiamo chiamato "Paesaggio Italiano". In questo seminario invitavamo a parlare ai nostri studenti, non tanto artisti già super affermati, ma giovani artisti italiani, molti dei quali avevano studiato a Brera. In tal modo si voleva informare gli studenti delle gioie e dolori che li attendevano una volta superato il marciapiede davanti la scuola.

Percepivamo che il nostro compito di insegnanti non finiva al di qua del marciapiede, ma doveva restare attivo anche oltre con inviti a mostre, scrivendo testi su di loro e quant'altro utile alla loro carriera, perché la formazione di un artista è sempre e per sempre in cammino e le occasioni fuori dalla scuola fanno parte anch'esse della formazione che non termina mai. Infatti, quando con Angela Vettese diventammo curatori del Corso Superiore di Arti Visive della Fondazione Antonio Ratti di Como, un master estivo in cui invitavamo a insegnare noti artisti internazionali come Joseph Kosuth, Marina Abramovic, Jimmie Durham, Giulio Paolini, Ilya Kabakov, la prima cosa che facemmo fu quella di invitare studenti ed ex studenti, soprattutto di Brera, come Stefania Galegati, Paola Pivi, Lara Favaretto, Diego Perrone, Roberto Cuoghi, Pierluigi Calignano e tanti altri a frequentare questo corso estivo, contribuendo, così, ulteriormente alla loro formazione.

Lo stesso è avvenuto quando mi sono occupato della GAMeC (Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea) di Bergamo e del Premio Furla, quest'ultimo con l'ideatrice e l'allora direttrice del premio Chiara Bertola, oggi della GAM di Torino. In ambedue i casi abbiamo dato occasione a molti studenti dell'Accademia di Brera e non solo di misurarsi tra loro e con altri anche di generazioni diverse.

Fuori uso rimette in uso

Tuttavia la questione del dentro e del fuori del di qua e del di là di quel *marciapiede che tutti possono battere* rimane ancora oggi una questione aperta. Tant'è che ce lo ponemmo in maniera specifica Simone Ciglia ed io nell'edizione di "Fuori Uso" a Pescara del 2016. "Fuori Uso" è stato un banco di prova per molti giovani artisti italiani e non, soprattutto quelli provenienti da Brera e su questo la prof. Cherubini, relatrice nel convegno, può darvi conferma dato che ne ha curate almeno un paio dedicate proprio ai giovani artisti, molti dei quali ancora studenti e tanti sempre di Brera. Chiamammo l'edizione del 2016 *Avviso di Garanzia*, titolo ispirato anche dal luogo in cui si svolgeva la mostra, l'ex tribunale di Pescara. In Italia l'avviso di garanzia è una comunicazione ufficiale proveniente da un tribunale che informa il ricevente di essere indagato dalla magistratura; che noi, con gioco ironico, invertimmo in qualcosa di positivo. Difatti la mostra *Avviso di Garanzia* nasceva per fare il punto sulla questione del rapporto tra professori e studenti delle accademie d'arte italiane e la loro promozione esterna. Per questo invitammo alcune professori di materie artistiche di indirizzo di una ventina di Accademie di Belle Arti italiane a selezionare ognuno un paio di studenti per la mostra nella quale avrebbero dovuto esporre insieme. Dall'Accademia di Brera invitammo i professori Gianni Caravaggio che segnalò gli studenti Alessandro Mazzatorta e Giacomo Monza intervistati dalla professoressa Rachele Ferrario; il professor Marco Cingolani che segnalò Alessandro Boscarini e Giulia Trivelli intervistati dal professor Giulio Ciavoliello; e il professor Gabriele Di Matteo che indicò Gao Lan e Wang Haotian intervistati dalla professoressa Elisabetta Longari. Infatti la cosa non finiva solo con l'invito a esporre insieme nella mostra, ma intendeva fornirne anche le motivazioni con un'intervista-dialogo a quattro: il professore o la professoressa i due studenti o studentesse segnalate e un'altra professoressa, o professore di materie teoriche sempre della stessa accademia che conducesse l'intervista. Tutto quanto pubblicato in catalogo insieme alle immagini delle opere esposte. Insomma l'Avviso di Garanzia in quella mostra era ciò che gli anglosassoni chiamano *Endorsement*.

Ancora un esempio per ribadire che la formazione non si esaurisce solo all'interno della scuola, perché un docente è sempre interno ed esterno, al di qua e al di là di quel «marciapiede dell'arte che tutti possono battere».

GLI ARTISTI RACCONTANO

Rebecca Agnes, Simone Berti, Ettore Favini, Bernhard Rüdiger, Anna Scalfi Eghenter

Il 9 gennaio si è svolto nell'aula 10 dell'Accademia di Brera, il seminario-tavola rotonda dal titolo *Racconti di Brera contemporanea*. L'evento ha segnato un momento importante per presentare e condividere una parte della ricerca sugli artisti che si sono formati a Brera e che ha posto, tra gli obiettivi, l'individuazione di un modello coerente per la narrazione dell'arte contemporanea. Il seminario, che rientra nelle attività finanziate dal Ministero dell'Università e della Ricerca nell'ambito del Piano Nazionale di Ripresa e Resilienza (PNRR) si è aperto con i saluti di Nicoletta Leonardi, responsabile scientifica del progetto IartNET (*An international platform for artistic practice/research and cultural heritage at Italian higher arts education institutions*) che ha spiegato le finalità dell'intera iniziativa¹. È seguita la presentazione di Rosanna Ruscio, organizzatrice della mattinata, che ha presentato gli ospiti e introdotto il tema principale, gli obiettivi e la scaletta dei lavori. La prima relatrice della mattinata è stata Laura Cherubini, critica, curatrice e storica dell'arte, con l'intervento dal titolo *L'arte di imparare dagli studenti*². La relazione che segue è la trascrizione in gran parte integrale³ degli interventi alla tavola rotonda da parte degli artisti Rebecca Agnes, Simone Berti, Ettore Favini, Bernhard Rüdiger e Anna Scalfi Eghenter.

¹ «I risultati del progetto di cui Brera è capofila, sono la realizzazione di un database interoperabile che presenta prodotti e oggetti del patrimonio storico e culturale dell'Accademia e anche prodotti dalla ricerca artistica contemporanea. La messa in opera di una rete internazionale di istituzioni di alta formazione artistica impegnata nello sviluppo di progetti comuni attraverso programmi di scambio che sono attualmente in fase di progettazione e realizzazione, è dedicata ad aree diverse di intervento che possono collocare la ricerca artistica contemporanea in un'area internazionale. E la giornata di oggi, in particolare, è un breve racconto di arte contemporanea che vuole dialogare sul ruolo delle istituzioni nella narrazione dell'arte contemporanea attraverso diversi modelli per documentare e rappresentare le opere, con un particolare focus sulle interviste. L'intervista è vista come un modello diretto attraverso il quale gli artisti possono articolare i loro percorsi e le loro esigenze. Uno dei temi cruciali di questo progetto è anche di riflettere su quelli che possono essere gli standard descrittivi per l'arte contemporanea», Nicoletta Leonardi.

² La cui trascrizione è stata rivista dall'autrice e pubblicata nel volume.

³ Con piccole parti mancanti dovute alla cattiva qualità dell'audio.



Aula 10, Accademia di Brera.

Da sinistra: Simone Berti, Ettore Favini, Laura Cherubini, Bernhard Rüdiger.

Rebecca Agnes: Io ho iniziato l'Accademia di Brera a 17 anni venendo direttamente dal triennio dell'Istituto d'Arte. I primi due anni ho seguito le lezioni di un professore dall'insegnamento molto tradizionale, disegno e pittura a cavalletto con la modella. Però seguivo già le lezioni di storia dell'arte di Laura Cherubini e Giacinto Di Pietrantonio. La cosa molto bella che facevano era di portare artisti contemporanei a parlare in Accademia e di raccontarci degli eventi artistici in corso come "Documenta" e "Biennale". Bisogna considerare che in quegli anni l'accademia aveva un'impostazione sorpassata e non molto contemporaneo veniva discusso. Mi sono spostata da Alberto Garutti e Anna Sostero dal terzo anno su suggerimento di Pietro Capogrosso (che al tempo era divenuto l'assistente di Terruso, il professore con cui avevo fatto i primi due anni, e che aveva notato come il mio approccio e i miei interessi esulavano la disciplina del disegno classico). La frequentazione della aula 1 è stato un momento formativo importante per la mia pratica, parallelamente ad una rete di riferimenti in altre discipline con altri artisti professori come Gabriele di Matteo (al tempo anatomia) e Valerio Ambiveri (al tempo incisione). Da Garutti si discuteva, ma io avevo anche trovato parallelamente accoglienza nell'aula di scultura di Zamboni-Mezzina, per poter realizzare alcuni lavori che necessitavano di tecniche scultoree. Questa disponibilità ad accogliere studenti che non fossero iscritti al corso accadeva anche da Garutti, dove c'erano anche persone che lo frequentavano per interesse senza esservi iscritte. In accademia si disimparano gli insegnamenti del liceo, e dopo l'accademia si disimpara nuovamente quello che si è imparato in accademia, o forse bisognerebbe dire che non si smette mai di imparare e mettersi in discussione (o almeno così dovrebbe essere). La cosa curiosa è che tante persone con cui mi sono relazionata nella vita, a livello professionale e personale, che avevano frequentato Garutti anche se non nei miei stessi anni, come Stefania Galegati, Paola Gaggiotti prima, e Stefania Migliorati dopo ad esempio.

Simone Berti: Sono stato allievo di Alberto Garutti. Posso riportare la mia esperienza perché di quello che è successo dopo nel corso di Garutti non ho conoscenza diretta.

Laura Cherubini: Ma tu sei uno allievo storico di Garutti da Bologna sei venuto a Milano

Simone Berti: La questione dell'inseguimento. C'era una rivista che si chiamava *Stop Art*, nella cui prima pagina era comparso questo fatto dei dieci studenti che "inseguono" Garutti a Milano. Io e gli altri avevamo capito che per fare dell'arte contemporanea la soluzione migliore era trasferirsi a Milano, perché era qui che succedevano le cose rispetto ad altre città italiane. Già frequentavamo Milano quando c'erano le inaugurazioni, certo non come oggi, ma le gallerie tendevano ad inaugurare nei giorni tra loro vicini oppure nello stesso giorno. Quindi, già noi facevamo delle trasferte per essere un po' presenti, vedere che cosa succedeva

e vedere il più possibile. Quando si è giovani si ha il fuoco dentro, devi fare le cose. Quindi tra di noi, eravamo un gruppo di studenti, si parlava di venire a Milano e quando poi Garutti ha avuto il trasferimento a Brera, è stato facile decidere, perché già la nostra spinta in questo senso c'era.

Una cosa, rispetto a quel che è successo con via Fiuggi, è che non siamo stati mai un gruppo, come si è abituati a pensare, oppure un collettivo di artisti. Avevamo questo timore di essere considerati un gruppo di artisti. Forse veniva proprio, secondo me, da Maurizio Cattelan la causa di questo modo di pensare, perché tutti in quel periodo lo vedevamo in qualche modo come un "self-made Artist", e volevamo rimarcare l'importanza di fare da soli, e rimarcare anche la nostra identità d'artista. Forse per la nostra visione d'artista ci sembrava importante questo. Atteggiamenti che, credo, dopo nei gruppi formati nel corso di Garutti non c'erano più, le cose stavano cambiando.

Laura Cherubini: Certo, nel corso degli anni le cose sono cambiate non dico le generazioni artistiche, ma le micro-generazioni sì. C'era un atteggiamento diverso.

Simone Berti: Sì, secondo me questo atteggiamento è venuto poi meno estremo, noi eravamo insieme ventiquattro ore al giorno il confronto poteva scattare su qualsiasi cosa a qualsiasi ora del giorno. Non che parlassimo sempre d'arte, però qualsiasi cosa succedesse poteva diventarne argomento.

Laura Cherubini: Ricostruiamo e diciamo chi abitava a via Fiuggi.

Simone Berti: Il nucleo era, a parte me, Giuseppe Gabellone, Stefania Galegati, Diego Perrone, Sara Ciraci, Gianmaria Marcaccini, Deborah Ligorio, Pietro Marchioni e Nada Cingolani.

Laura Cherubini: Sì, Nada Cingolani che poi ha aperto uno spazio, "Spazio Tempesta" a Recanati dove poi Giacinto (di Pietrantonio) ha organizzato una piccola mostra di cartoline dedicate ad Alberto

Simone Berti: Sì, dopo la dipartita di Alberto è successa questa bella cosa, su proposta di Giacinto la gente ha cominciato a mandare cartoline che si sono accumulate e da qui si è fatta la mostra su Alberto.

Poi nel corso degli anni molta altra gente è arrivata a via Fiuggi, ad esempio Davide Bertocchi, altri sono andati via.

Ettore Favini: Ho avuto la fortuna di trovarlo. Io avevo fatto un percorso diverso, non ho frequentato il liceo artistico, e l'incontro con Alberto è stato fulminante. Ho avuto davvero una grande fortuna. Poi ho conosciuto Simone Berti e tutto il gruppo che in seguito è diventato il gruppo di via Fiuggi. Condividendo le stesse passioni, il gruppo ha creato un grande calore: la stessa voglia di fare arte e di vivere all'interno dell'arte.

Nel 1994 Alberto partecipò ad una collettiva alla Villa delle Rose a Bologna insieme a Bertrand Lavier ed altri artisti, eravamo nel giardino durante una pausa dell'allestimento, vediamo arrivare Massimo Minini e Alberto ci comunica che l'anno seguente si sarebbe trasferito a Brera, a Milano, e se volevano seguirlo. Ero veramente felice, di essere stato incluso in questo piccolo gruppo, poi per motivi personali di salute, mi sono fermato a Bologna per un altro anno; quando poi sono ritornato a Milano mi ricordo ancora l'ingresso in aula 1, Alberto mi guarda e esclama: «il ritorno del figliol prodigo», non mi ha parlato per un po' di tempo e poi però ci siamo abbracciati. Il rapporto con lui era totalizzante.

Laura Cherubini: Ecco perché dico che se questo rapporto non c'è, tu puoi avere la scienza infusa e fare le lezioni che ti pare ma non succede niente.

Ettore Favini: La cosa bella con Alberto era questa: portavi un lavoro e sapevi già che sarebbe stato un disastro, che comunque non sarebbe mai stato all'altezza dell'aula. Lo appendevi, venivi "demolito" da tutti gli studenti. Poi uscivi, e lui ti abbracciava e ti diceva: «Stasera telefonami». Quando ti chiedeva la telefonata serale, significava che il lavoro in qualche modo l'aveva colpito, c'era qualcosa di cui lui doveva parlarti, e che anche tu dovevi raccontargli. Negli anni di Brera mi ricordo di aver frequentato solo le lezioni di Alberto, di Laura Cherubini e Giacinto e di Grazia Toderi e basta, non ricordo altri docenti che in quegli anni siano stati fondamentali per il mio percorso. Grazia Toderi che insegnava anatomia è stata un'importante punto di riferimento, si era creata una situazione all'interno dell'accademia molto interessante. C'era questo gruppo di docenti molto coeso e un gruppo di studenti che viaggiava sempre insieme, dentro e fuori l'Accademia. Si andava a vedere mostre, si aiutavano i docenti-artisti a montare le loro esposizioni, e quindi si partiva anche in trasferta. Con Grazia, per esempio, eravamo andati a Ginevra per una mostra "Fatto in Italia": lì avevamo conosciuto Mario Airò e, per un periodo, sono stato anche suo assistente. La mostra di Ginevra al Centro d'Arte Contemporanea era curata da Paolo Colombo e raccontava diversi artisti di quella generazione. Quindi era interessante tutto questo scambio che continuava sempre fuori e dentro l'aula. C'era quindi una continuità tra lo studio e il lavoro: perché poi, a casa, continuavi comunque a lavorare e in qualche modo a dialogare con gli altri. Andavi a vedere mostre, trovavi nuove soluzioni anche rispetto alla tua idea, sia dal punto di vista concettuale sia da quello pratico. Era quindi una forma di auto-apprendimento continuo. Questa cosa, secondo me, è fondamentale. Ed è fondamentale proprio, come diceva Laura Cherubini, la continuità. Io adesso insegno in Accademia e gli studenti li seguo soltanto otto ore a settimana. Mi accorgo che non sono minimamente sufficienti, non è la stessa cosa. Non c'è continuità. Un'altra cosa fondamentale erano tutti gli incontri che avvenivano in Accademia. Alberto invitava Giacinto, Laura e molti altri ospiti, e così noi avevamo la possibilità di incontrare artisti e teorici: ogni volta era un incontro nuovo, fondamentale, un confronto sempre aperto. Qui è passato davvero chiunque:

artisti come Carla Accardi, Michelangelo Pistoletto, William Kentridge, Ilya Kabakov, Lawrence Weiner; architetti come Massimiliano Fuksas, e anche grandi fotografi. Questo è stato, dal punto di vista teorico, il metodo di insegnamento che abbiamo ricevuto, e credo che abbia significato molto. Penso che anche Alberto guardasse in questa direzione. Quando qualcuno presentava il proprio lavoro, faceva sempre delle domande: le sue due domande andavano proprio nella direzione di far emergere qualcosa dallo studente, in modo che fosse lo studente stesso a capire che cosa funzionasse e che cosa no nel proprio lavoro, nel proprio metodo.

Bernhard Rüdiger: Rispetto alle cose che ha detto Laura, e che sono state dette anche da voi tre, mi sembra che ci sia un punto che forse non ha illuminato, che mi pare molto importante. Credo che anche per me adesso nell'insegnamento è molto importante, cioè chiarire la differenza di chi sono io come generazione rispetto ai miei studenti. Non credo che si possa mantenere una confusione sul fatto di essere tutti nello stesso luogo del tempo.

Luciano ci trattava come artisti già fatti e finiti, ed era veramente molto difficile, nel senso che per Luciano se non si era al corrente dell'ultime mostre non ti parlava più. Era di una severità estrema sull'attualità, sul conoscere le cose che emergono, ma c'era anche una forte attenzione. Da un lato eravamo tutti nella stessa barca, facendo tutti dell'arte contemporanea nello stesso momento a uno stesso livello, il che per noi era difficilissimo perché naturalmente non eravamo allo stesso livello. Però questo permetteva dall'altro lato anche di chiarire il contenuto. Fabro aveva a questo proposito delle cose da dire, Fabro aveva molte cose da dire. E credo che questo venisse anche dal fatto che Luciano è stato uno dei più grandi teorici dell'arte anche se ci sono stati altri pensatori importanti nella generazione come Giulio Paolini per esempio.

Laura Cherubini: Ma Luciano in un certo senso forse più di tutti. Per me sicuramente. Anche Paolini ha fatto dei libri. Però i libri di Giulio Paolini sono diversi; c'entra molta l'immagine, la scrittura è molto frammentaria in qualche modo, quasi poetica. Luciano aveva proprio un'attitudine saggistica.

Bernhard Rüdiger: Non saprei se si può dire saggistica, però aveva un'attitudine teorica forte. Luciano aveva un pensiero teorico. Anche Jannis Kounellis, per esempio, aveva un'attitudine teorica forte, però non l'ha elaborata attraverso la scrittura in generale, a parte alcune interviste e alcuni scritti brevi. Mentre Luciano è stato quasi più sistematico in questo. Possiamo discutere. Direi, dal mio punto di vista, nella mia esperienza, io penso che Luciano sia stato sicuramente l'artista teorico più importante del Ventesimo secolo.

Luciano ha saputo pensare delle cose che altri artisti non hanno saputo né dire né pensare. La questione della materia, per esempio, e la questione del tempo, la complessità del tempo.

Penso che Luciano sia stato in questo senso l'artista forse più teorico e che si interessava anche al fatto teorico attraverso le sue letture, i suoi interessi e che erano sempre anche legati a un pensiero complesso. Per questo ti dico saggistico mi pare un aggettivo complicato perché credo che per gli universitari sia spesso difficile capire i testi di Luciano. Nel senso in cui la teoria è sempre legata al gesto e alla materialità e che c'è una vera complessità del pensiero estremamente rara nell'orizzonte dell'arte in generale.

Luciano arrivava a mezzogiorno, si sedeva sulla cattedra e teneva un discorso di due o tre ore. Erano discorsi teorici che sono poi stati pubblicati. Il fatto che li abbia pubblicati indica una volontà teorica affermata.

Anche Luciano discuteva con noi delle nostre produzioni e faceva emergere la parola, però era in questo senso forse diverso da come avete descritto Garutti. Luciano creava in un certo senso come una corsa ad ostacoli per i cavalli, creava degli ostacoli nelle discussioni e questi ostacoli noi non eravamo in grado di passarli e questo è stato molto importante nella formazione.

Francesca Pasini è qui con noi oggi, mi ricordo Francesca un articolo che avevi pubblicato sul *Manifesto* con la tua intervista a Luciano dopo Černobyl' all'occasione della mostra che fece da Christian Stein a Milano con l'opera "Prometeo" composta di regole che i geometri usavano per misurare lo spazio. Questa intervista, per esempio, è per me un lavoro teorico oggi ancora valido. Continuo a lavorare su queste idee che Luciano ha prodotto. In effetti Luciano nel 1986 aveva risentito l'esplosione di Černobyl' come un problema teorico maggiore. Non è solo l'esperienza fisica, psicologica e sociale dell'esplosione della centrale nucleare che era importante, ma anche il fatto che l'esplosione determinava un tutt'altro rapporto alla genealogia, che per Luciano era molto importante. La genealogia era per lui la natura di un pensiero che passa da un autore ad un altro e come questo interviene concretamente nelle nostre vite biologiche, noi siamo figli di qualcuno e genitori di qualcuno questa logica del pensiero umanista dopo Černobyl' non poteva più esistere.

Le discussioni e le lezioni di Luciano erano un elemento centrale dell'attività in aula e questo erano legate a quello che stava pensando in quel periodo. In quegli anni, per esempio, emergeva una nuova generazione tedesca, Thomas Schütte assieme ad altri lavorava sulla dimensione del modello e quando noi andavamo in Germania a vedere le mostre di questi "Düsseldorfer Modellbauer", Luciano chiedeva a noi di capire cosa ci fosse da vedere lì. Il suo pensiero su cosa era successo dopo Černobyl' era centrale, questo emergeva sia nei suoi corsi che erano dei veri corsi ex cattedra, che nelle discussioni che noi facevamo con lui. Quello che ne ritengo io oggi nel mio insegnamento è che la differenza generazionale è molto importante. Bisogna sempre chiarire che io professore non appartengo alla stessa generazione degli studenti.

Avete parlato per esempio dell'influenza di Maurizio Cattelan che apparteneva un po' più alla nostra generazione. Noi eravamo molto critici, io personalmente ero

estremamente critico con Maurizio, ci ho messo forse 20 anni a capire che la capacità di ridere e che la forza e la capacità comica di cui parlava Maurizio è molto più importante di quel che mi sembrava all'epoca. All'epoca questo atteggiamento cinico, come era quello di Maurizio, era per me, e per noi che faceva parte del gruppo dello "Spazio di via Lazzaro Palazzi", veramente molto problematico. Questo pensiero cinico annunciava un nuovo mondo dell'arte postmoderna. Era un mondo molto diverso da quello che avevamo conosciuto come studenti. Una differenza credo maggiore di cui oggi non ci si rende più conto. Ma il mondo dell'arte di Luciano e di tante altre persone all'epoca, era un mondo dell'arte composto da circa 20 persone che erano artisti, critici storici a cui si aggiungeva una quarantina di collezionisti e poi tutti gli stranieri che venivano a Milano. In quegli anni venivano tantissime persone a Milano e noi le incontravamo quando circolavano in questo mondo piccolissimo; questa differenza oggi non si misura e credo che abbia avuto un'incidenza determinante sull'insegnamento e sull'evoluzione delle accademie. Il mondo dell'arte era in una fase di estrema mondializzazione in quegli anni e Maurizio ne aveva certamente afferrato lo spirito; anche se non era il motore di questo movimento. Questo movimento però portava con sé anche un pensiero cinico. Un nuovo mondo dell'arte sempre più grande, che non credeva più nella verità della forma, Luciano si è poi battuto sulla necessità della forma per tutti gli anni Novanta e Duemila fino a dire che, in fondo, in quelle circostanze era meglio smettere di insegnare.

Il mondo di prima, quello che noi abbiamo visto spegnersi, si fondava sull'incontro, i contatti erano personali in primo luogo, quindi, quando Francesca (rivolgendosi a Francesca Pasini presente tra il pubblico)che faceva un'intervista con Luciano, noi tutti la leggevamo. Eravamo studenti ma ti conoscevamo; la logica era quella dell'incontro personale e quindi anche del confronto personale. Andare a Parigi, per esempio, per vedere la prima mostra museale di John Armleder era veramente centrale perché bisognava capire cosa quella persona lì pensava e faceva in quel posto e in quel momento.

Credo che quest'oggi sia veramente differente, è un grave problema per la comprensione delle forme e delle arti. Io vedo nel mio insegnamento, anche se ho la fortuna di lavorare con delle persone geniali e ne sono molto contento. L'arte non è più un'esperienza personale ma funziona grazie a dei piccoli schermi con cui noi crediamo di capire un'opera attraverso l'immagine che viene divulgata via Internet. Questa differenza credo abbia un'influenza maggiore sull'insegnamento, come anche le riforme di Bologna che ci hanno portato a far parte dell'università, obbligandoci a definire ed a categorizzare i nostri insegnamenti. A definire cosa fa parte di un piano di studio e cosa no. All'epoca non c'era un piano di studi in Accademia, c'era un metodo di insegnamento e non dei contenuti definiti che vanno insegnati. Questa incomprendione oggi della trasmissione dell'arte che fundamentalmente, vuole definire i criteri di misura, non fa che rispondere a questi tecnocrati

in Europa che vorrebbero misurare cosa insegniamo in Accademia. Credo che malgrado tutti gli sforzi la trasmissione dell'arte e la creatività di uno o una studentessa non possa essere misurata, perché non si può misurare come e in rapporto a cosa una persona evolve. Si possono enunciare certi contenuti ma resta comunque un vero problema quello di avere messo il metodo in secondo piano e il contenuto in primo piano. Direi che è importante capire questa differenza anche per sapersi posizionare nel tempo. Perché insegnare oggi in Accademia vuol dire anche confrontarsi con una mondializzazione estrema e una tutt'altra circolazione delle informazioni che tiene poco conto delle forme. Io sono venuto in Accademia perché ho conosciuto Jole De Sanna. Inizialmente, volevo andare a Düsseldorf da Gerhard Richter perché avevo già lavorato in studio con un pittore per quattro anni e mi immaginavo pittore. Ma qualcuno mi aveva detto di andare da Jole De Sanna e prima di decidere, sono venuto a Milano per incontrarla e lei mi ha parlato di Luciano che aveva appena avuta la cattedra. Sono quindi venuto in Accademia, mi sono seduto in fondo all'aula. Era uno di quei giorni in cui Luciano faceva dei corsi teorici, e io non ho capito niente, ma neanche una virgola di quello che diceva. Questo mi ha molto impressionato. Ho quindi deciso di rimanere a Milano e credo di aver fatto bene. Ho scoperto poi che però in Accademia c'erano anche altri corsi. Frequentavo anche il corso di storia dell'arte di Zeno Birolli che lavorava con Flaminio Gualdoni come assistente, Tommaso Trini che lavorava con Giacinto Di Pietrantonio.

Laura Cherubini: Era eccezionale Tommaso, lo dobbiamo veramente citare perché è stato uno dei personaggi più importanti di questa Accademia. Credo che il suo fosse un insegnamento veramente essenziale e come anche quello di Birolli, altra grande figura, si trattava di insegnamenti che non andavano d'accordo con quello che Luciano pensava della storia dell'arte, anche se Tommaso ha scritto cose bellissime su Luciano. Tommaso era un personaggio particolare, una colonna di questa Accademia ed è stato veramente un personaggio molto, molto importante nel legame con la realtà del mondo dell'arte.

Interviene una studentessa: Ho una domanda; che cosa è cambiato adesso rispetto a tutto quello che ci state raccontando, nel senso che sentendo tutti questi racconti, la mia domanda da studentessa è che sento molta differenza dal percorso che avete fatto voi e da quello che sto facendo io. Chiedo che cosa è cambiato? Perché adesso non c'è più questa voglia di aggregazione e di confronto sia dentro che fuori.

Bernhard Rüdiger: La differenza è certamente su come si incontrano le forme e le opere e su come, e attraverso quali canali, vengano diffuse. Le forme sono forse molto più visibili oggi ma passano attraverso dei media che non hanno nessun interesse proprio alle forme e alle opere che diffondono, ma neanche

sulle posizioni degli autori, o sui contenuti che le immagini veicolano. Questa, secondo me, è veramente una differenza strutturale, fondamentale. La parola degli autori era un elemento centrale della diffusione dell'arte, almeno per la generazione di Luciano, che è la generazione dell'Arte povera; è chiaro che il controllo dei contenuti – di quello che si diceva – e di quello che si faceva circolare, era assoluta.

Luciano è sempre stato così in tutta la sua vita, ma parlando di Jannis Kounellis si può dire la stessa cosa. Jannis era cattivissimo su come dovevano circolare le immagini. Usava solo certe fotografie in bianco e nero da lui distribuite, nessun'altra immagine doveva circolare, nessun altro pensiero sul suo lavoro, se non quello da lui espresso o approvato. Erano delle persone che pensavano questo rapporto di controllo delle informazioni come parte integrante del loro operato. Penso che questo cambiamento attuale sia veramente fondamentale per l'arte, non solo per l'insegnamento. Non siamo più in misura di controllare quello che diciamo delle opere, è al contrario sempre quello che è detto delle opere che circola e determina l'attenzione o il *buzz*. Questo fa sì che l'artista è diventato un fornitore di materia prima per mezzi di comunicazione online e non un produttore di contenuti. È sempre più sfruttato a dei fini di spettacolarità, per occupare le serate, per fare dei festival. In questo senso, sia il ruolo che il controllo dell'informazione, e quindi del contenuto artistico, sono radicalmente mutati. Vi è però un altro cambiamento che, secondo me, è dovuto anche a evoluzioni d'ordine storico che non vanno sottovalutati. Il mondo neoliberale di oggi in cui vivete voi è sclerotico. Quello, in cui vivevamo noi all'inizio del neoliberalismo, era violento e direttivo, perché era l'epoca della Thatcher e Milano era un centro assolutamente sottomesso a questa logica mercantile e violenta venuta d'Inghilterra, ma proprio sottomesso nel senso più stupido. In altre parole, quello che sta facendo in questi giorni Trump è sclerotico, è cioè totalmente disorganizzato, esplosivo, e non direttivo e mirato come era il neoliberalismo degli inizi. La storia cambia e quindi cambiano le opere. Per quanto mi riguarda penso che, secondo me, la forma non esiste se non esiste un fondo storico-sociale in cui un'opera si possa sviluppare. Voi state lavorando su un altro fondo storico sociale che quello neoliberale su cui ho lavorato io ai miei inizi, quando avevo la vostra età. E non si possono sottovalutare queste cose, noi trattiamo sempre la storia dell'arte come un filo lineare. Non è lineare, gli incidenti della storia sono reali. Questo credo che sia veramente una differenza nel modo di pensare lo sviluppo dell'arte. Per venire alla questione francese, per dirvi un po' come è diverso l'insegnamento in Francia: i problemi sono molto simili, però le accademie non sono centralizzate. Il Ministero che garantisce la tutela pedagogica è il Ministero della Cultura e non il Ministero di Insegnamento Superiore. La maggior parte delle 43 accademie sono nate come progetti cittadini e sono semi-autonome. Esistono solo 6 accademie dette nazionali. La mia accademia ha 300 studenti, è una grande accademia in

Francia. Diciamo che l'Accademia di Belle Arti di Lione è un'accademia che fra le accademie nazionali quella che ha prodotto il più grande numero di artisti negli ultimi 50 anni. Rimane pertanto una piccola accademia. La scuola più grande in Francia ha 700 studenti. La differenza sostanziale è che gli studenti lavorano con diversi insegnanti e che non esistono classi, il rapporto è 1 insegnante per 14 studenti. Il numero di insegnanti è un punto essenziale ed è veramente diverso dalla storia italiana. In Francia dopo il 1968 ci sono state delle riforme importanti dovute al fatto che gli architetti si sono staccati dall'Accademia di Belle Arti, perché anche qua l'Accademia comprendeva l'architettura. Quando si staccano gli architetti e fondano una università, le accademie rifiutano questa evoluzione e cambiano la struttura pedagogica. Ad eccezione dell'Accademia di Parigi che è la più arcaica, le altre sono tutte organizzate in modo che diversi artisti e teorici lavorano con gli stessi studenti, e in questo senso non esistono le classi dirette da un solo insegnante.

Risponde una studentessa: Vedo che rispetto a quello che state raccontando oggi è diverso. Forse oggi c'è un distacco maggiore tra professori e studenti.

Bernhard Rüdiger: Direi che non è proprio così. Mi spiego meglio, nella mia Accademia, nel Master abbiamo 60 studenti e siamo 12 professori. Questi 12 professori lavorano tutti con tutti gli studenti, non c'è un'aula. Io non ho un'aula di scultura. Lavoro accanto a una cineasta americana, a uno scultore sudamericano, cioè lavoriamo insieme e gli studenti hanno degli appuntamenti individuali con noi. Questo anche nell'ordinamento inglese è così, solo in Italia è diverso.

Le accademie francesi sono molto autonome e costruiscono i sistemi pedagogici propri ieri per esempio, prima di prendere il treno, abbiamo avuto un modulo che si chiama *Pubblico*. Si tratta di una sequenza, in cui gli studenti decidono di fare una mostra in uno spazio dove installano delle opere e ne discutono con tutti i professori presenti. Direi che ci sono delle orizzontalità molto più forti e un'autonomia molto più affermata degli studenti. E gli studenti sono molto attivi invece nella costruzione di piccoli centri d'arte. A Lione ci sono 5 centri d'arte fondati da studenti che hanno continuato nel tempo. Noi continuiamo ad avere rapporti molto intensi con gli studenti dopo l'Accademia, i miei migliori amici sono stati studenti.

Laura Cherubini: Ma anche noi, quando sono arrivata qui a insegnare, i miei migliori amici erano gli studenti. È questo che si deve creare. Certo è difficile che si possa creare con 4.500 studenti.

Ma in questo senso per ritornare Luciano, lui faceva una divisione drastica. Luciano parlava con 20 persone. Ma lui gli dava un massimo della nota, eccellente appunto.

Risponde una studentessa: Ho una domanda, scusate ma è un numero chiuso dove insegna lei o è un numero aperto?

Bernhard Rüdiger: Ci sono dei concorsi per entrare. C'è un concorso per entrare e sia nel primo anno che nel biennio, ma non è che c'è un numero chiuso predefinito. Io quest'anno porto 27 studenti al diploma. Un diploma in Francia non ha niente a che vedere con il diploma che fate voi. Un diploma in Francia è una mostra in uno spazio di 2 o 3 stanze con una discussione di 50 minuti con 5 professionisti dell'arte contemporanea. Quindi vuol dire che io faccio 27 ore di dialogo e che devo trovare 4 persone nel mondo dell'arte contemporanea internazionale disposte a venire per 5 giorni a discutere con gli studenti.

Anna Scalfi Eghenter: Io non ero tra i 20 della Casa. Io non ho fatto il liceo artistico. Cerco di ricollegarmi alle categorie che sono emerse. Venivo dal classico l'ultima cosa che avevo studiato erano i Macchiaioli. Mi dissero nella fila delle iscrizioni che Luciano Fabro era un genio, che era veramente imperdibile, quindi mi iscrissi al corso di Luciano Fabro.

E parto da quello che stavi chiedendo. *[alla studentessa]* Considera che per venire in Accademia uno doveva scrivere, chiedere il materiale informativo sui corsi, ti arrivava la lettera dove ti spiegavano come era l'esame, telefonavi. Ci doveva essere una profonda intenzionalità nell'affrontare un percorso formativo specifico come quello di venire qui a Milano a fare Brera. Fare l'esame di ammissione, non avendo fatto il liceo artistico, era come una maturità artistica, forse anche adesso. Quindi sono arrivata in quest'aula di Fabro dove confermo, c'era un gruppo già di artisti, che avevano un'intesa tra di loro straordinaria. Si trovavano alla Casa dove io andavo nelle inaugurazioni o quando c'era un evento, non era una quotidianità per me andare alla Casa degli Artisti, in corso Garibaldi. Parlane tu per favore Bernhard, è troppo importante che sappiate le cose da chi ne ha fatto parte.

Bernhard Rüdiger: Il vero testimone della casa degli artisti è Adriano Trovato che è oggi qui nel pubblico e che ha fatto parte fin dall'inizio di questo gruppo di artisti. Jole de Sanna faceva il giro dell'Accademia e tirava fuori qualche studente come Adriano che era a Torino. Li portava in una casa occupata. Nel 1978, in Corso Garibaldi, fu occupata una casa che era stata costruita nel 1901 come prima casa per artisti con tre piani: scultori, pittori, fotografi. Questa casa degli artisti era stata occupata e poi organizzata in modo più preciso da Luciano Fabro, da Jole De Sanna e da Hidetoshi Nagasawa insieme a questi diversi studenti che quindi facevano in un certo senso un'accademia privata che consisteva anche nel riparare i tetti della casa degli artisti, nello stare lì, perché sennò veniva rioccupata da altre persone. La casa era un luogo di produzione per diversi artisti, ma anche una scuola. Luciano e Hidetoshi avevano il loro studio lì ed era anche un luogo di produzione teorica. Ne abbiamo parlato poco, però vorrei insistere sull'importanza della figura di Jole De Sanna. È stata una grandissima storica dell'arte che ha scritto poco nel senso reale del termine e si è concentrata su pochi artisti. Alla casa, Jole è stata all'origine di una serie di piccole pubblicazioni e che erano anche dei manifesti.

Laura Cherubini: È stata una delle più grandi che si è concentrata su pochi artisti.

Bernhard Rüdiger: Non solo questo secondo me, ma anche perché il rapporto con gli artisti è un rapporto anche orale di costruzione del sapere.

Andriano Trovato (dal pubblico): Era un'eredità di Carla Lonzi.

Bernhard Rüdiger: È importante ricordarlo, Luciano ha avuto un rapporto molto intenso con Carla Lonzi che è stato centrale nella costruzione del pensiero maturo di Luciano.

Laura Cherubini: Sarebbe importante far capire la differenza tra la "Casa degli Artisti" e "Lazzaro Palazzi". Perché a un certo punto vi staccate dalla Casa degli artisti, perché, per fare cosa?

Bernhard Rüdiger: La Casa degli Artisti era un luogo in cui pensare e produrre sia teoricamente che praticamente nel 1985 o forse l'anno dopo, Luciano propone a me e Mario Airò di venire alla "Casa degli Artisti" e di occuparne uno studio. A quel punto io e Mario quindi facciamo questa cosa e infiltriamo anche Giuseppina Mele. Ci installiamo lì e cominciamo a dialogare con Adriano con Enzo Buonaguro, con Luca Quartana, con Piero Almeoni, Mirella Ghiradini o Luisa Protti, insomma una serie di persone che sono lì da tempo, che stanno lavorando e che sono anche in una fase di vita che sta cambiando (rivolgendosi ad Adriano Trovato) avete dei figli, state costruendo la vita diversamente. L'idea di Luciano era un po' di installare una nuova generazione. Ma invece di opporsi alla prima generazione noi abbiamo fatto il contrario: abbiamo cominciato a lavorare insieme. E in quel contesto nasce poi una mostra nel 1986 a Messina tutti assieme, ma arrivati a Messina non c'era né mostra, né i soldi, né un luogo, non c'era niente. Noi eravamo lì con un camioncino e le opere. Abbiamo cominciato a fare delle mostre non autorizzate nella città di Messina e da lì, sono nate molte collaborazioni estremamente intense che hanno portato nel 1988 a un progetto che si chiamava *Politica, per, del o riguardante il cittadino*.

A Novi Ligure fu un momento molto importante in cui facemmo una mostra di 70 opere in uno spazio pubblico con un gruppo molto largo di artisti e da lì sono nate delle discussioni, anche un po' più strategiche su come noi in quel nuovo contesto del mondo neoliberale dell'arte potevamo agire. Una delle cose che facemmo è la rivista *Tiracorrendo*. Il titolo è ripreso dal nome di una persona che abbiamo trovato sull'elenco telefonico, Adriano Trovato ne era il direttore. Era una piccola rivista con poche pagine direi intense, a volte più poetiche, a volte più teoriche, che però noi non abbiamo distribuito. La nostra idea era molto antineo-liberale: avevamo scelto 700 lettori tra cui anche alcuni che non capivano l'italiano ma che secondo noi dovevano leggere la rivista a cui la spedivamo gratuitamente. L'anno dopo abbiamo creato uno spazio nella zona delle gallerie di Marconi e di

Christian Stein, per esempio, e ci comportavamo come se fossimo una galleria commerciale che montava delle mostre. La differenza essenziale è che tutto era finanziato dagli artisti, infatti abbiamo pagato i debiti per molti anni dopo. Tutto era una discussione sui contenuti voluti dagli artisti. Si discuteva tantissimo e forse troppo, con confronti molto violenti sul perché, sui contenuti, sul cuore dell'opera. In questo senso le nostre attività erano molto diverse da quelle della "Casa degli artisti" anche perché non c'era l'idea di una trasmissione ma di una produzione, sia di contenuti che di opere che si confrontava, invece, con questo mondo commerciale in cui i galleristi ci domandavano di fare opere irripetibili.

Giulio Ciavoliello (dal pubblico): Comunque nella mia ricezione, credo che ci sia una differenza fondamentale tra spazio e "Casa degli artisti": era lo spazio dove si poteva agire fuori dall'autoritas, c'era una grande stima per il maestro Luciano Fabro che non veniva meno, però c'era una logica più importante quella di uscire dalla cappa del padre. Quando mi è capitato di scrivere sulla vostra vicenda ho usato un'espressione forte di uccidere il proprio padre, che psicanaliticamente ha un suo senso.

Anna Scalfi Eghenter: Riguardo alla maieutica, ricordo quando Luciano diceva «voi non siete dei jukebox dove io metto le canzoni, dovete fare la vostra ricerca». Io venivo da un liceo dove mi davano il titolo e facevo il tema sul titolo, facevo le traduzioni, cioè non è stato automatico per me fare quello che gli altri stavano già facendo da anni. Il primo anno, ad esempio, Luciano mi fece solo disegnare, copiare i disegni di Michelangelo e le icone russe e facemmo tutto un ragionamento sul segno e il disegno. Ricordo sì i saggi, quando ci fece leggere la "Condizione postmoderna" di Lyotard, E questi appuntamenti in aula dove tutti noi portavamo il lavoro e poi nella successione dell'uno dopo l'altro arrivava Luciano e parlava del tuo lavoro, lo ne avevo una grande soggezione, sgranavo gli occhi e ascoltavo il Maestro. Però ho sentito da parte sua, oltre a una enorme severità – era un dono che faceva a tutti quello del suo rigore – anche una grande pazienza e desiderio di affiancarsi. A proposito della luce che ci si riconosce parlando, ricordo sempre questo approccio di Luciano come di scorcio, questo camminare e guardare con il sorriso un po' di sbieco, che non era frontale, e assertivo in termini del Maestro che parla all'allievo, anche magari camminando. Verso il terz'anno, un giorno che eravamo nel cortile, mi prende sottobraccio e mi fa un discorso, che diciamo, valeva dieci anni d'analisi. Anche quando andavamo alle inaugurazioni, quando siamo andati a Rivoli, anche in queste occasioni affiancavo il gruppo dei 20, veramente, non avevo gli strumenti di una mia ricerca. Anche se tutt'oggi ogni volta che mi approccio al lavoro seguo esclusivamente quello che ho imparato con Luciano e ne sono completamente riconoscente e grata. Ricordo anche le lezioni con Roberto Sanesi, con Leonetti, seguivo storia dell'arte con Accame. Sono d'accordo su

tutto ciò che avete confermato sul senso del relazionarsi in presenza, e poter acquisire anche nel silenzio, nelle pause e nel non detto di quello che è, gli incontri che avvenivano.

Rosanna Ruscio: Quel che avete raccontato è davvero molto interessante, e ci sarebbero da fare tante altre domande riguardo queste vicende, ma abbiamo poco tempo e tra un po' dobbiamo lasciare l'aula. Chiedo se potete parlare brevemente della vostra ricerca e mostrarci qualche esempio di un vostro lavoro, così che i partecipanti alla mattinata, soprattutto gli studenti, possano capire.

Bernhard Rüdiger: Dunque, vi parlavo del problema del pensiero sul tempo e la storia che è stato per me un vero insegnamento fondamentale di Luciano. Questa attenzione al tempo presente è diventata un centro del mio lavoro stesso di comunità di ricerca di artisti, che si occupa un po' più teoricamente di queste cose. Vi mostro qui un lavoro che è nato in Israele nel 2000 [Opera descritta: *XX FIN Manhattan Walk* 2004], da un viaggio fatto in Israele per alcuni corsi a Pesabel a Gerusalemme, abitavo in una bellissima casa palestinese, che però dava su una strada di fronte alla quale tutte le case erano distrutte. Una cosa che impressionava molto erano i suoni delle preghiere musulmane che si alzavano, ma a delle distanze di dieci metri, cioè ogni dieci metri c'era un piccolo luogo di preghiera con questi altoparlanti, bruttissimi suoni da altoparlanti che dicono la preghiera e fu molto importante per me questa stratificazione violenta che non capivo. Poi nel tempo ho capito meglio, ero al limite di Gerusalemme Est, in una casa occupata da Israele che era messa a disposizione degli artisti e che dava su quella valle che va sul "Muro delle Lamentazioni", che però è palestinese e quindi le case erano abbattute per questioni di sicurezza, però ci si rimettevano dei luoghi di preghiera che erano un vero atto di violenza acustica verso il tempio sulla base del quale si trova il "Muro delle Lamentazioni" ebreo e, sopra, il terzo tempio più importante della cultura musulmana. Questa cosa mi impressionò molto rispetto alla violenza, che era impercettibile negli atti, ma totalmente percettibile in queste stratificazioni e quindi facevo delle fotografie pessime. Ero davvero impressionato dalla bruttezza delle mie immagini, dalla stupidità delle immagini, diciamo così, o pessime immagini di turismo o pessime immagini di documentazione. E quindi questa cosa mi impressionò molto, perché sono 20 anni che mi occupo d'arte, possibile che io non riesca a fare delle immagini, quindi ho cominciato a lavorare su un progetto in cui l'onda luminosa è prodotta dall'onda sonora. Ho pensato di fare delle fotografie documentarie molto precise con la fotografia, era un problema dell'arte negli anni Duemila molto importante l'intervento del film documentario e della fotografia documentaria, che è cominciata verso la fine degli anni Novanta. Quindi mi confrontavo molto a questa cosa ed ero molto scandalizzato anche da certe forme che si usavano in quel periodo e quindi ho cominciato un lavoro in cui cammino sulla frontiera e registro dei suoni con due microfoni e

questi suoni poi li trasformo in fotografia. Questo lavoro è stato interrotto dal fatto che la seconda "Intifada" è cominciata e quindi ho dovuto interrompere. Poi a un certo punto, avevo trovato i soldi per la produzione, tutto era pronto, ma non potevo partire e non volevo partire perché non volevo registrare delle persone che si fanno uccidere e quindi dopo sei mesi, mi sono detto che ero veramente scemo ad aspettare che questa guerra finisse, che c'è proprio una stupidità del pensiero nel pensare che potesse finire e quindi ho deciso di cambiare luogo della frontiera e sono andato nel luogo della frontiera economica a Manhattan al World Trade Center, a registrare il luogo in cui si finanzia la guerra in Israele. E quindi questo che vedete sono dei rotoli fotografici di dieci metri, che sono due minuti e mezzo di suoni reali, registrati proprio nell'ora in cui gli impiegati del World delle due Torri Gemelle scendono e siamo al 10 aprile del 2001, poco prima degli attentati dell'11 settembre. Quindi quando io torno a Parigi per finire questi lavori, che erano molto complicate queste trasformazioni numeriche, oggi è semplicissimo, ma all'epoca era veramente complicato trasformare questi suoni in luce. Qua ho impiegato più o meno un anno a produrre queste opere. Quindi nel frattempo ci sono state le Torri Gemelle, e il senso di quest'opera è un po' cambiato e mi sono trovato quindi in una situazione strana in cui l'opera aveva una specie di logica politica molto diversa rispetto a quella iniziale. Un gallerista tedesco mi ha poi invitato a fare una mostra nel 2002 e ho prodotto quest'opera che vedete alla vostra destra, che è un'opera fatta di canne d'organo, in cui la canna d'organo più lunga misura quattro metri e fa un "LA" molto basso, che non potete sentire con le orecchie ma che fa vibrare tutta l'architettura. Se il pubblico parla, queste canne d'organo si mettono a soffiare, mentre se non fate rumore non succede nulla. È una cosa che è diventata molto importante nel mio lavoro è capire questo momento di shock, questo momento in cui i sensi sono totalmente incapaci di recepire la realtà sensibile del mondo. Quindi il mio lavoro si è molto concentrato su questa cosa dei sensi e del senso dello shock, che mi ha fatto pensare a cos'è l'arte e poi mi ha fatto ripensare al Dada, Fluxus e un sacco di cose naturalmente, ma diciamo, a cos'è pensare l'arte in una società violenta in cui il sensibile non è più l'elemento essenziale della percezione. Vi faccio vedere l'ultima, questa è una mostra di qualche anno dopo nella Galleria Michel di Parigi, in cui insisto ancora su queste opere qui c'è una campana che suona e vedete anche a destra un altro gong. Per me queste sono opere assai importanti.

Nel mio lavoro la materialità è molto importante perché io produco tutte le mie opere e quindi imparo a diventare fonditore prima di fare la campana. Per me è molto importante quello che vedete adesso, è un piccolo gong che è fatto con un animale che si trova in montagna quando cammino, che sono animali braccati senza permesso, a cui si tira l'ultimo colpo di grazia nella testa e poi la si taglia per non farsi prendere con l'animale che si è ucciso. Quindi in montagna trovo questi teschi. Questo qui è un teschio che tiene con i propri denti un gong

e quello che vedete che lo rende sospeso sono gli elementi che nella fusione sono essenziali per fare arrivare il bronzo e farlo circolare. Quindi io brucio l'osso dell'animale morto e la cera e produco questa campana che suona. Se uno la fa suonare, vibra e ridiventa vitale. Per me sono diventate delle opere molto importanti. Questa campana qui, la più grande si chiama *Fin du XX* ed è un invito a far sì che il Ventesimo secolo e i suoi massacri finiscano, ma mi sono purtroppo sbagliato nel leggere il futuro. E l'ultimo che vi faccio vedere è una campana in ghisa. È un'opera di nove metri d'altezza in una mostra fatta in Francia. È una campana che suona a morto o a festa secondo la velocità del vento, fuori da ogni nostro controllo e si chiama *Locus Desertus*, è molto importante per me perché dava sui tetti della città, cioè nel luogo civile in cui l'opera è leggibile. "Locus desertus" si riferisce a questa situazione postmoderna di cui io come artista ho molto sofferto, cioè che un'opera non ha più il suo spazio politico sociale e quindi sono io sempre a dover creare gli orizzonti, come questi di New York. Gli orizzonti sono diventati molto importanti nelle mie mostre perché quando metto un'opera, dietro devo mettere anche la storia che il postmoderno mi ha tolto e quindi mi ha tolto il mio ruolo d'artista.

Rosanna Ruscio: Grazie, grazie mille.

Simone Berti: Questo è un lavoro del 1999 e fa parte di una serie di fotografie in cui lavoravo sulle pose tipiche delle foto di gruppo, quindi foto di famiglia come in questo caso [...]. In altre occasioni c'erano, non so i colleghi di un ufficio del Comune di Milano, in un'altra c'era un gruppo di colleghi che erano guardie di un museo di Lubiana, quando avevo partecipato a Manifesta nel 2000. E in queste foto la posizione è tipica, c'è il padre e la madre seduti e i due figli dietro con la mano del figlio sulla spalla del padre. E tutte queste pose erano sottolineate da queste infrastrutture che io costruivo intorno alla posa, nel senso che prima mettevo in posa le persone, poi intorno creavo queste strutture come se ci fosse una sottolineatura [...]. Questo è uno dei primi dipinti che ho fatto, dove il soggetto tocca il bordo del quadro, nel senso che normalmente i miei lavori hanno quasi sempre previsto uno sfondo bianco o quasi sempre un colore proprio industriale della tela preparata che viene insomma in rotolo. Mi ha sempre interessato lo sfondo bianco in quanto l'ho considerato un po' come il piedistallo nella scultura, cioè questo fondo bianco serve ad astrarre il soggetto, a porlo su un piano diverso rispetto a quello della realtà e in questo caso però gli alberi hanno richiesto che io toccassi il bordo per rendere meglio il fatto che fossero appoggiati per terra e che potessero continuare poi, sono tronchi in sostanza [...]. Questa è una delle ultime cose che ho fatto e che sto continuando a fare, che sono dei rotoli, che qui non si vedono tutti i dieci metri perché il soffitto era più basso, però sono rotoli di carta da parati di dieci metri in cui ho continuato questo lavoro sugli alberi, mostrando sezioni sempre maggiori di tronco.

Rosanna Ruscio: Questo tipo di ricerca era già avviata ai tempi in cui lavoravi con Garutti?

Simone Berti: No, allora diciamo che quando ero studente di Garutti non mi consideravo un pittore. Oggi non mi considero ancora un pittore. Cioè, mi considero un pittore che usa la pittura insomma. Poi è chiaro che ogni volta che tu prendi in mano un pennello e tocchi un bel colore ti devi confrontare con tutta la storia dell'arte, tutta la storia della pittura. Però, allo stesso modo, nel mio modo di dipingere non ho mai, come dire, vissuto come quello di un pittore, cioè mi è sempre fregato poco della sfumatura lirica. Col passare degli anni mi rendo conto che forse sto diventando un pittore, perché progetto sempre di meno i lavori che faccio, mentre prima li progettavo molto spesso al computer, anzi sempre al computer e poi tendevo a dipingerli, ma con l'intento di descrivere un oggetto più che un soggetto, pensando proprio in maniera quasi scultorea; e invece, col passare del tempo, questa progettazione a monte viene sempre meno e anche il tratto diventa sempre più controllato.

Ettore Favini: Io parlo innanzitutto della metodologia del lavoro, più che dell'esito finale, perché è la metodologia a essere importante e questo in qualche modo dipende da Alberto Garutti. Una delle cose fondamentali che Alberto diceva, rispetto a dopo Peccioli e all'arte pubblica, era che una volta che si fa arte all'esterno e quindi non più all'interno del museo, ma a confronto con il pubblico, quest'arte in qualche modo deve essere al servizio. I primi lavori che ho fatto relativamente all'arte pubblica erano quasi lavori più al servizio e poi pian piano si sono staccati per avere tutta una parte più empirica. In questo caso, un lavoro fatto in coppia con Antonio Rovaldi, che è un altro artista con il quale abbiamo lavorato molto insieme, quando c'era un bando di concorso, decidevamo sempre di partecipare insieme e fare un lavoro a quattro mani. Ed è sempre stato interessante perché c'era questa lotta iniziale nella definizione dell'opera che partiva sempre da un interesse comune. In questo caso, era Turo Walden, Il titolo si chiama *VS 18*. Sono 18 capitoli di Turo Walden, ogni lastra di marmo/pietra con il titolo del capitolo, era un capitolo che, come nel libro originale, erano posizionati in una porzione di natura. In questo caso, era un parco in collina in provincia di Lucca; e quindi questa pietra incisa dialogava con il paesaggio e quindi quella fetta di paesaggio dialogava con il capitolo che rappresentava. La parte interessante era che il pubblico doveva andare a cercare queste lastre, questi capitoli all'interno di questo parco, per cui c'erano 23 ore di camminata e di ricerca delle opere. Alcune di queste lastre poi cambiavano posizione durante le stagioni. Ce n'era una che era *economy* che era messa sul fondo di un laghetto, per cui d'estate non si vedeva mai, perché coperta dall'acqua, quindi la vedi soltanto d'inverno, quando il laghetto pian piano si svuota. Altre invece venivano coperte di foglie, per cui c'era questa idea che il lavoro in qualche modo si integrava all'interno completamente della natura

e insieme alla natura potesse anche sparire. Poi il lavoro successivo è un lavoro di ormai di dieci anni fa *Arrivederci* ed è un lavoro che è stato fatto in Sardegna. Qui abbiamo messo in collegamento due musei: il Museo Man di Nuoro e Villa Croce a Genova. Era un lavoro che agiva nel mare, con questo traghetto che faceva il collegamento Olbia-Genova e una parte del lavoro viaggiava e andava avanti e indietro tra Genova e la Sardegna. L'idea era quella di creare una sorta di ritratto della Sardegna. Lorenzo Giusti, che era il direttore del "MAN", mi aveva invitato a fare una personale lì e io, per una questione biografica, mia moglie in parte sarda e quindi ho trascorso parecchio tempo in Sardegna. La parte che più mi piace della Sardegna non è il mare, ma è l'interno. Quindi ho sempre iniziato a fare questi viaggi all'interno con un caldo terrificante. E una delle tradizioni più tipiche ancora attive in Sardegna è la tessitura. La tessitura porta con sé in qualche modo questa cura che secondo me è la metafora della vita, cioè l'intreccio tra l'ordito e la trama. L'ordito ne determina la lunghezza e dunque la lunghezza della vita, mentre la trama sono tutte le storie che la compongono. Quindi la trama compone poi il disegno di quello che vedremo alla fine e questa trama può cambiare fino all'ultimo centimetro della tessitura. Quindi l'idea era di andare in Sardegna e, anziché pensare a un lavoro, chiedere ai tessitori sardi di regalarmi un pezzo di tessuto senza avere un obiettivo, ma creare poi alla fine quello che poi si sarebbe trasformato in una vela nella parte centrale, fatta di tutti i tessuti che ho ricevuto in dono durante questo viaggio. Un viaggio che è durato un mese e mezzo. Io mi presentavo, avevo due/tre figure di riferimento che erano degli amici che stavano lì, un artista, un musicista, poi Claudia che è una mia cara amica, mi aveva messo in contatto con Antonio Marras. Così era partito il mio viaggio a casa di Antonio Marras, che mi aveva regalato praticamente una parte della sua prima collezione. Aveva preso tutto questo materiale, l'aveva buttato in una borsa e mi disse: «Te lo do, non lo guardo perché poi me ne potrei pentire». E che poi avevo invitato a scrivere un testo sul libro, e alla fine di tutto questo viaggio ho realizzato questi lavori che erano appunto questa vela, come i sardi che in qualche modo cercano di andare ma poi devono tornare all'isola e quindi questa vela, che era tesa all'interno di una stanza, quindi all'interno di quel luogo e là l'omaggio più bello durante l'inaugurazione sono state tutte le nipoti di Maria Lai che m'hanno ringraziato perché dicevano che con questo lavoro portavo avanti la tradizione della zia.

Rebecca Agnes: *La città di chi?* Disegni basati su alcune camminate che ho fatto a Milano fra il 2020 e il 2025, il progetto é ancora in corso. Queste cartografie nascono dall'incontro tra peregrinazioni personali, memoria, ricerca storica, e censiscono quelle strade, piazze, monumenti che (classificati secondo il sistema binario dei generi), sono dedicati a figure (considerate) femminili. La mappatura non è esaustiva e inconclusa. Secondo Toponomastica Femminile dei 4.250 toponimi milanesi 2.538 sono intitolati a uomini e 141 a donne. Ma chi sono le persone a cui sono dedicate le vie e i monumenti di Milano? Possono ancora

rappresentare lo spirito di oggi (se lo hanno mai rappresentato)? Dov'è possibile trovare una contro-narrazione al potere e al mainstream nello spazio pubblico? Continua avere senso erigere nuovi monumenti e memoriali? Chi rimane comunque escluso da questo processo di costruzione identitaria dello stato/potere? E come sfuggire a tale costruzione? Basta aggiungere donna alla equazione per smantellare il patriarcato? «*Nephelococcygia: we are in this together, but we are not all human, one and the same*». 12 parei multiuso da indossare, da portare a una manifestazione o da installare in uno spazio artistico. 12 stampe digitali su tessuto, 100 x 160 cm ciascuna. 2023-2026. L'installazione cerca di problematizzare e rendere visibile la nostra fallace visione antropocentrica, collocandola in un contesto quotidiano. I pezzi dell'opera d'arte possono essere utilizzati per scopi diversi come vestirsi, manifestare o stimolare l'intelletto. Anche per sottolineare il fatto che le risorse sono preziose e limitate e che in futuro potremmo non essere più in grado di permetterci articoli specializzati che svolgono un solo compito. Le frasi scritte sulle immagini sono fortemente influenzate da posizioni antispeciste e antiessenzialiste, ispirate ai testi di autori come Rosy Braidotti, Donna Haraway e Silvia Federici.

Anna Scalfi Eghenter: Dopo l'accademia qui a Brera – è una premessa che devo fare per giustificare poi la mia ricerca – ho fatto l'accademia di Arte Drammatica Silvio D'Amico a Roma, come attrice, però poi ho anche scritto per il teatro e ho vissuto 15 anni a Roma, dove ho avuto l'onore di conoscere Fabio Mauri. Ero convinta di voler fare teatro, l'avevo detto anche a Luciano e ne avevamo anche parlato, dopodiché ho studiato sociologia, negli studi organizzativi, a Trento e lì si sono uniti il lavoro fatto qui con quello del teatro e quello degli studi organizzativi. E poi c'è stato un dottorato in studi manageriali in Inghilterra. Era solo per spiegare un po' la dinamica di gestione indipendente dei miei progetti [descrive le diapositive]. Durante il Covid, qui in *Interim Measure* ho costruito un supermercato funzionante dentro il Teatro Sociale che durante il lockdown era chiuso come tutti gli spazi espositivi o teatrali, le persone entravano e facevano la spesa con un regolare scontrino e uscivano. Alcune persone che hanno utilizzato il supermercato era la prima volta che entravano nel teatro. Questo lavoro "Celata" invece era durante "Manifesta 7", negli eventi paralleli, nella piazza del Duomo di Trento. Avendo cercato negli archivi le aree dove l'acqua affiorava nelle rogge e dove le donne lavavano i panni, ho messo 22 lavatrici funzionanti, per due tre settimane. Le lavatrici erano recuperate da case dove c'era la lavatrice in cantina, quella che faceva rumore, che perdeva acqua. Quindi la piazza da luogo di passaggio veloce era tornata ad essere un luogo di pratiche e di relazione. Qui *Tennis*, non so se questa foto sia di Merano o a Riva del Garda, in entrambi i posti l'ho fatto per sei mesi, ho modificato il perimetro del campo da tennis e la gente giocava normalmente. Mi interessa lavorare sul campo da gioco come microcosmo organizzativo di cui tutti accettano le regole e le dinamiche, cambiando una variabile,

e vedere cosa succede. Qui è Innsbruck al Ferdinandeum ho avuto l'onore di attivare una mostra di impianto retrospettivo del mio lavoro *The Museum Game*, nella forma di una performance espositiva. Facendo soprattutto lavori negli spazi pubblici diventa più complesso quando entro nel museo ma questo museo doveva essere ristrutturato dopo un anno, quindi, avrei fatto la mostra nella fase in cui lo spazio organizzativo era più vulnerabile e quindi più permeabile a ogni cambiamento nelle pratiche di funzione del museo. Queste quattro colonne gialle sulla facciata sono moduli dello scarico macerie e quindi per tre mesi il museo nel piano terreno è diventato come un "Baustelle", un cantiere di pratiche con la cittadinanza. Nel freddo inverno di Innsbruck il piano terreno è diventato la piazza con tutta una serie di pratiche che non vi posso descrivere ora.

Questo è durante la Biennale di Berlino quest'estate, dove ho avuto l'onore di essere invitata, nel tribunale militare dove fu processato e condannato Karl Liebknecht nel 1916 e il progetto *Die Komödie!* si articolava in quattro stanze successive. Questo era nel cortile, questo neon che riporta la parola "comunista". Per la legge italiana se tu sei proprietario di un bene indiviso ne sei giuridicamente comunista e quindi le parti di questo lavoro sono di proprietari diversi che sono comunisti. Di solito è acceso in rosso, lì a Berlino era spento.

Questo è *Histogram*, nel palazzo della Borsa di Bruxelles, le colonne del palazzo della Borsa sono rivestite con le colonne di un istogramma con le emissioni di CO2 dell'ultimo secolo e rivela la progressione delle emissioni di CO2. Per tutti questi lavori i processi di produzione sono lunghissimi perché ad esempio, in questo mi hanno dato il permesso dopo 4 anni, dopo aver chiesto il permesso di farlo a diversi palazzi della Borsa. Per tutti questi lavori il processo di produzione per me è parte del lavoro. Al MAXXI ero stata invitata ad una mostra dal titolo "Esercizi di Rivoluzione". In questa performance di tre giorni il lavoro veniva attivato in tre luoghi diversi del museo con un campo irregolare, perché questo museo non ha uno spazio regolare: un giorno c'erano le scale nel mezzo, un altro giorno era in una grande curva e un altro giorno in un'area con le pareti inclinate.

Per gli "Esercizi di Rivoluzione" sono andata a cercare nel "Giuramento della pallacorda", ho riprodotto le racchette storiche con un artigiano romano e la corda, era una fune molto pesante, veniva tesa ogni giorno in un luogo diverso, irregolare. Il titolo è *Ovunque lo richiedano le circostanze (Partout où les circonstances l'exigeront)*, che è un passaggio del "Giuramento della Pallacorda". In pratica le persone prima di giocare con delle palline in gommapiuma dovevano decidere di negoziare con l'avversario le regole, quindi, è un esercizio di produzione di regole e io con la mia formazione sociologica stavo lì a trascrivere le regole che venivano proposte in questo esercizio di rivoluzione.

Rosanna Ruscio: In merito ad alcuni interrogativi che sono emersi nel corso del progetto di ricerca sulla produzione artistica, chiedo se c'è mai stata una preoccupazione sugli aspetti che riguardano l'archiviazione e la conservazione delle opere.

Bernhard Rüdiger: È un vero problema l'archiviazione, un problema molto serio e complicato, perché ogni artista produce opere, soprattutto quando si crede necessario essere scultori. Non so quante centinaia di casse posseggo. Ho due depositi e passo la mia vita occupandomi di tirare fuori delle casse, mettere nelle casse, costruire le casse, le mie opere non escono dallo studio senza casse. Dunque il perché questo? Credo che ci siano per me due motivi essenziali, il primo problema è il problema della forma. Sono un artista che crede, e questo forse lo devo anche molto a Luciano, che la forma esiste, la forma esiste come una cosa che è autonoma da me, forse qui divergo un po' dal pensiero di Luciano.

Se per fare una campana in un certo modo imparo a diventare fonditore prima di produrla è perché credo che fondamentalmente dal processo stesso della fabbricazione ci sia qualcosa che è proprio alla forma e non proprio alla mia persona. Questo problema della forma è anche un problema che mi interessa dal punto di vista dell'insegnamento, perché perfino la parola forma nel senso in cui oggi non viene più impiegata nell'insegnamento, nel vero senso della forma. Per me forma è quella cosa che quando la si incontra si presenta come una figura davanti a me, cioè diventa grazie alla sua natura propria qualcosa che mi è dato obbligo di osservare, in un certo senso, sono portato ad osservarla. Ed è da questo incontro tra due nature teoricamente verticali. La lingua tedesca usa infatti il termine "Gestalt", la figura.

Credo sia una cosa molto importante perché, saliamo di un piano ed andiamo alla Pinacoteca, possiamo ancora discutere di queste opere, cosa che sarebbe completamente assurdo dal punto di vista del pensiero teorico sull'arte contemporanea che parte dal punto di vista che l'oggetto prodotto l'arte contemporanea sia sempre e solo legato a un contesto. Credo che le forme non siano solo una risposta ad un *contest*. Il problema di ricerca è che una forma diventa veramente visibile ed un oggetto di cui si può discutere solo quando è ripresa da un altro artista. Quando Luciano per esempio gratta via metà della materia specchiante di un vetro, risponde a Fontana. Visto dal punto di vista della forma, il taglio di Fontana è valido perché Luciano ha fatto lo specchio e ne ha resa visibile la natura essenziale rispondendo e riprendendo il carattere della forma. La storia dell'arte per gli artisti funziona a partire dal contemporaneo, una forma esiste perché ci sono delle forme che l'hanno preceduta.

Io credo che le forme che ho prodotto e che in un certo senso ritengo valide, siano, al di là della mia persona, qualcosa che potrebbe ancora essere ripresa e quindi vivere. Mi trovo quindi a fare delle casse, a costruire dei depositi perché penso fondamentalmente che l'opera debba poter essere, al di là della mia persona, qualcosa di esistente ed è un vero incubo per un artista nato, cioè cresciuto professionalmente in un contesto moderno in cui invece le forme sono intercambiabili.

Rebecca Agnes: Io cerco di alleggerire il mio archivio il più possibile vivendo tra Milano, Berlino e un giardino in Eberswalde. Regolarmente regalo i miei lavori invenduti, oppure li baratto o scambio con lavori di altri artisti

Rosanna Ruscio: Invece per quel riguarda il rapporto con i musei. Che tipo di rapporto avete stabilito?

Bernhard Rüdiger: È un rapporto molto complicato. Medardo Rosso, per esempio, ha smesso di lavorare a metà della vita per esempio e si è occupato solo di piazzare le sue opere nelle collezioni dei musei. Pensava in un certo senso che era arrivato ad un punto di eccellenza, al punto finale del suo lavoro e ha passato vent'anni a garantire la sopravvivenza delle forme. E se oggi si parla un po' di Medardo è perché ha messo lui stesso le opere nel museo, ha cioè creato le condizioni di sopravvivenza della forma attraverso qualche acquisto, ma anche, molti regali.

Io credo nei musei e sono convinto perché credo che costruiamo dei musei con grossi muri e delle porte che chiudiamo a chiave perché le opere sono pericolosissime, non perché le dobbiamo conservare. Cioè io credo che le opere siano il vero pericolo, bisogna saper stare di fronte alle opere. Credo che il museo sia questo luogo che conserva e quindi attenua anche la violenza della forma. Possiamo tornare a vedere le forme perché il museo ce le ripropone gentilmente, con delle regole un po' antipatiche, che permettono però alla forma di rinascere in un altro contesto storico. Quindi credo che la forma sia una realtà, per me l'archivio o la conservazione, perché l'archivio non è tanto interessante come tale, ma la conservazione delle opere. Io ho un'attività di modelli molto importante dagli anni di inizio del mio lavoro, oggi ne faccio degli *atlas* di modelli che sono le grandi strutture in vetro in cui questi modelli si riorganizzano fra loro e per me sono dei momenti molto importanti che vengono nei momenti di grande difficoltà di lavoro in cui si tende a rifare lo stesso lavoro e quindi io riorganizzo i miei modelli, li rimetto in ordine e loro mi parlano di cosa io non ho capito in questi anni. Quindi questi *atlas* per esempio per me sono molto importanti, il fondo Francese per esempio ne ha acquisito uno e per me è veramente importante perché sono dei luoghi in cui anche le idee che io stesso non ho capito sono ancora attive.

Anna Scalfi: Io ho un magazzino dove conservo i lavori. Non imparo a fare ogni cosa che serve all'interno del progetto ma amo collaborare e acquisire dalla persona con cui collaboro quella estetica, di quel mestiere che io non potrei maturare imparando a farlo ex novo. Conservo i lavori storici e mi piace farli continuare in un'evoluzione quando mi richiedono quel tipo di lavoro, in una sperimentazione processuale. E sono d'accordo sul fatto che i musei siano fondamentali. Il luogo deputato all'arte rassicura sul fatto che, al suo interno, si può fare di tutto.

Bernhard Rüdiger: L'inalienabilità delle collezioni è un vero concetto politico, è veramente molto importante che si sta rimettendo in discussione in questi giorni, in questi ultimi anni, la collezione è inalienabile, è un fastidio tenere tutte queste vecchie teche nei musei, però l'inalienabilità fa sì che le forme si rivedano e quindi si reinseriscano, è pericolosissimo questo concetto politico.

Simone Berti: Molto interessante questo concetto sulla pericolosità dell'arte e sull'inaliabilità delle collezioni.

Ettore Favini: Sono molto interessato a ragionare su tutto questo. Io più che altro mi preoccupa per le opere, quelle che sono state realizzate negli spazi pubblici, perché su quelle non hai un controllo. Però poi c'è la vita [...] a un certo punto questo patema passa, un po' come con i figli che li lasci andare e dici, va bene, si faranno male.

Laura Cherubini: Ma è perché l'opera corre incontro alla vita.

Grazie Laura.

Grazie ancora a tutti voi, ai relatori, all'Accademia, al Direttore, a Nicoletta Leonardi e tutti i partecipanti per essere stati qui e aver reso possibile questa mattinata.

DOCUMENTARE, OVVERO L'ARTE DEL DOMANDARE

Appunti da un archivio di arte contemporanea

Maura Favero*

«L'unica cosa che vorrei poter insegnare è un modo di guardare,
cioè di essere in mezzo al mondo»

Italo Calvino, lettera a François Wahl, 1960

La presenza sempre maggiore nelle collezioni museali di opere d'arte contemporanea che per loro natura e conformazione prevedono di essere in parte o totalmente reinstallate, rifabbricate, progettate, ha posto istituzioni e professionisti di fronte a svariate questioni che problematizzano l'oggetto, gli attori coinvolti, nonché le funzioni stesse del museo. Si tratta di opere caratterizzate da un'immanenza plurale, manifestandosi in versioni non identiche tra loro ogni qual volta vengono esposte¹. Esistono nella loro autenticità solo se presentate in contesti espositivi che a volte ne determinano la configurazione e la consistenza. Sono opere che prevedono la sostituzione di componenti perché fragili o divenute tecnologicamente obsolescenti. O, ancora, opere per le quali l'artista esprima l'intenzione, ponderata e motivata, di una riorganizzazione. Le questioni ontologiche e conservative che tali tipologie di opere sollevano hanno portato negli ultimi decenni a farsi chiara l'idea che la loro identità non possa essere considerata in termini tradizionali ma associata al concetto di *processo cumulativo* che si costruisce attraverso le differenti versioni installative, il susseguirsi di interpretazioni curatoriali, le decisioni conservative e la documentazione prodotta nel corso della vita dell'opera. Come identificare e documentare i parametri di un'opera che presenta tali

* Maura Favero (Roma) è storica dell'arte. Dopo il dottorato conseguito presso la Sapienza Università di Roma, si è specializzata in Archivistica e Beni storico-artistici. Dal 2006 si occupa di riordino, inventariazione e catalogazione di archivi legati all'arte contemporanea. Tra le principali collaborazioni figurano la Fondazione Baruchello di Roma e il LIMA di Amsterdam, istituzione impegnata nella conservazione e nella sostenibilità della media art attraverso attività di archiviazione, ricerca e preservazione. Dal 2009 affianca diverse artiste nella strutturazione e gestione dei loro archivi privati. Dal 2019 collabora con il Museo MAXXI di Roma, dove partecipa a progetti internazionali e alle attività di catalogazione della Collezione MAXXI Arte. Dal 2020 insegna Metodologie di archiviazione e conservazione dell'arte digitale presso l'Accademia di Belle Arti di Brera di Milano.

¹ Gérard Genette, *L'Œuvre de l'art. Immanence et transcendance*, Le Seuil, Paris, 1994, p. 188.

caratteristiche? Quali tipi di cambiamento sono previsti e legittimi? Quali invece porterebbero a comprometterne l'identità? Il processo di comprensione dell'opera, di conoscenza della sua storia e di progettazione di azioni che possano assicurarne il futuro dovrebbe essere avviato fin dal suo ingresso in collezione. Se da un lato dunque è sempre maggiore la consapevolezza della necessità per il museo di raccogliere e produrre documenti che veicolino questo processo, dall'altro la documentazione non deve essere considerata accessoria rispetto all'opera, ma una componente strutturale della sua esistenza. In tal senso, le pratiche documentarie assumono un ruolo basilare poiché contribuiscono a definire le modalità attraverso cui l'opera può essere interpretata e in futuro ripresentata. L'archivio è dunque il luogo in cui l'opera viene sostenuta, descritta, composta, spazio stratificato di immagini, statiche e in movimento, e parole che rappresentano tracce e testimonianze materiali, prassi di riattivazione, istruzioni. La ricercatrice Hanna Barbara Hölling ha introdotto il concetto di "*changeable artworks*"² per descrivere quelle opere la cui identità è intrinsecamente legata al cambiamento³. Tali opere mettono in crisi nozioni consolidate quali autenticità, originalità e durata, rendendo necessario un approccio archivistico che privilegi la documentazione delle condizioni di possibilità dell'opera piuttosto che la conservazione di un singolo esemplare materiale. Dalla fine degli anni Novanta le questioni fin qui citate sono state indagate da istituzioni, studiosi, conservatori con l'obiettivo di stilare *guidelines* e protocolli. Grazie alle riflessioni di Pip Laurenson⁴, una delle massime esperte di conservazione dell'arte contemporanea, il tema dell'identità dell'opera iniziava in quegli anni a diventare centrale e teoricamente strutturato, ideando strumenti in grado di registrarne le trasformazioni. Queste prime considerazioni portarono alla consapevolezza che i musei si sarebbero dovuti concentrare sull'intero ciclo di vita delle opere d'arte, monitorandone i cambiamenti nel tempo. Negli ultimi vent'anni i musei hanno così iniziato a produrre forme di documentazione per affrontare le sfide conservative generate dall'acquisizione di opere d'arte complesse e di opere digitali. Il primo incontro internazionale in cui la documentazione della cosiddetta media art venne analizzata da conservatori

² Potremmo proporre come traduzione quella di "opere d'arte mutevoli". Il pensiero di Hölling si colloca all'interno dell'orientamento teorico dell'*Archival Turn* che ha portato le scienze umane e sociali a riconsiderare il ruolo degli archivi non più come contenitori neutrali, ma come dispositivi attivi di produzione di conoscenza e memoria.

³ La ricerca di Hölling si è rivolta con particolare attenzione alle opere digitali, performative o basate su media tecnologici.

⁴ Professoressa di Conservazione dell'Arte e direttrice del Master in Conservation of Contemporary Art and Media presso l'University College London nel Regno Unito, Pip Laurenson ha lavorato per oltre trenta anni alla Tate Modern di Londra, dove ha fondato e guidato la sezione pionieristica per la conservazione dei media basati sul tempo (Time-based Media Conservation) dal 1996 al 2010, per poi ricoprire il ruolo di Head of Collection Care Research fino al 2022.

e curatori fu il simposio *Modern Art: Who Cares?*, tenutosi ad Amsterdam nel 1997. Il convegno, che rappresentò il punto di arrivo di un pluriennale progetto di ricerca olandese, *Conservation of Modern Art*, concluse che la documentazione era un elemento chiave per la conservazione dell'arte moderna e contemporanea, individuando nelle interviste agli artisti una delle forme di documentazione più significative in questo contesto. Si andava delineando un campo empirico di indagine in cui la documentazione assumeva un ruolo centrale e in cui le veniva riconosciuta quell'attitudine alla ricerca di sempre nuovi orizzonti e ambiti disciplinari nonché la predisposizione ad innalzare l'atto del domandare a principale azione conoscitiva e auto-conoscitiva che, per le produzioni e le pratiche del contemporaneo, si dimostrò dirimente.

L'opera d'arte, un documento tra i documenti?

Nel 1951 veniva pubblicato a Parigi *Qu'est-ce que la documentation?*, più tardi riconosciuto come un "manifesto" nell'ambito della disciplina del documento. In un momento storico in cui ancora è un settore scarsamente conosciuto, Suzanne Briet delineava in poche ed essenziali pagine un percorso di ricerca critica sulla identità della documentazione, descrivendola come «serva, semplice come una lattaia o sontuosamente vestita», al servizio dell'erudizione e della scienza⁵. Come ricorda Briet, esistono almeno tre tipi di documenti: i cosiddetti documenti primari, ovvero fonti originali prodotte al momento dell'evento per una registrazione diretta delle informazioni; i documenti secondari, ovvero le interpretazioni e le analisi dei documenti primari. Utili a contestualizzare, spiegare o sintetizzare informazioni già esistenti, tra i documenti secondari possono essere annoverati le recensioni o i libri di storia. Infine, i documenti terziari sono quelli che a loro volta sintetizzano i dati a partire dai documenti secondari. Si tratta ad esempio di bibliografie, indici, manuali, guide. Nella sua volontà di individuare la definizione più precisa ma anche più attuale di "documento", Briet scrive: «Una stella è un documento? Un ciottolo mosso da un torrente è un documento? Un animale vivo è un documento? No. Ma le fotografie, i cataloghi astronomici, i minerali in un museo, gli animali schedati ed esposti in uno zoo, sono documenti»⁶. Inventando un possibile evento, suggerisce qualcosa di molto interessante per l'epoca contemporanea e la proliferazione di documenti che la contraddistingue. Briet descrive la scoperta di una nuova specie di antilope che, non appena resa pubblica, produrrà una singolare fecondità documentaria. L'esemplare di antilope viene catturato

⁵ Paola Castellucci, Sara Mori, *Suzanne Briet nostra contemporanea, con la prima traduzione italiana di Qu'est-ce que la documentation?*, Mimesis, Milano, 2022, p. 94.

⁶ Ivi, p. 88.

ed esposto in uno zoo, poi impagliato e conservato nel museo di scienze naturali. Gli scienziati scriveranno della scoperta (producendo documenti primari), altri studiosi riporteranno queste ricerche in documenti secondari, e così via. A questo punto Briet si chiede se forse non sia la stessa antilope – l'evento stesso dunque – un *documento primario*. Questo concetto rappresenta una suggestione stimolante per le collezioni e gli archivi di arte contemporanea laddove le interconnessioni sono sempre più stringenti e in molti casi l'opera non potrà essere riallestita se non ricorrendo alle informazioni raccolte in archivio. Nel momento in cui predisponiamo l'acquisizione e la cura di un'opera insieme ad una necessaria correlata acquisizione di documentazione, stiamo dunque leggendo l'opera non più solamente come un oggetto ma come un qualcosa che *diventa* documento perché inserito in un sistema di conoscenza, perché assume quella che si può chiamare *funzione documentaria*: un documento primario, riferendoci alla metafora di Briet. Tornando di nuovo alle teorie di Hanna Barbara Hölling, la studiosa propone di pensare la stessa opera d'arte come una *entità archivistica* che porta con sé le tracce materiali e fisiche dei propri passati, nonché gli strati virtuali pronti per future attualizzazioni⁷. L'archivio a sua volta “contiene” la potenzialità per attuare la trasformazione intrinseca dell'opera, non come dominio statico di registrazioni ma un'entità dinamica rivolta al futuro⁸.

«È la documentazione che sopravviverà all'opera»⁹

Nell'esplicare il suo compito di assicurare eternità all'opera d'arte, l'istituzione museale mira a definire il suo stato originale, cercando di descrivere nel modo più accurato possibile le componenti materiali e concettuali per assicurarle il corretto stato di integrità e autenticità ogni qual volta verrà descritta, allestita, pubblicata. Si mette in campo dunque un processo conoscitivo intorno all'opera che risiede e

⁷ Hanna Barbara Hölling, *The Archival Turn: Towards New Ways of Conceptualising Changeable Artworks*, in: R. Smite, L. Manovich & R. Smits (ed. by), *Data Drift: Archiving Media and Data Art in the 21st Century*, RIXC and Liepaja's University Art Research Lab, 2015, pp. 73-89. Gli esempi individuati dall'autrice sono svariati, tra cui opere di Nam June Paik, Sol LeWitt, Kosuth. Hölling prosegue e amplia le riflessioni sul ruolo della documentazione e degli archivi museali anche in *Paik's Virtual Archive: On Time, Change and Materiality in Media Art*, University of California Press, 2017.

⁸ Tale concetto di archivio comporta un'ulteriore conseguenza: non è più solo l'artista a plasmare l'identità di un'opera, ma l'archivio stesso, in base al quale vengono prese le decisioni. L'*archival turn* relativizza il peso dell'intenzionalità dell'artista, aprendo spazio all'aspetto creativo dell'attualizzazione e al coinvolgimento degli altri attori (conservatori, curatori e tecnici), rendendo l'opera e il suo archivio ambiti di investimento sociale.

⁹ Traduzione della formulazione che si trova nella pagina del *DOCAM Documentation Model* pubblicata su docam.ca, dove si affronta del ruolo della documentazione nella conservazione delle opere d'arte, in particolare delle opere media art.

trova forma nella documentazione ricevuta, prodotta e selezionata. L'interazione di un'opera d'arte con aspetti differenti della realtà genera infatti diversi livelli di informazione e molteplici documenti. Se l'artista è ancora vivo, è usuale che la produzione di questi dati abbia come punto focale proprio la sua partecipazione e il momento dell'ingresso di un'opera in una collezione può segnare l'avvio di una collaborazione tra autore e museo che, se ben documentata, può fornire una conoscenza di inestimabile valore.

Il momento dell'acquisizione dell'opera è accompagnato da una serie di atti (proposta, accordi e contratti, ecc.) che specificeranno in particolar modo la natura di questo ingresso e le parti coinvolte (venditore o donante, motivazioni e natura dell'acquisizione). In altri documenti si darà maggiore attenzione alle specificità dell'opera, alla sua conformazione (ad esempio schede tecniche che dettagliano materiali e componenti fisse e variabili, e il funzionamento; istruzioni di montaggio e disallestimento), al suo stato di conservazione (*condition report*, schede di manutenzione, relazioni di interventi di restauro, ecc.), alle iterazioni espositive ed eventuali varianti. Successivamente l'unità archivistica dell'opera continuerà ad accogliere documenti prodotti in occasione dei successivi riallestimenti, prestiti, indagini conservative, campagne fotografiche, come ad esempio descrizioni testuali, istruzioni di allestimento e disallestimento, fotografie e video, schede catalografiche, corrispondenze. Nel contesto italiano, lo sviluppo di protocolli e la delineazione di *best practice* in questo ambito non hanno beneficiato di un percorso sistematico, risultando iniziative rare e non continuative. Tuttavia nel 2017 la Direzione Generale Arte e Architettura Contemporanee e Periferie Urbane del MiBAC (Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo), oggi MIC, ha adottato la Circolare 7/2017 DG-AAP, con cui sono stati introdotti i PACTA, acronimo che designa la più complessa dicitura di *Protocolli per l'Autenticità, la Cura e la Tutela dell'Arte Contemporanea*, concepiti come «strumento di supporto e/o di delucidazione dell'art. 64 del Codice dei Beni culturali»¹⁰. Il PACTA è un sistema di protocolli corredato da linee guida tecnico-operative pensato per offrire strumenti condivisi e standardizzati per la documentazione, l'autenticazione, la gestione, la conservazione e la tutela delle opere d'arte contemporanea. Proposto come uno «strumento di conoscenza dell'opera d'arte, volto a tutelare l'identità dell'opera, attraverso la definizione dei parametri di identità e autenticità della stessa, garantendone la corretta conservazione nel tempo»¹¹, la sua introduzione ha significato la volontà di fornire criteri operativi per i musei, le istituzioni pubbliche

¹⁰ Circolare 7/2017 DG-AAP: *Certificato PACTA- Protocolli per l'autenticità, la cura e la tutela dell'arte contemporanea e relative linee guida per l'utilizzo*. Per leggere integralmente il testo della circolare, il PACTA, le linee guida e una bozza di contratto-tipo, si rimanda al link: http://www.beniculturali.it/mibac/export/MiBAC/sitoMiBAC/Contenuti/Avvisi/visualizza_asset.html_1054867027.html

¹¹ *Ibidem*.

e private, gli archivi, gli operatori culturali e i professionisti del settore, in modo da supportare una gestione più coerente e trasparente della cura delle opere. Prendendo in esame i dati identificativi dell'opera¹², la sua descrizione¹³, le istruzioni di allestimento, i diritti di utilizzazione economica e le eventuali indicazioni per la conservazione, il modello PACTA è dunque un documento in cui confluiscono dati tecnici tanto quanto informazioni necessarie per convalidare l'autenticità dell'opera. Il certificato, che va ad integrare il contratto di acquisto¹⁴, si configura come un primo importante tentativo istituzionale italiano di attivazione di pratiche critico-conservative rivolte alle collezioni di opere d'arte contemporanea mettendo in primo piano i due attori principali: l'autore dell'opera, al quale è in carico la redazione del documento, e l'istituzione, che attiva la richiesta di compilazione. Questa dinamica, che richiede cura, attenzione, tempo di analisi e verifica, assume grande importanza perché pone al centro un concetto fondamentale per l'arte contemporanea, ovvero la volontà dell'artista: quell'insieme di intenzioni, scelte concettuali e priorità espresse dall'autore riguardo alla propria opera¹⁵.

Tramite la richiesta di allegare alla documentazione di acquisizione dell'opera il certificato PACTA, il museo avvia un processo dialogico con l'artista su temi fondamentali quali le datazioni che hanno interessato la ricerca e la produzione, l'edizione (ovvero quanti esemplari sono stati previsti) o le modalità con le quali immagina di riallestire l'opera in rapporto a contesti espositivi differenti. Il museo ha anche la possibilità di registrare connessioni tra il proprio archivio e l'archivio privato dell'artista¹⁶ e di raccogliere eventuale ulteriore materiale connesso alla progettazione dell'opera (bozzetti, schizzi, ecc.).

Ancor più interessante è la possibilità di allegare, nella sezione intitolata *Eventuali indicazioni per conservazione, l'Intervista all'artista*. Il PACTA in questo intende esplorare e valorizzare l'intento dell'autore e le sue richieste, come è considerato

¹² In questa sezione le voci da compilare sono: "titolo", "data", "luogo", "edizione", "foto ufficiale" e "riferimento all'archivio dell'artista".

¹³ Dopo i *Dati identificativi dell'opera* e le *Caratteristiche specifiche del contesto di produzione/committenza*, nel certificato è richiesta la compilazione dei dati ritenuti utili per la *Descrizione dell'opera*, ovvero: "tipologia di oggetto" (con la possibilità di opzionare quattro caselle rispettivamente indicanti se l'opera sia semplice, complessa, un progetto, un'opera interattiva), "materiali" (possibilmente specificando descrizione e provenienza), "tecnica", "misure", "peso", "descrizione narrativa", "indicazioni delle essenzialità specifiche o contestuali dell'opera" (questa richiesta è indirizzata a meglio indagare la presenza di elementi funzionali, ovvero materiale per l'allestimento, ed elementi considerati parte fondamentale dell'opera e pertanto non sostituibili), se "Site o Time Specific", "altre condizioni essenziali", ovvero particolari prescrizioni riguardo la luce, il suono, il rapporto con il pubblico.

¹⁴ Nella circolare è presente anche un modello di contratto. Il testo è consultabile e scaricabile online.

¹⁵ La nozione di "volontà/intenzione dell'artista" è stata ampiamente indagata e ha assunto un ruolo di primo piano nel dibattito critico relativo alla conservazione dell'arte contemporanea.

¹⁶ È possibile compilare la sezione *Riferimento all'archivio dell'artista*, inserendo il codice d'archivio con il quale l'opera è catalogata ed eventuali ulteriori indicazioni di catalogazione e archiviazione.

il cambiamento connesso alla sua opera e come lo voglia trattare. Le interviste strutturate con l'artista rappresentano uno degli strumenti più preziosi e insostituibili per fotografare le riflessioni dell'artista sull'evoluzione dell'opera nel tempo, la sua "traduzione" nel futuro. Testimonianza della voce dell'autore vivente, rappresenta al tempo stesso una fonte, uno strumento di ricerca, una risorsa dinamica che, se rivolta sistematicamente all'artista, stratifica informazioni di grande valore¹⁷.

Una narrazione performativa

La ricercatrice e curatrice Annet Dekker, occupandosi di come documentare e conservare opere digitali e performative e del ruolo dell'archivio nell'arte contemporanea, propone una comprensione espansa della documentazione come forma di dialogo e riflessione¹⁸. Dekker considera la documentazione come processo, come presentazione e come pratica atta alla ri-creazione, intesa sia come modalità di produzione sia come modalità di interpretazione critica, che contribuisce a superare la visione frammentata insita nella documentazione¹⁹. Come si è potuto notare-, la documentazione assume un ruolo costitutivo nella costruzione dell'identità cumulativa dell'opera d'arte contemporanea e nella sua narrazione. Le interviste strutturate con l'artista, la documentazione tecnica dettagliata, le registrazioni audiovisive delle installazioni, l'osservazione dell'esperienza dello spettatore: tutti questi strati documentali si accumulano nel tempo favorendo l'elaborazione di una comprensione dell'opera progressivamente più articolata e multilivello. Il valore non risiede nell'esemplare isolato dell'opera ma nella rete di relazioni che lo fa esistere. Questo è il motivo per cui archivi come Rhizome²⁰ o le pratiche di archiviazione e documentazione digitale vengono spesso letti come dispositivi rizomatici. Pensiero non lineare, non gerarchico, relazionale, aperto alla molteplicità e alla trasformazione, la teoria del rizoma propone di seguire connessioni, non di cercare origini, di mappare processi, non di fissare strutture. Applicata alla documentazione o agli archivi museali, la teoria del rizoma implica che un'opera non abbia una sola storia, ma molte traiettorie, proprio come afferma Bruno Latour nella sua ormai nota citazione:

¹⁷ L'intervista non si limita all'artista, ma viene frequentemente estesa anche al suo entourage professionale — assistenti, galleristi, tecnici — coinvolto nella realizzazione e presentazione dell'opera. Le testimonianze di questi soggetti offrono prospettive complementari e possono far emergere aspetti del lavoro non esplicitamente formulati dall'artista stesso. Esse risultano particolarmente significative quando documentano i processi decisionali che accompagnano specifiche fasi di installazione.

¹⁸ Interessante è notare come l'approccio conservativo all'arte digitale sia stata l'occasione per far sì che la documentazione si sia sviluppata come spazio critico.

¹⁹ Annet Dekker, *Collecting and Conserving Net Art: Moving beyond Conventional Methods*, Routledge, London 2018.

²⁰ Si veda <https://archive.rhizome.org/>

«Una determinata opera d'arte non dovrebbe essere paragonata a un luogo isolato, ma al bacino di un fiume, completo dei suoi estuari, dei suoi numerosi affluenti, delle sue rapide drammatiche, dei suoi molti meandri e, naturalmente, anche delle sue diverse sorgenti nascoste. Per dare un nome a questo bacino di raccolta, useremo il termine traiettoria»²¹.

La conclusione di questo intervento non potrà che essere una apertura. Che tipologia di nuovi documenti avremo necessità di creare e con quali funzioni accederanno negli archivi museali? Quale inedita documentazione richiederà l'opera, o porterà con sé? Cosa genererà a sua volta la documentazione? Esercitare costantemente la capacità di interrogare l'esperienza, applicare il dubbio a ciò che si osserva: per non pensare che la conoscenza dell'opera sia completa (e conclusa) ma per affrontare ciò che si sa con lo scopo di stimolare sempre nuove domande.

²¹ Facendo riferimento alle teorie di Arjun Appadurai, Latour prosegue: «Un'opera d'arte — indipendentemente dal materiale di cui è fatta — ha una traiettoria, oppure, per usare un'altra espressione resa popolare dagli antropologi, una carriera» (Bruno Latour, Adam Lowe, *The Migration of the Aura or how to Explore the Original Through Its Facsimiles*, in Thomas Bartscherer (ed.), *Switching Codes*, University of Chicago Press, 2011, p. 12). Traduzione dell'autrice del presente contributo. Per ulteriori approfondimenti si veda anche: Arjun Appadurai (ed.), *The Social Life of Things. Commodities in Cultural Perspective*, Cambridge University Press, Cambridge 1986; Miguel Tamen, *Friends of Interpretable Objects*, Harvard University Press, Cambridge 2001.

AUTORITRATTI. FORME DI RAPPRESENTAZIONE E DI RACCONTO

Rosanna Ruscio

L'accademia di Brera ha rappresentato una vera rivoluzione culturale negli anni Ottanta e Novanta del secolo scorso e continua ancora oggi a essere tra i luoghi più importanti della produzione artistica, questo anche grazie alla connotazione teorico-critica e a una ricerca sempre più investigativa intorno alla natura dell'arte, varia nei modi e nelle forme. Il processo di promozione e valorizzazione dell'arte contemporanea è un sistema complesso. Sappiamo che per tutelare, conservare, promuovere le opere è importante riuscire a trasformare le conoscenze in qualcosa di attivo e coinvolgente. Allo stesso tempo si è consapevoli del fatto che «*Il processo di cancellazione della memoria del lavoro, dei luoghi e delle storie di chi vi è impiegato è diventato travolgente con l'avvento della finanziarizzazione dell'economia capitalistica e con il trionfo del neoliberismo* – come ha spiegato Adriano Proserpi – *È in questo contesto che la malattia dell'oblio è diventata sempre più diffusa, non solo in generale nel mondo ma in modo speciale nella realtà italiana di oggi*»¹. Queste riflessioni portano con sé delle domande, ad esempio: cosa fare per contrastare il processo di dimenticanza e riattivare la storia che non sia solo contemplazione del passato, ma strumento critico di conoscenza? Su cosa puntare per non perdere la memoria e agevolare la conoscenza?

Di fronte alla progressiva proliferazione di immagini provenienti dal mondo mediatico, anche le opere d'arte rischiano di restare vincolate alla “memoria momentanea”, al ricordo passeggero privo di analisi critica e di perdere così, il loro valore intrinseco, storico, culturale, politico e sociale. Si tratta di una preoccupazione sul futuro su cui si argomentano e si continuano a scrivere pagine di libri. Dovendo restringere il campo d'indagine sulla produzione di artisti che dopo la formazione accademica a Brera hanno proseguito la loro ricerca nel panorama contemporaneo, un'ipotesi ragionevole è sembrata quella di pensare – anche per questa circostanza – di costruire una sorta d'archivio della conoscenza attraverso

¹ Adriano Proserpi, *Un tempo senza storia*, Einaudi, Torino 2021, p.10.

la raccolta di documenti, progetti, testimonianze². È in questo quadro che si è configurata l'idea di affidarsi alla forma dell'intervista – che già si era imposta nell'arte degli anni Sessanta³ – da intendere non solo come strumento d'indagine per far emergere il punto di vista dei protagonisti, ma come sviluppo di un pensiero discorsivo, scrittura in grado di evocare mondi e, là dove la redazione degli artisti diventa puntuale, guida per ragionamenti, improvvise illuminazioni, per una disseminazione continua di indizi e suggestioni.

Esiste una vasta bibliografia sull'argomento e numerose pubblicazioni in cui gli artisti di questa raccolta si sono raccontati, ma è estremamente utile precisare che la natura delle interviste qui pubblicate, realizzate da Deborah Caivano, Luca Esposito e Oliwia Mucha è in buona parte originale, perché nel tessere la rete di vicende e storie si concentra sull'esperienza formativa a Brera, sugli incontri e le relazioni intercorse talvolta fuori dagli spazi dell'istituzione, sui processi di ricerca, sulla questione della documentazione e conservazione delle opere dettata quasi sempre dalla sfida di gestire materiali deperibili, tecnologie diversificate e intenzioni degli stessi artisti.

La disponibilità degli intervistati si è manifestata attraverso una gentilezza ricettiva, spesso generosissima nell'indicare dati, raccontare esperienze e scelte formali. Quella che prende forma da queste conversazioni, che hanno richiesto impegno e preparazione, è l'idea di un dialogo aperto su pensieri, congetture, possibili azioni che costituiscono la componente vitale di questa ricerca.

I temi affrontati da Deborah Caivano, Luca Esposito e Oliwia Mucha nei loro testi restituiscono il forte interesse verso alcune problematiche emerse via via che si procedeva nelle interviste, come ad esempio la storia degli spazi indipendenti a Milano, il rapporto con la Pinacoteca di Brera e la questione metodologica dell'intervista d'arte.

² L'ipotesi di costruire un "immenso archivio della conoscenza" è una delle sfide centrali della nostra epoca, spesso identificata con la necessità di digitalizzare, conservare e rendere accessibile l'intero scibile umano e il patrimonio culturale. Nel caso di Brera, si tratterebbe di cominciare a costruire un archivio digitale dinamico e interattivo.

³ L'intervista come strumento per scattare un'istantanea del tempo presente, aveva trovato una programmatica applicazione nelle riviste che proliferarono fra la fine degli anni sessanta e settanta. Pensiamo alle riviste come «Nac» e di «DATA». Vedi M. Rossi, *Le interviste come metodologia d'indagine sul contemporaneo. I casi studio di "DATA" e "Nac"*, in *Vocisullarte. Per un archivio di storia orale dell'arte contemporanea*, a cura di I. Schiaffini e C. Zambianchi, Campisano Editore, Roma, 2020, pp.101-109.

INTERVISTE

AGNES Rebecca

Rebecca Agnes è un artista visiva, nata nel 1978 a Pavia. Ha studiato all'Accademia di Belle Arti di Brera a Milano. Vive e lavora tra Milano, Berlino ed un giardino in Eberswalde. È parte dell'associazione culturale berlinese Peninsula e.V. Ha esposto presso numerose gallerie, istituzioni e spazi no-profit in Italia e all'estero. La sua pratica artistica spazia dall'utilizzo di tecniche tradizionalmente attribuite all'ambito femminile, come il

ricamo, a opere partecipative o basate sul diretto coinvolgimento delle altre persone, al disegno a mano e digitale/vettoriale. La sua poetica è influenzata da autrici femministe con posizioni anti-speciste e anti-essenzialiste. Temi ricorrenti nel suo lavoro sono il rapporto con lo spazio pubblico e i luoghi abbandonati, il modo in cui narriamo e mappiamo la nostra esperienza, il reale e la città in cui viviamo, utopia e ecologia.

Sito: <http://www.rebeccaagnes.org/>



Rebecca Agnes, *La città di chi?*, 2020 - in corso. Serie di disegni su carta in grande scala e A5. Archivio Viafarini, Fabbrica del Vapore, Milano. Foto: Emanuele Sosio Galante. Courtesy l'artista.

Deborah Caivano e Rebecca Agnes

Milano, 20 giugno 2025

DC: *Rebecca, ricordi il momento in cui hai capito che volevi essere un'artista? C'è un'immagine, un evento, un libro o un'esperienza che ha segnato quella consapevolezza?*

RA: È stato un processo che si è evoluto naturalmente perché fin da bambina ho sempre amato disegnare e avevo un grande interesse per i musei d'arte. I miei genitori mi portavano spesso a vedere mostre e collezioni. Non c'è stato un momento preciso, un'illuminazione, ma piuttosto una passione costante che, a un certo punto, si è concretizzata con l'iscrizione all'Istituto d'Arte. Dopo i primi tre anni, ho proseguito con l'Accademia di Belle Arti.

DC: *La tua formazione all'Accademia di Brera ha avuto un ruolo significativo nel tuo percorso artistico. In che modo questa esperienza ha influenzato la tua visione dell'arte e il tuo approccio alla pratica artistica?*

RA: Gli anni dell'Accademia sono stati importanti per la mia formazione. All'inizio mi ero iscritta a Pittura con il professor Terruso, che prediligeva un approccio più classico. Ho passato due anni con lui, ma non mi trovavo molto bene: sentivo che mancava qualcosa in quel tipo di impostazione. A un certo punto è arrivato Capogrosso come assistente, ed è stato lui a consigliarmi di andare a vedere cosa succedeva nell'aula uno. L'anno dopo, infatti, mi sono trasferita nella cattedra di Alberto Garutti e Anna Sostero. Con Garutti si sono aperte altre possibilità: lì la situazione era diversa, non c'era una tecnica specifica privilegiata. Si lavorava partendo dalle idee, ed è stato importante per me incontrare

quell'approccio. Così come è stato importante avere altri insegnanti: la professoressa Cherubini con il professor Giacinto Di Pietrantonio come assistente, e anche altri come Gabriele Di Matteo e Valerio Ambiveri, che hanno sicuramente dato un imprinting, anche processuale. Devo dire che molte cose imparate all'Accademia le ho poi messe in discussione. Nel tempo sono passata dal disegno a un'arte più concettuale, e negli ultimi dieci anni ho in qualche modo riacquisito la pratica del disegno come mezzo di riflessione. Altre cose invece le ho disimparate, perché quando fai l'Accademia impari certe cose, ma non è detto che siano quelle giuste per te, o che ti corrispondano per sempre. C'è sempre questo esercizio di imparare e disimparare. A un certo punto ho anche riflettuto sul cosiddetto "metodo Garutti", se così si può chiamare. Le sue lezioni erano momenti in cui si considerava l'aula come un *white cube*: si installava il proprio lavoro e poi lo si discuteva. Era un esercizio di idee, di confronto. È stato importante fare quel tipo di esperienza, ma col tempo ho cambiato un po' approccio. Conoscendo altri artisti che lavorano diversamente, ho capito che è giusto discutere il lavoro, ma anche trovare dei punti di forza, non solo quelli deboli. Nell'aula di Garutti, soprattutto tra studenti e studentesse, ci si concentrava molto su ciò che non funzionava, e poco su ciò che invece funzionava. Non era molto *empowering*. Ora vedo le cose in modo un po' diverso: quell'approccio può avere senso, ma va articolato in modo più positivo. Si può dire: «questo lavoro non funziona per questi motivi, ma questi altri aspetti invece sono riusciti». Questo l'ho visto in particolare in un workshop con

Ivana Spinelli, artista e docente a Bologna. Ho visto come gestisce la sua classe in modo più solidale: non solo come costruzione di rete, ma come reale attenzione a ciò che funziona. Un approccio che dà forza. L'ambiente accademico a Milano era, in un certo senso, a-politico. Si parlava a partire da presupposti "universali" che poi in realtà non esistono. La narrazione è cambiata. Io ti parlo della fine degli anni Novanta e dei primi Duemila, quando a Milano c'era una grande potenzialità: convivevano realtà molto diverse, dall'arte ufficiale all'underground. Era una scena molto libera, anche se erano anni molto edonisti, legati all'individualità dell'artista, come in un vuoto. Anche se, ad esempio, guardando i lavori di Garutti si parla molto di relazioni e comunità, però in aula questi temi non passavano. Un'altra cosa: nessuno tra le persone che ho conosciuto in quegli anni si definiva femminista. Negli anni Settanta, anche a Milano, la scena femminista era molto forte, ma negli anni Novanta il femminismo, anche se presente, non era centrale. C'erano realtà come la Libreria delle Donne che esistevano, come oggi, ma venivano marginalizzate, non perché marginali, ma per una precisa scelta del contesto artistico dominante.

DC: *Nei tuoi lavori emergono riflessioni profonde su temi come l'identità, il corpo e le dinamiche sociali. Come si è sviluppata questa sensibilità nella tua ricerca artistica, e come prende forma nel tuo processo creativo? C'è un'opera o un progetto che ritieni particolarmente rappresentativo del tuo modo di lavorare?*

RA: Negli ultimi anni mi sono molto focalizzata su due macro-temi. Uno riguarda i luoghi che non esistono più nelle città. In questo caso parliamo di identità, ma non intesa come identità individuale, ma in quanto narrazione collettiva. I lavori sulle città che non esistono più nascono dal desiderio di fare dei ritratti urbani a partire dal loro

negativo, cioè cercare di capire cosa non c'è più, cosa manca, per comprendere chi siamo oggi. Questo tipo di ricerca si sviluppa sia su un piano personale – ad esempio ho ricostruito i luoghi della mia giovinezza nel quartiere Ticinese a Milano, tra gli anni Novanta e i primi Duemila – sia su un piano collettivo. Mi interessano i processi di trasformazione urbana, la centrifugazione, lo spostamento delle forme di socialità tra generazioni. Per esempio, quando ero ragazzina, il negozio di dischi era un luogo di ritrovo, uno spazio dove ascoltare musica, incontrare persone, aprirsi a nuovi orizzonti. Oggi quel tipo di socialità è completamente cambiato. Qualche negozio di dischi esiste ancora, ma non è più un punto di riferimento per le nuove generazioni. Negli anni Novanta, la scena alternativa milanese aveva i suoi luoghi e i suoi giri: chi amava il britpop o la *new wave* frequentava Supporti Fonografici, chi era più interessato al *goth* e all'industrial andava da *Ice Age*. E poi c'era la fiera di Senigallia, che era un vero costruttore di identità. Questa riflessione sui luoghi si è poi sviluppata anche attraverso una serie di workshop realizzati in varie città – Milano, Venezia, Belgrado, Scicli in Sicilia, Biala in Bulgaria – in cui chiedevo alle persone di raccontarmi i loro luoghi che non esistono più e di disegnarli. Ne nascevano delle mappature fisiche, fatte di disegni realizzati a memoria, più raramente a partire da fotografie, accompagnati dalla narrazione del perché quel luogo fosse importante per chi lo rappresentava. Sempre legandomi all'idea di luogo, negli ultimi anni sto portando avanti un lavoro ancora in corso in cui ridisegno Milano basandomi su delle camminate, dal titolo "*La città di chi?*" L'obiettivo è indagare la toponomastica di genere, andando cioè a cercare i luoghi della città dedicati non a uomini, ma a donne o persone non considerate uomini. Questo solleva anche tutta la questione di come rappresentare nelle nostre vie le persone non binarie, cioè che non si riconoscono né come uomini né come donne.

Questa ricerca si basa soprattutto sui dati raccolti da *Toponomastica femminile*, un progetto che da anni censisce le strade italiane per analizzare la rappresentazione di genere nella toponomastica. A Milano, per esempio, su circa 4.500 toponimi, 2.500 sono dedicati a uomini o figure maschili, mentre solo 150 a donne o figure femminili. Dal 2020 ho iniziato a fare delle camminate per individuare fisicamente questi luoghi, prendendo appunti e disegnando delle mappe in cui ridisegno questi spazi. Durante la camminata registro anche altri elementi: un manifesto, un graffito, una

manifestazione. Riporto sempre il nome della persona a cui è dedicata la strada e una breve biografia, per interrogarmi – e interrogare – su chi fosse, su che valori rappresenta, su quanto ancora oggi ci parli. Un altro filone su cui sto lavorando riguarda le relazioni tra specie diverse, animali non umani, vegetali, funghi. Un progetto recente si intitola *"Nephelococcygia: we are in this together, but we are not all human, one and the same"* ed è una serie di parei. È un lavoro multifunzionale, pensato per mettere in evidenza il valore delle risorse: immagino un futuro non troppo lontano in cui non



Rebecca Agnes, *Nubicuculia* - *"Nephelococcygia: we are in this together, but we are not all human, one and the same"*, 2023. 12 stampe digitali su tessuto, 100x160 cm. Courtesy l'artista.

sarà più sostenibile avere oggetti con una sola funzione. Questi parei si possono indossare, ma allo stesso sono slogan che si possono portare in manifestazione, oppure possono diventare opere d'arte se appesi in una galleria o in uno spazio espositivo. Finora ho realizzato dodici parei, ognuno con uno slogan.

Il titolo *Nubicuculia* si riferisce alla "città degli uccelli" descritta da Aristofane: una città utopica costruita dagli uccelli tra gli uomini e gli dèi. In inglese, però, il termine indica anche l'azione di guardare le nuvole e trovarvi delle forme. I parei hanno infatti come sfondo delle nuvole, su cui campeggia lo slogan. Alcuni slogan sono: "*Cari umani, gentilmente lasciate quest'area ad altre specie*", "*Un'altra società è possibile se si interrompe il ciclo della produzione e del consumo*", oppure "*Il profumo del prato tagliato è l'urlo di dolore dell'erba*". Quest'ultima frase si riferisce a studi recenti secondo cui quello che noi percepiamo come profumo, in realtà è una reazione di stress dell'erba, un segnale di pericolo che la pianta emette. Quello che per una specie è profumo, per un'altra è sofferenza. Questi parei e slogan vogliono mettere in discussione la visione antropocentrica della realtà. La prima volta che ho presentato questo lavoro è stato durante la *Dyke March* a Berlino, pochi giorni prima del Christopher Street Day, una manifestazione dedicata alle persone bisessuali, lesbiche, trans e non binarie. Con un gruppo di amiche, ognuno ha scelto lo slogan che sentiva più vicino e siamo andate in corteo insieme.

DC: *Nei tuoi lavori, come "Luoghi che non esistono più", esplori la memoria urbana e la toponomastica. Cosa ti spinge a indagare questi temi e quale significato attribuisce alla memoria collettiva?*

RA: Mi interessa capire perché certi luoghi vengono mantenuti e altri no. Spesso questa scelta è di natura politica. Per esempio, in un lavoro nato durante una camminata

nel centro di Berlino, mi muovevo dove un tempo sorgeva il Palazzo della Repubblica, costruito nella Germania dell'Est. Il palazzo è stato recentemente sostituito da una ricostruzione del castello che si trovava lì in epoca precedente. Questo è, secondo me, un esempio chiaro di come una certa storia – in questo caso quella della Germania socialista – venga rimossa dalla città cancellandone un luogo simbolico. Il Palazzo della Repubblica era sì un edificio legato alla politica, ma era anche un luogo della socialità, dove si andava a vedere mostre, concerti, o semplicemente a bere qualcosa. La decisione di demolirlo è stata politica: si è detto che all'interno c'era dell'asbesto, ma era già stato bonificato. La città doveva scegliere se ristrutturare l'edificio o ricostruire un castello che non esisteva più da tempo. Ecco, mi interessa molto come attraverso i luoghi si manifestino i poteri che abitano le città.

Mi interessa anche capire cosa ricordano le persone. Ascoltare le loro storie e vedere come ridisegnano i luoghi permette di cogliere ciò che per ognuno è importante. Ogni città ha le sue caratteristiche. A Belgrado, ad esempio, molte persone hanno rappresentato luoghi bombardati durante la guerra dell'ex Jugoslavia. In Sicilia, invece, i luoghi ricordati erano spesso non conclusi – strutture che sarebbero state importanti se fossero state portate a termine – oppure spazi in degrado con un valore artistico o legati a mestieri che si sono notevolmente trasformati, come la pesca. La memoria collettiva è importante, ma è altrettanto importante mantenere punti di vista diversi. Esiste una memoria collettiva, ma non esiste una memoria univoca, e anche quella condivisa va messa in discussione. Oggi in Italia, ad esempio, assistiamo a una minimizzazione delle responsabilità storiche del paese. Vengono fatte affermazioni politiche che fino a quindici anni fa sarebbero state impensabili, anche a causa dell'ignoranza rispetto a ciò che è accaduto. La memoria collettiva va allenata.

Un altro lavoro che tiene insieme diversi piani della mia pratica è nato sempre durante queste camminate e si chiama *“Sputiamo su Lodovico”*. Camminando per Milano mi è capitato di imbattermi in vie dedicate a personaggi illustri, ma oggi controversi. Una è, ad esempio, via Ludovico da Settala, nei pressi di Repubblica e Centrale. Ne parla anche Manzoni: era un medico del Seicento, ma fu anche uno degli accusatori per stregoneria di Caterina (de) Medici, una persona arsa viva a Sant’Eustorgio. Caterina lavorava presso un nobile, Melzi, che si ammalò. Non riuscendo a individuare la causa della malattia, i medici accusarono la serva di avergli fatto un maleficio. È un caso che mostra come anche la scienza abbia contribuito a costruire narrazioni distorte. A partire da questo episodio, ho fatto una ricerca e sono riuscita a identificare 23 persone bruciate per stregoneria a Milano principalmente in tre luoghi: Piazza dei Mercanti, la Vetra e Sant’Eustorgio. A essere assassinate furono probabilmente molte più persone, ma (a parte una copia degli atti del processo a Caterina) tutti i documenti relativi ai processi per stregoneria sono stati bruciati con la chiusura del tribunale dell’Inquisizione, e in alcuni casi quello che conosciamo sono solo i loro nomi. Ho ricamato questi 23 nomi su 23 pezzi di stoffa e, insieme a un gruppo di persone, li abbiamo portati in una processione laica nei luoghi dove queste persone sono state uccise, lasciandovi un mazzolino di fiori spontanei ed essiccati da me raccolti nei giorni precedenti. È un modo per riattualizzare una memoria spesso dimenticata, nel tentativo di ribaltare certe narrazioni.

DC: *E i materiali che scegli – tessuti, ricami, mappe – hanno per te un ruolo narrativo, simbolico, o affettivo? Come li selezioni?*

RA: Una delle tecniche che uso sin dai tempi dell’Accademia è il ricamo. Per me

è una tecnica importante perché, storicamente, è stata considerata una pratica femminile, e quindi classificata come artigianato e non come arte. Oggi le cose sono cambiate, ma ci tenevo a sottolineare questo aspetto: le capacità delle donne sono state a lungo considerate inferiori rispetto a quelle degli uomini. Mentre l’uomo dipinge o scolpisce, la donna “ricama”. Per me, il ricamo ha un approccio femminile, ma anche femminista.

Negli ultimi anni ho iniziato a riflettere sull’impatto ambientale dei materiali e sulla necessità di minimizzare la produzione artistica. Credo sia importante pensare a un’arte più sostenibile. Per questo, ho smesso di acquistare tessuti nuovi: ora utilizzo materiali che ho già in casa e che prima non avrei considerato per l’arte – come lenzuola, tovaglie, tende. Cerco di lavorare con ciò che già esiste. Anche i fili da ricamo che uso provengono in parte ancora da quelli lasciati dalle mie nonne. Inoltre, negli ultimi anni utilizzo il baratto: durante una residenza in Via Farini presso Fabbrica del Vapore, ho lanciato una *open call* per barattare i fili da ricamo inutilizzati che le persone avevano a casa con alcuni dei miei disegni. Cerco di fare questa cosa il più possibile, cioè rimettere in circolo gli oggetti: quelli che non servono a qualcuno possono essere utili per altre persone. Ho anche realizzato una serie di ricami su vestiti usati, sempre con l’idea del riuso. Per quanto riguarda il disegno, la carta ovviamente la compro, ma cerco di scegliere carta certificata, con il minor impatto ambientale. Anche il supporto, quindi, diventa parte della mia riflessione. Porta con sé un significato. C’è una stratificazione semantica: ad esempio, quando uso una tovaglia rotonda, c’è un richiamo alla convivialità, ma anche al conflitto.

DC: *Molti dei tuoi progetti coinvolgono la comunità. Come nasce questa scelta e quale valore attribuisce alla partecipazione collettiva nell’arte?*

RA: Sin dall'inizio ho sviluppato una pratica che coinvolge altre persone. Spesso i miei lavori si basano sul contributo degli altri: materiali, disegni, storie. Questo per me significa che da soli si può fare poco. È fondamentale che il mio punto di vista si metta in relazione con quello delle altre persone nella ricerca di in una pluralità di sguardi. Cerco narrazioni positive e propositive. Inoltre, la comunità è fondamentale, perché nessuno esiste da solo o sola: siamo sempre in una rete di relazioni, non solo con altri esseri umani, ma anche con le altre specie.

DC: *Che tipo di relazione ti auguri che si instauri tra il tuo lavoro e chi lo vive? Ti interessa più coinvolgere, provocare, accompagnare...?*

RA: Spesso lo spettatore diventa parte attiva del lavoro. In certi casi, chiedo proprio di realizzare un disegno. Quello che mi auguro è che i miei lavori – anche quelli che si basano sulle narrazioni altrui – stimolino una riflessione sulla realtà in cui viviamo. Mi piacerebbe che contribuissero a modificare certi aspetti delle nostre abitudini, oppure a prendere in considerazione realtà alternative rispetto a quelle che abbiamo costruito finora, con l'intento di migliorarle.

DC: *In un contesto in cui l'arte è spesso vista come prodotto, quale ruolo ritieni debba avere l'artista oggi?*

RA: L'artista, per me, è qualcuno che narra ciò che stiamo vivendo e immagina possibili futuri. Poi questi futuri possono avverarsi o meno. Ma l'artista racconta visivamente il presente e ciò che potrebbe essere. In questo senso è in qualche modo responsabile di fare una critica alla società in cui viviamo.

DC: *Guardando al tuo percorso, quali aspetti del tuo fare arte sono cambiati nel tempo e quali sono rimasti immutati?*

RA: Ci sono pratiche che sono sempre rimaste con me, come il ricamo. Altre si sono reintrodotte, come il disegno. Alcune invece sono scomparse: ad esempio, una volta facevo animazioni con Flash, ma ho smesso. Questo programma non esiste più e io sono diventata obsoleta, sinceramente, non ho più la freschezza mentale per imparare nuovi software. Forse un giorno avrò voglia di farlo, ma al momento non credo che tornerò ad animare.

Con il tempo è cresciuta la consapevolezza del mio lavoro. Alcune intuizioni che avevo già durante gli anni dell'Accademia oggi le vedo maturate. Intenzioni che un tempo avevano un approccio più generico, oggi sono diventate più politiche: nel senso che hanno a che fare con la realtà in cui viviamo e cercano di suggerire alternative, o di mettere in discussione certi sistemi.

DC: *Se dovessi descriverti come artista con tre parole (non necessariamente aggettivi), quali useresti?*

RA: Sono una artista che ricama, che raccoglie storie e che realizza cartografie.

DC: *C'è un'immagine o una frase che per te rappresenta al meglio gli anni trascorsi all'Accademia di Brera? Riguardandola oggi, che significato assume per te?*

RA: A Brera ci sono i sotterranei, e quando frequentavo l'Accademia erano accessibili, anche se pochi lo sapevano. C'era una porta di fronte alla segreteria che non veniva chiusa a chiave, e da lì si poteva scendere senza farsi vedere. Quegli spazi erano una sorta di deposito. Era interessante che non tutto fosse sotto controllo: c'era la possibilità di svicolare. Questo svicolare mi fa pensare a come cambiano i sistemi. Di recente sono tornata in Accademia e ho provato ad aprire quella porta: ovviamente ora è chiusa. All'epoca ci si andava per cercare un po' di privacy, per chiacchierare, per fare qualcosa di "proibito".

AIRÒ Mario

Mario Airò (Pavia, 1961) vive e lavora a Milano. Attivo sulla scena artistica italiana e internazionale dagli anni Novanta, la sua ricerca si sviluppa attraverso installazioni, sculture, opere su carta e interventi ambientali che trasformano lo spazio in esperienza percettiva e atmosferica, spesso intrecciando riferimenti alla musica, alla letteratura e al cinema. Ha esposto in numerose mostre personali presso gallerie e istituzioni come GAM Torino, Triennale di Milano, Museion Bolzano, Villa Croce Genova, Galleria De Foscherari Bologna, Galleria Vistamare e Tucci Russo Studio

per l'Arte Contemporanea. Le sue opere sono presenti in importanti collezioni pubbliche, tra cui il Castello di Rivoli, il MAXXI di Roma, il Museo del '900 di Milano, il Mart di Rovereto, il MAMbo di Bologna e la GAM di Torino. Airò ha realizzato anche installazioni permanenti e progetti di arte pubblica, tra cui interventi per ArtLine CityLife a Milano e Luci d'Artista a Torino. È stato insignito dell'onorificenza di Benemerito della Cultura – Medaglia di Bronzo della Repubblica Italiana. Dal 2021 è docente di Scultura presso l'Accademia di Belle Arti di Venezia.



Mario Airò, *Il pipistrello bianco*, 2019. Installation View. Galleria De Foscherari, Bologna. Courtesy l'artista.

Deborah Caivano e Mario Airò

Milano, 5 dicembre 2025

DC: *C'è un'immagine, un ricordo o una scena che per te segna davvero l'inizio del tuo percorso come artista? Eventualmente anche legato all'Accademia di Brera, a un luogo, a un professore o a un incontro particolarmente significativo.*

MA: In realtà non c'è un'immagine precisa. Ci sono dei ricordi, soprattutto l'emozione davanti a certe opere d'arte, ancora prima di andare in Accademia. Quando mi sono iscritto avevo ventitré anni e l'Accademia ha rappresentato piuttosto la conclusione di un percorso di maturazione personale. Venivo da studi scientifici, con un forte orientamento verso la matematica, ma a un certo punto mi sono reso conto che i miei interessi si stavano spostando sempre più verso la filosofia e la pratica del disegno. Ci ho messo alcuni anni a capire che questa applicazione nel disegno aveva davvero senso, che non era solo un passatempo. È diventata progressivamente un interesse predominante rispetto agli altri e così ho deciso di iscrivermi all'Accademia per capire se potesse diventare qualcosa di più strutturato.

In Accademia sono stati fondamentali l'incontro con i docenti e il confronto con i colleghi. Sono stato molto fortunato perché era il 1984 e Luciano Fabro era arrivato a Milano l'anno prima. Quando mi sono iscritto non lo conoscevo ancora come artista. All'epoca non esistevano presentazioni dei corsi: c'era solo un libricino con brevi testi dei docenti. Quello che mi aveva colpito di più era proprio Luciano, che aveva scritto una sola frase, estremamente puntuale e sintetica, legata all'idea che ogni lavoro comporta un continuo ricominciare, nel periodo in cui stava scrivendo *Regole d'arte*.

È stata quella frase a convincermi. Poi c'era storia dell'arte con Ioli de Sanna, molto vicina a Luciano. L'avevo scelta senza conoscere questi legami e mi sono trovato subito immerso in un habitat che era esattamente quello che stavo cercando.

DC: *Oggi sei docente presso l'Accademia di Belle Arti di Venezia, dove insegni scultura. C'è qualcosa del tuo modo di trasmettere che senti in continuità con ciò che hai ricevuto nei tuoi anni di formazione? Oppure la tua pedagogia si è costruita in modo autonomo, distaccandosi da quei modelli?*

MA: Il modello di Luciano era molto asciutto. L'aula era vuota, così come ce l'aveva Alberto Garutti: a turno bisognava presentare il lavoro finito e lui chiedeva che fossimo in grado di parlarne, di avere coscienza di tutto quello che avevamo fatto, di ogni micro-particolare. Da lì partiva poi il suo discorso. Durante l'anno teneva alcune lezioni, che sono confluite nei suoi libri. Il mio metodo oggi è un po' diverso. Cerco di lavorare di più sul rapporto uno a uno con gli studenti. Nel frattempo il mondo è cambiato molto, così come i rapporti intergenerazionali, e anche la popolazione studentesca è cambiata profondamente. Cerco di instaurare relazioni individuali per offrire suggestioni, risposte, indirizzi e indicazioni metodologiche calibrate in modo diverso da persona a persona, a seconda del temperamento, dell'intenzionalità e anche della fragilità psicologica. I giovani oggi hanno una psicologia estremamente complessa, e credo che questa sia la differenza principale rispetto al modello formativo che ho ricevuto.

DC: *Durante gli anni a Brera condividevi gli spazi con la Pinacoteca. Ti sei mai sentito in dialogo, o magari in contrasto, con quella collezione così prossima e ingombrante? Come ha influito, se lo ha fatto, sulla tua ricerca?*

MA: La Pinacoteca non era percepita come una presenza ingombrante, se non dal punto di vista dello spazio. L'Accademia, allora come oggi, soffriva di una mancanza endemica di spazi e averne di più sarebbe stato sicuramente utile per la didattica. Detto questo, non era così frequente per noi salire in Pinacoteca, anche perché eravamo molto più stimolati dal desiderio di conoscere l'arte degli ultimi decenni, un'arte che in gran parte ci era ancora sconosciuta. La nostra attenzione era rivolta soprattutto al presente. Il 1984, per esempio, è stato l'anno di apertura del Castello di Rivoli, il primo museo d'arte contemporanea in Italia (prima non ce n'era neanche uno). Le nostre conoscenze di arte moderna erano in gran parte liberesche. Andavo a vedere mostre e la Biennale, ma non avevamo una conoscenza più strutturata e puntuale delle dinamiche in corso nel dibattito artistico di quegli anni, soprattutto per quanto riguarda dagli anni Sessanta in poi.

Quando sono arrivato in Accademia avevo un'idea piuttosto vaga di Fontana e Manzoni, e comunque non ancora ben contestualizzata rispetto agli sviluppi successivi, che hanno poi mostrato l'enorme apertura di linguaggio introdotta dalla seconda avanguardia.

DC: *Negli anni di formazione hai preso parte all'esperienza del gruppo di via Lazzaro Palazzi. Cosa ha rappresentato per te quel contesto e in che modo ha contribuito a definire la tua idea di lavoro collettivo, di scambio o di comunità artistica?*

MA: Gli anni dell'Accademia erano molto vivaci. Nell'aula di Luciano, ma anche in altre aule, c'erano molti compagni di studio

e di viaggio con una forte voglia di fare. Si discuteva molto, si parlava continuamente, ci si incontrava alle mostre. Tra le persone più attive c'erano anche coloro che avevano fatto esperienza della didattica alla "Casa degli Artisti" con Luciano Fabro, Hidetoshi Nagasawa, Jole de Sanna, e che poi se ne erano in parte allontanati. Da lì sono nati molti discorsi e anche il desiderio di indagare modalità diverse, più aperte, in un contesto relativamente autonomo dal mondo delle gallerie.

È stato un momento molto partecipato, che ha portato, prima ancora della nascita dello spazio di via Lazzaro Palazzi, alla realizzazione di alcune mostre. La più importante è stata *Politica*, a Novi Ligure, nel 1988. È stata un'occasione arrivata quasi per caso, perché un assessore allo sport e al tempo libero aveva accettato di invitare un gruppo di giovani artisti a realizzare opere diffuse nella città. Ne furono realizzate circa settanta, sparse ovunque, ed è stato qualcosa di piuttosto inaspettato. *Politica* è stata una vera prova di fuoco ed è rimasta un evento memorabile, soprattutto come esperienza collettiva. Ci aiutavamo a vicenda nell'allestimento, abbiamo vissuto tutti insieme per un mese per riuscire a realizzare ciò che ognuno aveva progettato e prodotto singolarmente. Da questo punto di vista è stata un'esperienza decisiva, sicuramente memorabile.

DC: *Il tuo lavoro trasforma lo spazio in atmosfera, spesso attraverso musica, luce, riferimenti cinematografici e letterari. Come nasce una tua installazione? Puoi raccontare il processo, dall'intuizione iniziale alla costruzione di quell'ambiente sensoriale che caratterizza molte tue opere*

MA: Non c'è mai un solo modo. Di solito la prima cosa che faccio è andare a vedere il luogo in cui dovrò lavorare, che sia una galleria o uno spazio con caratteristiche più specifiche. Cerco innanzitutto di osservare il posto e di raccogliere alcune



Mario Airò, *No title required #3*, 2018. Paper, iron, steel cable 140 x 77cm sheet of paper 50 x 70cm. Courtesy l'artista.

suggerzioni, che poi lascio decantare. C'è sempre un tempo di pausa, per me fondamentale, e solo dopo aspetto che emerga un'idea. Questa idea nasce da una serie di fattori: spesso da ossessioni legate a quel momento, all'arte, a ciò che sento necessario fare, a quello che mi sembra mancare, che non riesco a vedere, o che penso sia stato dimenticato troppo in fretta e che invece ritengo importante ribadire. È difficile ricostruire tutte le linee di pensiero che concorrono a far sì che l'immaginazione restituisca qualcosa di delineato e sintetico, come un crocevia di forze diverse che vorrei attivare. Quando questo nucleo prende forma, ha un centro preciso ma resta articolabile in modi diversi. A quel punto torno nello spazio con l'idea di vederne già la manifestazione. Le due cose entrano allora in una relazione simbiotica: utilizzo le caratteristiche dello spazio, la luce, i percorsi; soprattutto il percorso, perché una mostra è anche un'esperienza di attraversamento. C'è una successione di presenze, un ordine e un ritmo, ed è a partire da questi elementi che il progetto comincia a svilupparsi.

Un esempio abbastanza semplice è la mostra alla galleria De Foscherari nel 2019. Si tratta di uno spazio nato come negozio: una vetrina chiusa da una porta, una pianta a "L" più una stanza separata. Lo spazio principale è composto da ambienti congiunti ma poco armonici tra loro. La mia idea era generare una continuità spaziale, superare quella frammentazione con un intervento capace di restituire un senso di armonia e di unicità a uno spazio che, pur essendo unico, risultava diviso in più parti e segnato da presenze architettoniche molto diverse. In quell'occasione ho ripreso un'idea che mi accompagnava da più di dieci anni: l'utilizzo delle immagini degli spettri atomici, una serie di righe di colore che attraversano lo spettro visivo con cadenze spaziali molto precise. Ho costruito un modulo partendo dalla forma del diapason che ho allungato e utilizzato come cornice per una carta assorbente molto spessa, colorata

per immersione. Attraverso la capillarità della carta, il colore saliva utilizzando inchiostri acrilici che coprivano tutti i colori dello spettro. Avevo selezionato alcune sequenze di intervalli dagli spettri atomici e, quasi per gioco, avevo mescolato oro e piombo. Mi interessava il rimando alchemico e il fatto che, a livello di spettro atomico, non fosse possibile distinguere l'uno dall'altro. Ho realizzato quattro gruppi di questi elementi, distribuiti nello spazio in modo da generare un senso di unità e proporzione, adattando anche le altezze delle opere alle diverse altezze delle pareti. Questo è stato l'intervento principale, direttamente determinato dallo spazio.

In quel periodo avevo anche un'ossessione per la lingua *Naxi*, l'unica lingua ancora viva con una scrittura pittografica, oggi utilizzata solo nei rituali dai Dongba, gli sciamani *Naxi*. Mi interessava dialogare con questa presenza. In quegli anni una docente universitaria di Macerata aveva pubblicato un libro con la trascrizione e la traduzione di un testo cosmogonico *Naxi*, corredato dai pittogrammi e da un'analisi etimologica. Il testo racconta il viaggio di un pipistrello bianco nel mondo delle divinità celesti, un'epopea cosmogonica. Ho deciso di inserire anche elementi legati a questo materiale.

Accanto a questo ho incluso un lavoro del 2005: un laser che disegnava quella che considero la trascrizione visiva dell'acustica e della concettualità della poesia *M'illumino d'immenso*. Per me, nella poesia, suono e concetto non possono essere separati. Ho tradotto visivamente il testo attraverso un asse verticale, legato alla luce, e uno orizzontale, legato all'immensità dell'orizzonte, creando un'animazione che metteva in relazione questi due movimenti. In questo modo, tutti gli elementi hanno trovato una loro coesistenza nello spazio.

DC: *Come scegli i materiali e le forme da mettere in relazione? C'è un esempio di opera in cui questo intreccio è particolarmente evidente?*

MA: Anche in questo caso cambia ogni volta. A volte le idee nascono direttamente dai materiali e dalle loro possibilità, altre volte il percorso è diverso. Credo però che tutti gli artisti abbiano un orizzonte, una tensione verso un'immagine finale caratterizzata da qualità precise. Ognuno predilige le proprie: c'è chi lavora sulla sorpresa e sullo spiazzamento come Maurizio Cattelan, mentre io sento più vicina la possibilità di far scaturire meraviglia e naturalezza nella semplicità, attraverso un'immagine leggera, non troppo definita, in qualche modo vaga. In questo senso vale ciò che diceva Nanni Moretti, che alla fine ognuno fa sempre lo stesso film: si risponde sempre alla propria immaginazione di ciò che si ritiene giusto fare. Quando nei materiali si incontrano elementi che riescono a rispondere direttamente a questa esigenza, per me è una condizione ideale.

Un esempio nasce da una visita allo studio di un amico restauratore, dove ho scoperto il tavolo per rintelare le tele, dotato di un sistema di calore e sottovuoto che permette un'aderenza uniforme dei materiali. Da lì è nata l'idea di inserire dei fili d'acciaio tra due fogli di carta, utilizzando la pressione per far emergere il disegno come un rilievo, quasi una stampa calcografica. I fili diventavano allo stesso tempo segno e sistema di aggancio al muro, trasformandosi in cavi in tensione.

In questo lavoro gesto, pensiero, figura e forma coincidono nello stesso istante. Per questo ho scelto di intitolarlo *No title required*, riprendendo un titolo usato da Robert Ryman: da un lato per l'azzeramento nel bianco, dall'altro per affermare che, quando un oggetto è totalmente sintetico in sé stesso, il titolo non è necessario.

DC: *Guardando al tuo percorso recente, c'è un'opera o un progetto che senti particolarmente rappresentativo del tuo modo di lavorare oggi? In che modo riflette le tue domande attuali o le tue evoluzioni più recenti?*

MA: A volte mi capita di riprendere lavori che hanno ormai diversi anni (lavoro da circa trentacinque anni) e quello che mi interessa è verificare se riescano ancora a reggere nel presente. Ho la sensazione, confermata spesso anche da chi li vede, che mantengano una certa freschezza rispetto al contesto attuale. Non ho mai percepito davvero della polvere su ciò che ho fatto, nonostante il cambiamento dell'orizzonte, dello spirito del tempo, dello *Zeitgeist*. Credo che questo dipenda dal fatto che molte delle questioni poste dall'arte dal secondo dopoguerra in poi non siano ancora state risolte. Non parlo della modernità in senso storico, ma dell'arte contemporanea: siamo ancora immersi in un campo di esplorazioni e di aperture che non ha ancora prodotto un vero superamento. Per questo mi sembra che le opere realizzate dagli anni Novanta a oggi appartengano a uno stesso clima di ricerca, iconografico e iconologico, che permette una coesistenza naturale tra lavori lontani nel tempo. Più che un'evoluzione lineare, vedo una continuità di domande. Anche il mondo, in fondo, continua a muoversi all'interno di questioni simili. Negli ultimi anni avverto soprattutto un forte desiderio di autenticità nel presente, mentre il contesto resta segnato da una condizione postmoderna, orizzontale, che lascia aperte tutte le possibilità. In una situazione del genere, per chi inizia oggi a lavorare è fondamentale costruirsi un territorio, magari non troppo ampio, ma definito, in cui poter indagare a fondo. Solo attraverso questo scavo prolungato è possibile arrivare a un lavoro che riesca davvero a rispondere alle proprie necessità e a sottrarsi al rumore generale.

DC: *Come vivi il tuo rapporto con il sistema dell'arte: gallerie, istituzioni, collezionisti? Ti senti parte di questo contesto, oppure preferisci mantenere una certa distanza?*

MA: È un argomento complicato. L'Italia è un contesto particolare, come ogni Paese,

ma con alcune specificità molto marcate. Al di là di pochissimi casi, sono pochi gli artisti italiani che sono riusciti a interagire in modo stabile e solido con mercati fuori dall'Italia. La maggior parte vive e lavora qui, all'interno di un sistema dell'arte che è sempre stato piuttosto piccolo e che oggi mi sembra anche in una fase di involuzione. Io ho sempre cercato di muovermi su più fronti. Da un lato ho lavorato con gallerie e istituzioni, dall'altro mi è sempre interessato molto il lavoro *site specific* e il confronto con contesti meno istituzionali. Penso che queste esperienze siano fondamentali, perché permettono all'arte di espandersi, di entrare in contatto con la vita quotidiana e con persone che non fanno necessariamente parte di un pubblico altamente specializzato. Non solo quindi galleristi, collezionisti o musei con pavimenti grigi e spazi bianchi.

Allo stesso tempo, però, è vero che una certa forma di ricerca avviene soprattutto in quegli spazi più neutri e codificati. Ho cercato quindi di tenere insieme entrambe le dimensioni, anche per non dipendere eccessivamente dal mercato. A un certo punto ho iniziato a insegnare; prima avevo svolto altri lavori, collaborato con architetti, con una compagnia di danza, e in generale ho sempre amato lavorare in contesti di transdisciplinarietà. È un aspetto che sento molto vicino al mio modo di intendere l'arte. Il contesto istituzionale italiano resta fragile. Siamo uno dei pochi Paesi che non ha ancora realmente scritto una storia dell'arte italiana degli anni Ottanta, nonostante siano passati quasi cinquant'anni. Non esiste un libro serio che affronti in modo

sistematico l'arte italiana di fine secolo, eppure le possibilità ci sarebbero. Questo dice molto del nostro sistema: spesso il riconoscimento arriva tardi, quando va bene intorno agli ottant'anni, altrimenti anche dopo. Il mercato, quindi, è quello che è, e ci si muove al suo interno per come si può.

DC: *Per concludere: c'è un'immagine o una frase che per te rappresenta al meglio gli anni trascorsi all'Accademia di Brera? E cosa significa per te oggi, a distanza di tempo, ripensare a quel periodo?*

MA: In realtà non ci ripenso quasi mai. Forse tra dieci anni lo farò di più, oggi non mi capita di tornare con la mente a quel periodo. Non ricordo tanto Brera in sé, quanto piuttosto Milano in quegli anni. Milano era una città molto vivace, ben connessa con l'Europa, attraversata da una cultura europea condivisa. Erano gli anni Ottanta e l'inizio degli anni Novanta: un periodo di grande apertura, ricchissimo di possibilità. Mi sento fortunato ad aver iniziato a lavorare proprio in quel momento, perché era un clima in cui mi trovavo molto bene. Ricordo soprattutto i compagni di viaggio e quella sensazione molto forte dei primi lavori: vedere un'installazione montata per la prima volta, spesso poco prima dell'apertura della mostra, quando fino a mezz'ora prima esisteva solo nella testa. Non c'era la possibilità di montare tutto prima in studio, erano operazioni complesse, spesso azzardate. Ci si prendevano molti rischi, ma con una grande libertà. Credo che sia questo il ricordo più intenso che porto con me di quegli anni.

BENTIVOGLIO Thomas

Thomas Bentivoglio nasce a Fermo nel 1998, ha lavorato a Milano e attualmente vive e lavora a Roma. Dopo i suoi studi in Nuove Tecnologie e Visual Cultures presso l'Accademia di Brera, ha intrapreso una ricerca artistica incentrata

sull'interesse per le narrazioni. La sua ricerca si concentra sulla fragilità e sulla memoria in un contesto di deterioramento; il suo approccio comprende una rilettura della narrative art tramite interventi spaziali, installazioni e fotografie.

Sito: <https://www.thomasbentivoglio.com/>



Thomas Bentivoglio, *The Chant of The Holy Dragon*, Video Digitale 14min 35sec, 4K, 30fps, Audio Stereo, 2025.
Courtesy l'artista.

Oliwia Mucha e Thomas Bentivoglio

Milano, 2 settembre 2025

OM: *C'è un'immagine o una frase che, secondo te, rappresenta Brera è il tuo percorso al suo interno?*

TB: Sì, è «Aiutati che Dio ti aiuta». È vero. Nel senso che, se tu non sei il primo a metterti in gioco, ad aiutarti, ad interessarti a determinati argomenti, a voler affrontare determinate tematiche con il tuo lavoro, nessuno mai ti spronerà a farlo. Giustamente, mi viene da aggiungere. Se invece ti interessi al tuo lavoro, a quello degli altri, a quello degli artisti che sono venuti prima di te, se hai delle idee, le presenti ai professori, cerchi effettivamente un dialogo, se sei tu il primo anche informarti su delle cose che vuoi sapere, su cui ti vuoi interessare e non fai la ricerca da solo. Ecco, se lo fai, Brera, secondo me, ti può dare tanto. Al di là delle mostre, dei contatti, ti può davvero dare tanto a livello umano.

OM: *Mentre che ruolo ha avuto la Pinacoteca di Brera nella sua formazione?*

TB: Non ne ha avuto. Io passavo le giornate in giro per Milano, sì, di notte e di giorno, in giro a parlare con i miei coetanei e colleghi. Poi Brera, per tre anni l'ho vissuta a Brera 2, a Nuove Tecnologie. Allora, Brera 2 era un posto molto interessante in realtà. Il luogo era molto brutto perché era una scuola a due piani di una scuola superiore, però si creava veramente una comunità. C'era uno studio e un dialogo costante con i tuoi colleghi, c'era una vera voglia di aiutare. Se tu non sapevi qualcosa, andavi nel banco di fianco a chiedere questa cosa. Io credo che questa cosa in Brera 1 non ci sia, perché è molto più dispersiva e anche le persone

sono diverse. Lì c'era un senso veramente di comunità, anche con i professori, con la segreteria e con il personale che gestiva i piani. C'era veramente un senso di unione e di collettività. E quello per il confronto mi è servito molto sui miei lavori.

Perché poi vedevi costantemente i lavori degli altri e li commentavi ed era veramente un dialogo costante.

Poi ho capito in me che Nuove Tecnologie non era quella la mia strada, ma umanamente mi sono trovato molto bene e lo rifarei questo percorso. Mentre anche al Biennio la pinacoteca non ha avuto per me particolare rilevanza. Ci sono stato solo delle volte per una ricerca d'archivio. Poi Brera l'ho vissuta solo nelle aule e poi con i miei colleghi fuori. Ci stavo riflettendo l'altro giorno con dei miei amici che io veramente Milano l'ho vissuta moltissimo, grazie anche a dei corsi. Per esempio, il corso di Juggling Ceresoli, che fece un corso in cui andavamo in giro per Milano a scoprire dei luoghi difficili, anche da scoprire da soli, come le piccole fondazioni, i piccoli musei, i piccoli quartieri, comunità e cantieri. Io mi sono trasferito dalle Marche, da un paese relativamente piccolo, e a Milano mi sono tuffato assolutamente nella città. Ricordo che stavo in giro tutta la notte anche per tornare a casa a piedi, ad attraversare nuovi quartieri, luoghi e cantieri. Ci siamo comunque divertiti tanto e Milano l'ho scoperta e ci ho fatto tante avventure. Quindi l'Accademia in realtà è stata anche fuori dalle mura.

OM: *Ripensando al suo percorso accademico, ci sono stati dei momenti che hanno influenzato in particolar modo la sua produzione artistica attuale?*

TB: C'è stato sicuramente il corso di Elisabetta Longari che ho frequentato sia al triennio che al biennio. Proprio al triennio mi ha trasmesso una grande passione per la storia dell'arte e mi ha fatto capire il mondo incredibile che c'è al di là delle nuove tecnologie dell'arte, specialmente riguardo a tutto ciò che c'è tra il 1968 e gli anni Novanta. Mi ha parlato per la prima volta bene di Felix Gonzalez-Torres, che poi è diventato effettivamente uno dei miei artisti di riferimento, insieme a Jenny Holzer e Sophie Calle. Poi c'è stato il corso di Iva Kotnik che ho frequentato durante Visual Cultures, ma in realtà era un corso indirizzato al biennio di Digital Video. Io l'ho seguito clandestinamente, diciamo. È stato un corso bellissimo che parlava di videoarte. Metà del corso era dedicata ad analizzare e commentare collettivamente delle opere di videoarte che lei ci faceva vedere e lì ho potuto vedere veramente moltissime cose, che poi ho rivisto magari anni dopo alla Biennale di Venezia. Quindi sicuramente lei mi ha trasmesso moltissimo per quello che riguarda l'interpretazione e anche le possibilità della videoarte. Infatti, l'altra metà del corso consisteva nel fare effettivamente un video. Io ricordo di aver fatto questo lungometraggio a camera fissa del sole che sorge sul mare. Quindi era un'ora di inquadratura fissa sul mare adriatico, quindi un orizzonte piatto, e poi piano piano il cielo scuro, bluastro, diventava sempre più rosso, fino al sorgere del sole. E appunto mi ricordo che avevamo discusso molto anche sull'audacia di questo video, del fatto che non succede effettivamente niente, e l'avevo giustificato un po' con l'inquadratura anche di New York di Andy Warhol e tutte le opere di videoarte a inquadratura fissa. In realtà, questo lavoro era la testimonianza di un ricordo di quando avevo visto per la prima volta da piccolo, quando avevo sei anni, il sole sorgere sul mare con mio padre in macchina. Inizialmente abbiamo guidato fino a una spiaggia e poi siamo rimasti lì a vedere il sole che sorge, infatti il video si chiamava:

Un giorno mi portasti al mare e quel giorno il sole non avrebbe avuto segreti per noi. Che è una cosa appunto che forse non so se oggi rifarei, se lo richiamerei così o se rifarei proprio quel video, però nascondeva solo nel titolo il testo, praticamente il riferimento personale che fino a quel momento era fondamentale nei miei lavori.

OM: *Se dovessi scegliere un'opera che ti rappresenta che hai già realizzato o anche solo progettato, quale sarebbe?*

TB: Eh, questa è una bella domanda. Allora, devo dire che nell'ultimo anno ho tagliato molto del mio lavoro, quindi ho tolto anche una parte della mia produzione che non sentivo più mi rappresentasse e quindi attualmente rimane poco, diciamo. Molti lavori che mi piacciono oggi sono un'opera di videoarte in cui pulisco il pavimento di un Hangar a Roma, quella è un'opera che mi piace ancora molto ed è la prima opera dove si vede il mio corpo effettivamente fare qualcosa. Quell'opera nasce da una mostra fallimentare, che dovevo tenere effettivamente in quegli spazi, poi lo spazio che era di un collettivo è stato comprato da un'azienda che lo ha poi demolito e adesso credo ci stia realizzando una concessionaria. E quindi il senso di quell'operazione era comunque concedere un atto di cura allo spazio prima di andare via prima che fosse demolito. E quindi l'atto di pulizia con lo straccio di questo hangar che era davvero molto grande. Comunque ricordo di aver impiegato un'ora e quaranta se non sbaglio a pulire con questo straccio senza fermarmi in maniera performativa tutto lo spazio. E quindi c'era anche proprio il gesto di cura della pulizia, la ripetitività del gesto, quindi anche la pratica meditativa che c'è dietro e poi anche l'assenza di significato del gesto perché il giorno dopo sarebbe stato demolito tutto quanto. Quello mi piace molto. Poi più di recente ho fatto un'opera di videoarte che si chiama *The Chant of the Holy Dragon*. Non l'ho ancora pubblicata, l'ho

solo condivisa sulla mia newsletter che è per poche persone che conosco ed è un lavoro di videoarte più legato alla spiritualità, quindi quasi alla religione in un senso proprio cattolico. In quest'opera c'è questa veduta dall'alto di Milano fatta con questo drone. Questa specie di veduta ad angelo realizzata di notte viene accompagnata da questi racconti che spaziano dal racconto personale a una lirica cinese del medioevale, alla leggenda di San Giorgio del Drago, tutte cose che però hanno a che fare con il cielo, la preghiera, il credo. Ho in progetto di esporli ma non si sa ancora niente, quindi non posso dire. È molto difficile perché quest'ultimo anno ho capito che da un momento all'altro puoi rinnegare un'opera, puoi renderti conto che quell'opera non ti rappresenta più.

OM: Per quanto riguarda il contesto dell'opera, come è stato pensato il lavoro? Come è nata l'idea? Il luogo in cui lo ha esposto ha influito sulla sua creazione? Che significato ha voluto trasmettere?

TB: Allora partendo da dove esporre, che è la cosa più facile. Sicuramente sono in un momento in cui espongo dove vengo chiamato e se lo spazio non mi piace semplicemente non espongo. Scegliere lo spazio dove esporre credo sia un privilegio di artisti di un'altra generazione rispetto alla mia per ora. Sicuramente ho esposto in spazi non convenzionali e mi sono sempre vantato di non aver mai esposto in un white cube, ma in realtà lo dico con un po' di invidia perché ho sempre avuto a che fare con luoghi molto difficili con un'identità già



Thomas Bentivoglio, *The Cleaning or Cleaning the floor of a building scheduled for demolition*, Performance on digital video 1h 33min, 2024. Courtesy l'artista.

esistente, non è sempre facile. Mi è capitato di esporre in teatri, proprio palchetti di teatro a Como oppure in chiese con tutta una serie di complicate implicazioni, ma ho esposto anche in musei già esistenti, ma mai in uno spazio canonico white cube. Uno spazio canonico white cube mi manca più che altro perché non l'ho mai fatto e quindi vorrei avere veramente la possibilità di apprendere le cose dove voglio e avere una tela bianca, so che è una cosa strana da dire perché poi proprio in questo periodo rappresenta tutto ciò che c'era prima. Adesso invece l'idea è quella di accogliere lo spazio per quello che è e cercare di dialogare, però non sempre funziona. Secondo me, non sempre funziona perché a volte lo spazio non vuole dialogare, mentre a volte lo spazio è veramente tanto pieno di dialogo da non lasciare spazio al lavoro. Mentre altre volte il lavoro è già veramente pieno di significato e di dialogo che è poi difficile trovargli un luogo in cui trovare un momento di silenzio.

OM: *Lavora prevalentemente da solo o in gruppo? Ha degli assistenti o galleristi importanti per lei?*

TB: Allora, non ho degli assistenti ma ho moltissimi amici, motivo per cui mi sono servito sempre dell'aiuto dei miei amici e dei miei collaboratori. Alla fine, venendo alle nuove tecnologie ho per forza di cose capito il valore dell'aiuto della collettività dell'artista plurale, anche se è una parola che non mi piace per niente e non condivido nella maggior parte dei miei lavori. Il mio lavoro non è mai un lavoro solitario, c'è sempre un confronto costante con la mia comunità, i miei amici, il mio compagno, i miei colleghi di università o i miei ex colleghi di università anche solo nei mezzi. Molto spesso quando mi serve qualcosa chiedo ai miei amici, se mi possono prestare qualcosa o quando mi serve una persona che magari mi può accompagnare a fare qualcosa, quindi non

ho un assistente ma qualcosa di molto più bello, che è l'amicizia e la possibilità di contare su altre persone per tantissimo, tantissimo aiuto.

OM: *Durante gli anni hai mai partecipato ad un collettivo?*

TB: No. Allora, solo una volta ho fatto un'opera collettivamente e non mi sono trovato bene. Io non ho mai capito come effettivamente i collettivi riescano a funzionare perché personalmente per il mio metodo tutto parte da una visione che può essere un dettaglio, una suggestione o una commissione. Io sviluppo il mio lavoro in maniera esecutiva trovando i mezzi e pensando a come posso fare in efficacemente questo lavoro. Quindi nel momento in cui più persone vengono coinvolte e non intendo una coppia magari, ma intendo 5 o 6 persone; se si tratta solo di dividere il lavoro allora si può dire che tutti fanno parte di un collettivo perché non esiste un artista oggi che non si faccia aiutare o che non deleghi parte del lavoro, a meno che non sia parte della sua pratica essere estremamente metodico e concettuale nel suo fare tutto da solo che si intelaia da solo anche la tela, che fa da solo i colori che si studia perfettamente tutte le visioni e fa le foto da solo. Quindi no, non ho mai fatto parte di un collettivo e ammiro coloro che riescono a condividere l'idea e far nascere un'idea da più o meno menti, ma non sono io. In tutti gli anni dell'università è stata anche una mia difficoltà quella di cercare di condividere l'idea e farla nascere collettivamente. Sinceramente, non mi sono mai trovato bene anche per come gli altri si avvicinano all'idea iniziale e mi è capitato molto spesso di litigare con persone che vogliono parte del lavoro semplicemente perché collaborano alla sua realizzazione dal punto di vista esecutivo. Io trovo sia molto giusto riconoscere il merito delle persone che fanno parte dell'esecuzione

del lavoro come: coloro che fanno la foto e riprendono la scena, coloro che magari producono i pezzi artigianalmente che fanno moltissimo del lavoro. Molto spesso gli artisti non sanno fare tutto, però l'idea credo sia ancora molto importante dietro a un'opera d'arte e va riconosciuta come il credito dell'artista.

OM: *Come scegli i materiali con cui lavori? Segui dei criteri per sceglierli o cambi in base al lavoro a cui stai lavorando?*

TB: In realtà, cambio spesso e ogni volta provo a adottare materiali che non ho utilizzato la volta prima per cercare dei vantaggi. Ogni volta che lavoro con dei materiali trovo sia dei vantaggi che degli svantaggi diciamo. Quando propongo un'opera di videoarte mi dico che la prossima volta assolutamente sarà qualcosa di visivo, come una stampa perché non voglio avere difficoltà con i proiettori poi faccio la stampa e la prossima volta dico no assolutamente un'opera effimera perché il trasporto è complicatissimo quindi in realtà varia molto a seconda dello spazio, delle esigenze ogni materiale ha i suoi pregi e i suoi difetti. I materiali che utilizzo se si possono definire materiali sono: il video, la stampa, la topografia e la performance.

OM: *Come si approccia al tema dell'archiviazione delle proprie opere?*

TB: Direi che per adesso c'è tutto un approccio molto attento, so quanto l'archiviazione soprattutto è importante al giorno d'oggi e lo faccio in maniera molto seria talvolta anche comicamente seria perché appunto molto spesso mi capita di rinnegare dei lavori oppure di non riconoscerli più, ma tutti quanti comunque vengono trattati con molta cura. In questo mi aiuta molto il mio compagno Michele Valetti, che si occupa ed ha già lavorato per degli archivi e quindi diciamo che è lui che mi sprona ad archiviare tutto. Attualmente

ho un piccolo archivio in cui c'è tutto: dai bozzetti ai disegni, dalle stampe scartate a tutte le opere che vengono nella maggior parte dei casi incorniciate, imballate e poi archiviate su due hard drive: uno principale e uno di scorta/copia.

OM: *Quindi anche tutte le opere digitali vengono archiviate? Mentre quelle fisiche vengono digitalizzate?*

TB: Sì, c'è tutto, perché sono molto paranoico e forse proprio il periodo presso Nuove Tecnologie mi ha insegnato a non fidarmi della tecnologia e quindi attualmente c'è il mio computer che ha un hard disk interno dove tengo tutti i miei lavori digitali. Poi c'è un hard disk esterno dove salvo gli stessi lavori e poi c'è un terzo hard drive d'emergenza in cui archivio sempre i lavori. Quindi c'è tutto e non c'è la possibilità di dimenticarsi nulla nemmeno dei lavori scartati.

OM: *Utilizza le norme di catalogazione stipulate dall'ICCD? Oppure utilizza proprio hai un tuo metodo?*

TB: Allora, io ho un mio metodo personale, non credo di seguire un metodo ufficiale anche perché non ho un vero e proprio archivista che mi segue. Quindi per ora l'archiviazione è solo a scopo di conservazione, anche perché non c'è così tanto materiale. Io ho iniziato a fare l'artista visivo dal terzo anno di Accademia di Belle Arti, gli altri due anni precedenti comunque ho qualcosa che ho archiviato però diciamo che lo facevo con l'intenzione di fare altro come: il regista, l'art director. Il non sapere ancora cosa si stava facendo, su cosa si stava lavorando magari ci sono gli *story-board* di quando avevo il corso di drammaturgia multimediale e di quando avevo ancora un'impronta più registica. Poi dal terzo anno in poi in cui mi sono detto che voglio fare l'artista visivo, ci sono effettivamente dei lavori e quindi l'archiviazione

dei progetti e dei lavori. Quindi diciamo che c'è un archivio di cinque anni di lavoro effettivamente nel mondo dell'arte contemporanea e più o due anni di semplice sperimentazione. Ma non c'è, credo, ancora necessità di una vera e propria catalogazione digitale, magari.

OM: *Sotto il punto di vista interpretativo tende a lasciare delle narrazioni scritte delle proprie opere oppure lascia libera l'interpretazione al pubblico?*

TB: Personalmente, sotto il punto di vista della narrazione, spesso quando c'è, mi viene consigliato di toglierla. Quindi può essere anche che mi sia dato quel consiglio, o magari semplicemente che lo abbia capito da solo, che il lavoro è meglio e più forte così. E questo non vuol dire però che io nasconda queste implicazioni personali, semplicemente non vengono messe per iscritto ma vengono comunicate oralmente durante le mie mostre. Per ora anche io a livello narrativo non scrivo nulla, semplicemente perché lo racconto di persona e non provo una forma di attrito nel metterlo per iscritto e dichiararlo in maniera netta.

OM: *C'è un suo lavoro che sente particolarmente importante per lei?*

TB: Per esempio in *The House with the Garden*, che è questo lavoro dove avevo raccolto il profumo di questi fiori. Il lavoro nasce dalla volontà di ricreare il profumo del giardino della mia infanzia, che non esiste più perché è stato distrutto, e l'ho fatto con dei fiori che venivano rubati dai giardini di altre case. Questo lavoro funziona, anche se viene presentato come la ricostruzione dell'odore di un giardino che non esiste più, e da specificare quale, tramite il furto dei fiori da diverse proprietà private. Diventa un lavoro sulla proprietà privata, un lavoro sulla ricostruzione di qualcosa di effimero come un profumo tramite un gesto furtivo, però innocente, come rubare

dei fiori, e la ricostruzione di qualcosa di effimero. Non so, nel raccontarlo mi è stato consigliato anche da dei professori di Brera, per esempio, di levare questa parte personale dalla sua narrazione. Non saprei dirti qual è la strada più giusta, se c'è qualcosa di più giusto o no nel raccontare un lavoro, però ti posso dire con certezza che c'è sempre una ragione personale per cui si fanno dei lavori.

OM: *Il lavoro da quale idea/necessità espressiva è nato?*

TB: Io ho sempre lavorato comunque sulla perdita e sul ricordo, inteso come cosa che non c'è più e che viene evocato come un fantasma nelle proiezioni come nel caso del profumo. Quindi quando mi sono trasferito a Milano da diversi anni, c'era di fronte a casa mia questa siepe di glicine e in estate mi ricordava molto il profumo di una siepe che avevo nel mio giardino. Io conoscevo la tecnica dell'*enfleurage*, che è una tecnica artigianale per estrarre i profumi e ho deciso di applicarla come pratica proprio di autocura, diciamo, senza la pretesa effettiva di replicare il profumo. È un lavoro che riflette proprio sull'apparenza, non sull'avere un oggetto alla fine. Adesso questo lavoro è archiviato in dei barattoli di oli profumati che stanno lì, ma non sono un'opera in sé. L'opera è stata documentata fotograficamente, l'odore è stato diffuso in una stanza ma è stato più il fare quel lavoro di estrazione del profumo su tre varietà di fiori che sbocciavano in tre momenti diversi nell'estate. Ed è stato un lavoro anche lì molto meditativo e metodico perché l'*enfleurage* va fatto ogni giorno perché altrimenti i fiori marciscono, quindi ogni sera raccoglievo i fiori, toglievo dalla tavola di olio di cocco i fiori del giorno precedente e mettevo a uno a uno con i petali allargati i fiori del giorno successivo e lasciavo per altre 24 ore e così per un mese per il glicine, e poi per il gelsomino e la campana sempre per un mese

ciascuno. La terza varietà era la campana, ma non si chiama campana in realtà ed è quel fiore che si apre con la corolla rivolta verso il basso, che ha delle sfumature rosate, arancioni, un po' bianche. Questo processo ti creava un impegno molto serio e anche molto lungo di circa due ore ogni giorno. Alla fine si ottenevano appunto questi oli profumati che riempiono l'odore della stanza con questo profumo molto delicato di queste tre varietà di fiori.

In realtà, è sempre un tentativo quasi di guarigione, quindi l'olio alla fine ha anche in diverse culture un ruolo di terapeutico, di guarigione. Penso che, anche il grasso utilizzato da Beuys in questo senso quasi sciamanico e di guarigione, rientrava in questo lavoro che comunque non so ancora adesso come inserire nel mio archivio. Mi è capitato di recente che mi chiedessero di ritirarlo fuori per una fiera, però alla fine ho dovuto rifiutare perché veramente non sapevo come inserirvi questo lavoro, se era qualcosa che semplicemente potevo diffondere nella stanza come lavoro oppure se trasformarlo in una documentazione fotografica o in un racconto di quello che avevo fatto.

OM: *Dunque ha documentato tutte le fasi di creazione e allestimento dell'opera?*

TB: Certo, sì, sì, ho documentato tutte le tavole, anche le siepi che sono state raccolte, quindi le fotografie ci sono. Non so se è un lavoro che può trasformarsi in un lavoro fotografico, perché l'odore è importante. Diciamo che il lavoro era lì in quel momento, forse era una performance, una sorta di *durational piece* di tre mesi.

OM: *Mentre, quando hai esposta quest'opera al pubblico per la prima volta, pensi che il pubblico abbia compreso ciò che volevi trasmettere?*

TB: Quest'opera non l'ho mai esposta al pubblico. L'ho esposta soltanto per alcuni

miei amici nel mio studio. E anche lì non ho avuto proprio una giusta reazione. È stata più la mia una reazione di non voler esporre quel lavoro. Forse non avevo trovato il modo giusto di esporlo.

OM: *Citando Carla Lonzi, c'è qualcosa che non ti ho chiesto che invece avrei dovuto? Oppure di cui avresti voluto parlare? O che senti la necessità di comunicare?*

TB: Sì, non mi hai chiesto dove mi sto trasferendo. Mi sto trasferendo a Roma. Me ne vado da Milano, sì. Credo di essere arrivato in un punto in cui questa città mi ha dato tutto quello che mi poteva dare e ho colto un'occasione al volo e da dicembre sarò a Roma. E spero che appunto mi darà qualcosa di molto diverso. Penso che io sia stato molto influenzato dalla città di Milano, dalla comunicazione proprio che ha questa città. E Roma è agli opposti e chissà cosa può succedere. Poi, c'è questa cosa molto simpatica che io una volta dissi anche a una professoressa facendola ridere che mi sento un po' di ripetere la storia di Jenny Holzer perché lei dall'Ohio, mi sembra, si è trasferita a New York e appena si è trasferita è stata folgorata la comunicazione di questa città, che è la comunicazione visiva e pubblicitaria. E poi da questa comunicazione capillare e pubblicitaria ha tirato fuori il suo lavoro che è appunto quella del manifesto, quella dello *statement*, quindi quella della violenza anche visiva del messaggio. Un messaggio che però non ha finalità commerciali ma ha un'implicazione sociale. E all'inizio quello che facevo era lo stesso, cioè una delle cose che effettivamente mi ha colpito quando mi sono trasferito a Milano erano i cartelloni pubblicitari, il fatto che non potevi andare per strada o in metropolitana senza avere sempre in mezzo al campo visivo una pubblicità. E per mesi stavo quasi male per questa cosa, cioè ero veramente stancato visivamente.

BENVENUTO Carlo

Carlo Benvenuto nato nel 1966 a Stresa. Ha studiato presso l'Accademia di Belle Arti di Brera. La sua ricerca artistica ha come fulcro il desiderio di comunicare il

minimo possibile. L'assenza di elementi accessori rende gli oggetti comuni un mistero avvolto in una luce pittorica morbida di grande qualità.

Sito: <https://www.galleriamazzoli.com/it/artists/benvenuto.html>



Carlo Benvenuto, *Senza Titolo*, C-print, 190x160cm, 2008.
Courtesy l'artista.

Oliwia Mucha e Carlo Benvenuto

Online 10 aprile 2025

OM: *In che modo il luogo in cui lavora diventa parte integrante del suo lavoro?*

CB: Lavoro nella casa che è dei miei genitori, uso da sempre questo soggetto. Il mio *modus operandi* fa sì che il luogo in cui io realizzo le mie opere "è" le mie opere. Faccio di tutto per documentarlo senza lasciare tracce. Non voglio che si conosca altro. La mia ossessione è aggiungere al mondo una cosa che ancora non c'è. Un compito fantastico, astratto, assoluto.

Devo fare in modo che questa cosa sia necessaria. Io sono partito azzerando, riducendo tutto al minimo gesto possibile, come alzare la mano prima di parlare. E poi emettere un suono,

Per questo affronto i miei oggetti, la mia casa, che è ferma nel tempo, non cambia e dove niente è stato deciso da me, appunto perché io voglio intervenire il meno possibile. La mia presenza coincide con la mia volontà, la mia volontà è l'intenzione di compiere un gesto artistico. Espello l'esibizione di abilità tecnica, il conforto dell'espressione di un'idea politica, o sociale. Tutte queste cose sono per me orpelli del gesto d'arte che rigorosamente attiene al mondo della volontà. Per arrivare al cuore di quest'idea ho limitato al massimo le mie possibilità e quindi sono andato in un luogo nel quale ho praticamente aperto gli occhi alla vita e al mondo, le cose che vedo sono sempre le stesse cose che mi circondano da sempre. Dunque non sono scelte, sono trovate, è il mio panorama, è la mia natura. I miei occhi sono conformi a quel genere di oggetti, luce, colori. E quindi l'idea di metterli in posa di fronte alla macchina fotografica, che per paradosso era l'unico oggetto che in casa mia non c'era, per una specie di

avversione che la mia famiglia nutriva nei confronti della fotografia, ha fatto sì che io fossi completamente impreparato anche ad affrontare tecnicamente la macchina fotografica. e questo mi serviva perché parlava di me senza parlare di me.

Io ho fatto l'Accademia di Belle Arti, quindi il perché uno sceglie quella strada è perché uno, per esempio, trova soddisfazione o è bravo a disegnare, dipingere; soprattutto, se ci si riferisce a qualche anno fa, era il motivo per il quale tu ti avvicinavi all'arte. Però, tutto questo armamentario mi era d'ostacolo quando pensavo di concepire il famoso oggetto che non c'era, la tecnica, cioè l'abilità che uno possiede, si frapponeva tra me e l'idea, tra me e la volontà, quindi ho cercato di azzerare tutto.

Allora questa cosa si frapponeva tra me e la volontà di aggiungere questo oggetto che non c'era. Presto è venuto il momento di decidere, e l'unica decisione che prendo è quella di: «adesso faccio un'opera d'arte». È necessario che questo percorso, che ti conduce al raggiungimento dell'obiettivo, sia il più sgombro possibile e vedevo che tutte le informazioni o anche le mie capacità avrebbero potuto rappresentare un ostacolo. Così come la scelta di affrontare un determinato tema, scegliere se occorre valorizzare un pensiero filosofico, politico, sociale. Tutte le cose che mi disturbavano.

L'invito alla mia prima mostra, per esempio, è una fotografia della mia casa di Milano (che non lo è più e non è quella dove realizzo le mie opere fotografiche). Era un grande blocco di mattoni, anni Trenta, di architettura razionalista, fascista, quindi era molto semplice, un cubo rosso, ripreso d'angolo per farne risaltare lo spigolo minaccioso, con finestre tutte uguali. Io

abitavo al penultimo piano. All'epoca non si usava molto o affatto, ma avevo la possibilità di accedere a un computer grafico provvisto di Photoshop, che poi non ho più usato. Ebbene, ho murato virtualmente tutte le finestre dell'edificio. Ho lasciato soltanto le mie cinque finestre, era un appartamento fortunato perché d'angolo quindi sembrava quasi la prua di una nave con i suoi oblò. Sentivo e sento l'esigenza di chiudere tutto, reagisco con l'isolamento al troppo brusio e all'eccesso di informazioni che sentivo arrivare, ed eravamo nel 1996. Già da poco più che studente sentivo che il mondo si stava attrezzando a internet, a tutto questo maresma di comunicazioni e stimoli fuori controllo. Apro una parentesi, mio fratello, più grande di me di cinque anni, è fisico per questo avevo confidenza con il computer. È stato uno dei primi qui all'Università di Milano, all'epoca ci insegnava, a dedicarsi all'informatica nella facoltà di fisica e soprattutto a interagire con internet. Quindi ero da lui informato che esisteva questa cosa e c'erano già anche le prime reti che lo collegavano in tutto il mondo anche se adesso non mi ricordo come si chiamassero. Mi verrà in mente dopo, ma se uno vede la storia di Internet, prima di internet c'era tipo *Usenet*. Quindi vedevo che lui, seduto nella sua stanza, interagiva e si collegava con tutto il mondo e soprattutto tutto il mondo era potenzialmente collegato con lui, contemporaneamente e a pari livello. Questa cosa è affascinante. E il passo successivo è che tutto diventa interessante e quando tutto diventa interessante, in questo brodo fecondo, un artista si diluisce. Invece devi focalizzarti: o il tuo lavoro è quello, esplicitamente ci vuoi mettere dentro tutto, oppure ribalti lo stesso concetto e non ci metti dentro niente. E io ho deciso di non mettere niente, che equivale a metterci tutto: un gioco a somma zero.

OM: *La sua formazione presso Accademia di Belle Arti di Brera ha in qualche modo influito nella sua ricerca artistica? Se sì, in che modo?*

CB: L'Accademia mi ha costretto a stare fermo quattro anni sul tema dell'arte, perché un tema così vago e anche così "vanaglorioso". Sono un artista, ma se non l'avessi frequentata con serietà, avrei perso tempo. Per me era come una facoltà universitaria a prescindere da quello che era in grado di darmi. Quindi ho cercato di mettere a frutto il più possibile questo tempo che stavo dedicando diciamo così, allo studio dell'arte. Per queste cose le sono grato, anziché distrarmi su altre cose possibili, infatti avrei potuto anche perseguire l'idea di avere una carriera nell'arte magari frequentando che ne so filosofia piuttosto che architettura, non so dico facoltà che possono essere vicine. Però in quel caso avrei rischiato di essere rapito dalla vita. Invece ho affrontato la scuola senza rete come un trapezista al circo, in accademia non hai alcuna rete di sicurezza sotto di te, se caschi muori. Questa cosa qui mi ha dato un certo tipo di brivido ed ero concentrato a cercare di spremere tutto ciò che potevo ottenere da una scuola che all'epoca, adesso magari è migliorata, era piuttosto difettosa o molto difettosa. Ho avuto la fortuna di avere come assistente del corso di pittura un artista, che allora era giovane, che si chiamava Alberto Garutti. Frequentavo il corso di un artista che si chiamava Beppe Devalle. Era un professore molto severo, pochissimi allievi tipo 40 contro i 200 della media, e che era un intellettuale molto fine, ero molto contento di essere iscritto da lui. Un pomeriggio Garutti mi chiese, in segreto perché il titolare non avrebbe apprezzato e infatti non apprezzò, se avessi potuto aiutarlo, stava preparando una mostra al Padiglione dell'Arte Contemporanea. Io accettai subito, ero nei famosi quattro anni di scuola che devo sfruttare completamente, quindi sono andato lì e sono rimasto con lui come "sparring partner", piuttosto che come assistente, perché non sono il tipo da lavori manuali, però siamo stati quattro anni insieme e questa cosa non sarebbe accaduto non fossi stato in Accademia.

Quindi a Brera sono successe tre cose importanti: Uno, mi sono impegnato a farla seriamente per quattro anni e non avere distrazioni e a non cercare cose altrove. Due, è importante per gli incontri che ho fatto, questo è fondamentale. Tre, ho avuto un insegnante, Devalle, che negli alti e bassi, andammo in conflitto per via della mia frequentazione extrascolastica con Garutti, era molto interessante, colto, preparato, intelligente. Ti predisponeva al pensiero, all'ascolto e all'azione consapevole.

OM: *Guardando a ritroso oggi non si pente di aver frequentato l'Accademia? È sempre rimasto convinto che la sua scelta fosse quella giusta?*

CB: Sì, mai avuto dubbi. Avrei voluto iscrivermi alla facoltà di filosofia, ma gli adempimenti burocratici mi hanno demotivato.

OM: *Dopo il suo percorso in Accademia ha conseguito il corso in filosofia? Oppure ha perseguito altri corsi o tentativi presso altre università?*

CB: No, non ho insistito. Mi sono rimesso a studiare in autonomia e mi sono concentrato nel trovare un modo dignitoso per mostrare i miei lavori. E poi è arrivato il momento.

OM: *Nel podcast sottolinea il fatto che cerca di evitare sempre i tecnicismi e la tecnica, che ha imparato all'accademia nel corso di Pittura, come mai questa scelta? Inoltre, vorrei chiederle perché in molte interviste precedenti lei si definisce sempre perlopiù pittore e scultore, ma mai fotografo nonostante lei principalmente utilizzi questo medium.*

CB: Innanzitutto nel mio corso d'Accademia non si faceva laboratorio. Quindi era un approccio molto, diciamo "concettuale" alla lezione dell'arte. Non usavamo mai le mani. Uno portava cosa aveva fatto per

conto suo, a casa o in studio, e poi si discuteva. Metodologia che poi ha proseguito con successo anche Alberto Garutti.

A dire la verità, facoltativo e non obbligatorio, c'erano un giorno o due alla settimana in cui si disegnava dal vero, perché all'epoca Devalle aveva ripreso a disegnare per sua personale ossessione. E quindi a lui voleva sfidare gli studenti e sé stesso, chiamando chi si stava a disegnare insieme a lui. Magari c'era una modella, magari eravamo noi a posare, generalmente sempre studenti. E lì ci insegnava molto sull'approccio al disegno. Questa cosa avrebbe dovuto essere una parentesi, invece si è rivelata tutt'altro, da quella cosa lì è scaturito qualcosa di primario: per un artista, l'atto di volontà di cui parlavo prima, parte dagli occhi e dallo sguardo. Gli occhi devono afferrare, comprendere, capire, descrivere la realtà. Restituirla con la meraviglia.

E questo lo fa il pittore perché il fotografo, diciamo di professione, lavora gravato da un bagaglio pesante e ingombrante che lo condiziona: la tecnica.

Io invece non ho quel mestiere, non posso e non voglio assolutamente essere fotografo. E invece sono pittore perché, libero da zavorre o diaframmi, guardo la realtà. E nel me stesso ci sono gli occhi del pittore.

OM: *Leggendo altre sue interviste emerge spesso il suo desiderio di restare nel mistero. Questo non pubblicare, ma essere comunque presente in qualche modo sui social, le conferisce secondo me esternamente questa apparenza misteriosa che sviluppa un interesse nel pubblico superiore rispetto ad artisti che pubblicano le continuamente le proprie opere. Non crede?*

CB: Anche questo fa parte del necessario processo di sottrazione di cui ho parlato in precedenza. Ammiro Gino De Dominicis che non ha mai voluto pubblicare, in vita, un catalogo con le sue opere riprodotte. L'unico libro che ha fatto, sebbene con opere riprodotte in maniera sghemba, laterale,

incidentale, firmato da lui è stato pubblicato in occasione di quella che sarebbe poi stata la sua ultima mostra, da Mazzoli. Curiosamente io tenni in galleria la mostra successiva.

Il rifiuto di De Dominicis lo trovo affascinante. Adatto a me, le mie opere fotografiche sono 1 a 1 con il reale. un bicchiere misura 8 cm. e sarà stampato 8 cm., un tavolo di 1 m. verrà stampato 1 m. La mia arte è una specie di specchio che pongo di fronte alle cose.

Quindi il catalogo però chiaramente mi obbliga a accettare un compromesso, perché viene a mancare una dimensione fondamentale per la comprensione del mio lavoro che è la mimesi totale, anche nelle dimensioni. La caratteristica del mio lavoro è che uno si trova di fronte a una finestra del reale appesa al muro, discorso che vale anche per quasi la totalità delle mie sculture che sono 1:1.

OM: *Quindi questa scala 1:1 è una decisione proprio per richiamare e non svincolarsi dal reale?*

CB: Inevitabile alla luce della decisione di togliere tutto. Non scegliere.

Non scelgo neanche la dimensione, che rimane quella del bicchiere che è sempre stato nell'armadio di mia mamma. E io lo prelevo dallo scaffale, lo sistemo, lo fotografo e stampo a colori, perché io vedo a colori. E lo pongo al centro dell'inquadratura. Mi piace fermarlo nel momento in cui mi sembra più bello, magari attendo un quarto d'ora perché dovrebbe arrivare una luce più rosa. Succede che scatti una volta, poi ancora, quando mi accorgo che la luce è cambiata. Poi stamperò quella che mi emozionerà di più. Però la dimensione la determina l'oggetto.

OM: *Quindi lei effettivamente nel suo processo creativo sceglie questi oggetti e poi aspetta il momento più estetico dell'oggetto stesso?*

CB: Sì perché comandano gli occhi del pittore, di cui accennavo prima.

Fossi un vero fotografo potrei ricreare un'atmosfera, ricostruire una situazione. Fossi un fotografo bravo e con un'idea, con le luci artificiali e i filtri potrei inventare un mondo che non c'è. Ma io sono un pittore, e uso la fotografia fatta ancora di pellicole negative, non possiedo una macchina digitale. Il negativo testimonia che una cosa è accaduta: scatti e poi non fai più modo di modificare.

Il negativo ti impone di fare la cosa giusta, infatti io nella casa in cui lavoro non ho luci artificiali, lampade, flash, lavoro con le abat-jour, con i lampadari di casa perché quelle erano le luci che mi ricordavo.

Ho usato solo una volta i flash perché ho fatto una mostra incentrata di fotografare.

Volevo pensare a un'alternativa al comporre pazientemente una natura morta, immaginavo che un oggetto apparisse luminoso dal buio. Quindi lanciai un bicchiere d'acqua nel soggiorno di casa, facendo scattare l'otturatore calcolando la traiettoria del bicchiere e valutando quando si potesse presentare al centro dell'inquadratura. Essendo immerso nel buio più pesto, ho per forza usato un flash. Un flash dal lampo molto debole, così da illuminare esclusivamente il vetro e l'acqua. Ho coinvolto i miei genitori, che mi hanno aiutato lanciando il bicchiere nello spazio di casa. Mia mamma e mio papà sono stati i miei assistenti scagliavano nella loro casa, verso i loro mobili, un bicchiere pieno d'acqua, una cosa violenta, contro la loro cultura, contro ciò che veniva loro naturale, un gesto eversivo. Piccolo, ma significativo del sogno dell'arte, quando arriva non ci sono ostacoli. Eravamo così coinvolti che abbiamo vissuto per settimane ossessionati dal lancio perfetto, in un mondo surreale, tipo nei film di Bunuel.

Questo è stato l'unico momento in cui mi è servito il flash, perché era un esperimento dove era la totale casualità ad essere il soggetto e poi sarebbe stata la mia

scelta, far sì che quel bicchiere sembrasse fermo nell'aria. Infatti, in mostra le opere raffiguravano bicchieri sospesi dove l'acqua rimaneva misteriosamente attaccata al bicchiere, intrappolata dentro nessuno spruzzo festoso. Una specie di scultura. E la cosa mi ha molto soddisfatto perché era negare tutto, come mi piace a me, no? Sembrava fermo, ma viaggiava nello spazio pronto a sfracellarsi per terra.

OM: *Invece, proprio per poi approfondire la narrazione del suo lavoro sulla piattaforma, c'è un suo lavoro che vorrebbe raccontare?*

CB: Secondo me va bene uno qualunque, perché io faccio sempre lo stesso tipo di lavoro, ovviamente, come ho detto fino all'inizio. Perché il mio lavoro è un atto di volontà. Voglio fare qualcosa che non c'era e per farlo elimino il più possibile.



Carlo Benvenuto, *Senza Titolo*, C-print, 61x61cm, 1998.
Courtesy l'artista.

Anche io cerco di sparire il più possibile, ma rimangono gli occhi del pittore. Rimane la mia personalità, io proietto un'ombra su tutte le cose che faccio.

Ci sono dei lavori che magari mi rappresentano di più, magari appaiono più riusciti, forse solo perché comunicano meglio o a un livello più semplice. Non trovo sia interessante rifletterci.

Trovo strano che i miei lavori abbiano un prezzo diverso in accordo con la loro dimensione. Comprendo bene la logica commerciale, ovvio. Però un lavoro di 20 cm. x 20 cm. dovrebbe costare come uno di 2 m. x 2 m.

Perché è uguale. Soprattutto in un lavoro come il mio, dove tutto è in scala 1:1. Cioè, non è che l'opera con il tavolo è più grande di quella con il bicchiere. È che il tavolo è più grande del bicchiere. Perché deve costare più il tavolo del bicchiere? Io non posso fare un tavolo delle dimensioni di un bicchiere e quindi allo stesso prezzo del bicchiere. Non posso farlo. La Natura non me lo consente.

Per esempio, un lavoro che è stato pubblicato e ne abbiamo parlato prima anche del MART. Il manifesto delle mostre al MART è un lavoro esemplare, particolarmente esplicativo. Perché c'è un tavolo sul quale è appoggiato uno specchio. Uno specchio di quelli con la cornice barocca in legno dorato. E lo specchio riflette il vuoto, il bianco del soffitto. Contiene l'idea che il soggetto, cioè il centro, sia vuoto, e quindi tradisce quello che dovrebbe essere la logica dinamica di un quadro, che è centripeta. Invece qui il centro ti delude perché è vuoto. Questa opera è una specie di passe-partout che incornicia il nulla. Uno specchio in cui non mi rifletto.

Quindi uno specchio che è di fronte a te e non ti riflette.

Certo gli oggetti sono miei e in qualche maniera io ci sono, però effettivamente non ci sono. Nonostante ci sia un dispositivo fatto apposta per apparire. Io scompaio un'altra

volta. Allora, forse questo lavoro, è uno che mi descrive accuratamente.

Penso di essere rappresentato significativamente anche da un'altra opera: un oggetto in bilico sul bordo del tavolo.

Penso alla tazza da tè spinta al suo limite estremo, due millimetri prima che perda l'equilibrio, cada e si rompa. E soprattutto la tovaglia è bianca, il muro è bianco, e tutto sta nel biancore generale.

Neanche si capisce bene, di primo acchito, come sia costruita l'immagine. Perché vedi che campeggia una tazza con il suo bel piattino, tutti i suoi decori, il manico d'oro nel centro perfetto. Poi vedi delle righe orizzontali, verticali, diagonali, come se fosse un'assonometria. Due segni paralleli che sono l'inizio e la fine del tavolo, un tratto diagonale interrotto dalla tazzina, che è la linea del bordo del tavolo, e poi la falda della tovaglia che va a morire in verso il limite del quadro. Dunque vedi una, due, tre, quattro righe nel bianco e una tazza in mezzo. Capisci che è una fotografia, però ti sembra irreali. Invece semplicemente che è tutto molto piatto, senza ombre, perché ho fatto in modo di sistemare questi oggetti – anche la tovaglia e il tavolo sono degli oggetti – in modo da fare immediatamente perdere le coordinate. Questa è una cosa abbastanza rappresentativa del mio modo di operare

OM: *Questi suoi lavori nascono dallo stesso concetto primordiale di cui abbiamo parlato precedentemente oppure c'è un'altra tipologia di processualità creativa?*

CB: La tazza in bilico nasce dall'amore per la pittura antica. In un dipinto di Caravaggio c'è un cestino con della frutta in bilico. È in bilico verso di noi. Caravaggio dipinge in bilico anche il canestro di frutta della Pinacoteca Ambrosiana, anch'esso è spinto verso di noi. Nel caso del Cena in Emmaus c'era un riferimento al fatto che l'ultima cena con Gesù vivo, quindi era una specie di Memento Mori, l'idea del cesto in equilibrio.

Nel mio caso non c'è nessun riferimento religioso particolare, però c'è un omaggio a quel genere di metodo di pensare l'arte.

Lo specchio è piuttosto vicino al pensiero di De Chirico, sono affascinato dall'idea che lui riempiva i suoi soggiorni di vascelli, gladiatori, rovine greche, e poi elementi strani, come, appunto, specchi, mobili, accatastati in centro, oppure, al contrario, i mobili nelle valli, che arredano la natura. De Chirico mi piace molto. E dunque quando sono in casa spesso mi riferisco a quel genere di metafisica.

OM: *Dunque, la sua maggiore influenza nel suo lavoro proviene dalla sua conoscenza dell'arte e di quegli autori che proprio a livello estetico le piacciono?*

CB: Sì, la benzina viene da quel distributore lì. Poi chiaramente tutta l'idea di limitarmi al massimo e di applicarmi in un mezzo che non conosco, che non conoscevo, la macchina fotografica, è un'inflessione diciamo contemporanea, non è un'inflessione che appartiene a De Chirico o appartiene a Caravaggio.

Il fatto di essere nella contemporaneità è perché compio un gesto minimo.

Ci sono tanti metodi più clamorosi per descrivere il mio approccio. Però li trovo troppo pensati. Invece io dico, faccio semplicemente le foto che mi piacerebbe fare per riempire questo rettangolo di luce. Quindi metto me stesso come attitudine, cultura, sensibilità, intenzione, eccetera. E lo riempio come piace a me.

OM: *Mentre parlando dei materiali che utilizza, ho letto in alcuni articoli che lei utilizza una lastra di alluminio come supporto per la stampa, è corretto?*

CB: No, è una carta fotografica che è poi accoppiata all'alluminio. Spesso viene interpretato male. Sembra che io stampi direttamente sull'alluminio, invece no. Stampo su carta normale e poi la carta viene accoppiata.

Non voglio che le mie opere siano presentate sottovetro, che è una soluzione molto "fotografica". Il vetro è ingombrante, espressivo. Così espongo le mie immagini come fossero "senza pelle", anzi sono proprio così. Delicate. Ti vedono. Sono carta sull'alluminio con un profilo di legno attorno. Sembrano dei quadri iperrealisti, volendo. Però non si danno immediatamente come fotografie. Ad alcuni possono sorgere dubbi, perché sono di grande realismo. Vince l'immagine. La cosa che uno vede quando visita la mia mostra sono i soggetti, le immagini, i colori. E non dice «ah! Questa è una tela, questa è una fotografia ...».

OM: *Qual'è il suo approccio per quanto riguarda la conservazione delle sue opere, lei lascia delle indicazioni specifiche? Qual è la sua idea in riferimento alla catalogazione delle schede OA, alla documentazione e conservazione delle sue opere.*

CB: Generalmente le mie indicazioni sono quelle di prestare estrema attenzione a maneggiarle, perché non sono tanti che usano la mia tecnica. Io so che sono molto delicate.

Ma non fornisco un manuale di istruzioni, non do indicazioni precise. Dico semplicemente che sono molto delicate. Spiego come imballarle, come conservarle. Essendo fotografie temono la luce diretta, anche se molto meno adesso rispetto a qualche anno fa, non mi sono mai occupato ossessivamente di questo genere di argomento.

È una cosa che non appartiene tanto al mio modo di pensare.

Generalmente chi ospita le mie mostre, perché le ha comprate, perché le colleziona o perché deve venderle, dico come trattarle, ma non c'è una scheda vera e propria che le accompagna.

OM: *Mentre sul piano dell'allestimento delle sue mostre, ha una sua particolare attenzione lei o lascia fare ai curatori?*

CB: No. L'ho sempre fatta io. Certo, nel caso mi confronto volentieri con il curatore, hai sempre bisogno di avere qualcuno con il quale parlare dei dubbi. Esiste il rischio di chiudersi nella propria ossessione, intrappolarsi, quindi è utile scambiare parole con qualcuno che conosca il tuo lavoro e ti faccia precipitare di nuovo nella realtà.

OM: *Qual'è la sua attitudine nei riguardi dell'allestimento?*

CB: Dipende molto dallo spazio, se pubblico o privato, per esempio. In uno spazio pubblico forse godi di maggiore libertà, puoi fare anche dei giochi un po' più violenti. Tipo installare su una parete grandissima un lavoro molto piccolo, ottenendo un certo tipo di emozione.

Nello spazio privato quasi sempre non hai spazi così grandi e soluzioni del genere immaginato sopra non sono possibili.

Però sì, generalmente ho un'altezza ideale per appendere le opere. Certo dipende anche lì dal tipo di situazione, dalle relazioni con i lavori che hai accanto. Però sì, mi sono sempre posto il problema delle altezze, questo è ovvio. Ho allestito un paio di anni fa una mostra al MAXXI di Roma e quella sala, quella con la grande finestra sul panorama di Roma, ha le pareti che vanno in salita. Quindi andando in salita, o in discesa, dipende da che direzione stai prendendo, e tu devi metterne tre, cinque, non sai come fare, perché una è bassa e l'altra è troppo alta. Le metti a scala, è orribile, no? Quindi anche lì non c'è un vademecum. Devi cercare di scegliere l'opera giusta, metterla lì e quella accanto, contraddirla oppure accompagnarla. Dipende. E se no anche il pavimento, il pavimento in discesa, per quelle delle pareti che fortunatamente non avevano il dislivello direttamente loro, però tu arrivi dall'alto, quindi le vedi molto basse a 20 m., poi ti avvicini e diventa dell'altezza giusta, poi magari diventa troppo alta. Ecco, anche

chi costruisce musei così andrebbe un attimo capito, ecco. Però, quindi questo è un esempio limite, ma ogni spazio ha le sue regole.

OM: *Certo. Mentre a livello di galleristi che ha avuto, o comunque di assistenti, sono stati rilevanti, o preferisce lavorare da solo? Ha avuto qualche incontro con qualche gallerista che è stato particolarmente importante?*

CB: Dal 1999 lavoro con un gallerista che si chiama Emilio Mazzoli. E quindi se ci lavoro da così tanti anni significa che è un incontro più che importante. Che si rinnova continuamente. Nei nostri colloqui raramente entriamo nella costruzione del lavoro. È un ottimo allenatore, motivatore. E poi ha una visione così originale che è fantastico sentirlo parlare, vedere il suo entusiasmo, assorbirlo, sognare con lui. Nonostante non sia più un giovanotto ha la stessa energia di quando l'ho conosciuto. Lo sento quotidianamente, dal primo giorno in cui l'ho conosciuto. E questo è importante.

Io non ho mai avuto assistenti, perché lavoro prima con i miei genitori e in particolare con mia mamma, la cui presenza è coerente con l'idea di non scegliere nulla e lavorare su quello che già esiste. Anche adesso, che è anziana, è "operativa" di fianco a me. Non ho mai avuto bisogno di grandi aiuti esterni, ma ho avuto grande supporto da chi lavora dopo che lo scatto è stato fatto, nei laboratori. Sono sempre entrato in empatia con loro. Mi hanno sempre aiutato a lavorare bene. Io non cerco tanto negli altri, onestamente. Cerco di essere sufficiente, autosufficiente.

OM: *Le faccio un'ultima domanda, un po' richiamando quello che era l'approccio di Carla Lonzi nelle sue interviste. Quindi le chiedo se c'è qualcosa che ho tralasciato io, se c'è qualcosa di cui vorrebbe parlare lei di cui non le ho chiesto.*

CB: No, non mi sembra, perché io non ho altri argomenti da aggiungere, non ne voglio avere, io voglio averne uno solo. Cioè, l'artista deve produrre un'opera d'arte, e il significato di questa cosa si declina a seconda del tempo in cui si vive.

Adesso ha un significato diverso rispetto a cinquanta anni fa, a vent'anni fa.

Dunque il mio gesto è quello che ci siamo detti finora.

Tutto quello che ho spiegato dopo è una decorazione di ciò che ho detto all'inizio: l'intenzione di aggiungere una cosa che non c'era e far sì che questo atto di volontà assuma un senso per me e quindi lo abbia per gli altri.

Dunque per me aveva senso se toglievo tutto e ricominciavo a proporre un'immagine che non c'era in un mondo, come ho detto anche nel podcast, che reagiva a delle immagini che già c'erano. Tutte le avanguardie più o meno lavorano così, hanno lavorato così, quelle storiche quantomeno, no? Cioè, c'era questo, io lo faccio diversamente, questo io lo ribalto. Questo gioco è interessante, ma l'ho

capito bene e non avevo tanta voglia di cimentarmi in quell'esercizio lì. E quindi anche la roba del senza titolo, fa parte di questa cosa qua. Cioè, perché il titolo è un'invenzione anche novecentesca. Una volta il titolo era semplicemente per dire madonna con bambino, paesaggio notturno, che ne so. Ma non aveva un valore, non aggiungeva un cavolo no. Invece nel Novecento il titolo era un dispositivo, era una cosa che fa parte dell'esperienza. E io voglio espellere questa modalità, perché è esterna la cornice. Voglio che tutto stia dentro. Che uno abbia il coraggio di misurarsi con una cosa precisa che è il progetto d'arte, manufatto o anche il pensiero. Però che sia molto chiaro. Che non abbia dei riferimenti o troppo importanti, aulici, politici, come ho detto, col mio lavoro cambio il mondo. È una stupidaggine. Nessuno lo farà mai. Non è vero. Non è un'opera d'arte che può cambiare le cose. Cambia le cose l'idea di frequentare l'arte, questo sì. Ma di tutti, non della singola opera d'arte, me la confesso. E questo è quello che volevo dire.

BERTI Simone

Simone Berti, nato ad Adria sul Po nel 1966, è un artista che vive e lavora tra Berlino e Milano. Dopo gli studi all'Accademia di Belle Arti di Brera e alla Kingston University-Multimedia Department a Londra, segue il Corso Superiore di Arti Visive alla Fondazione Ratti di Como, con J.Kosuth. La sua ricerca artistica, che si estende dalla pittura al disegno, dalla fotografia al video

e alla scultura, è animata dalla riflessione sulla condizione di precarietà, instabilità e incertezza dell'esperienza del reale. Dal 1998 ha iniziato a collaborare con la galleria Massimo De Carlo a Milano, seguita nel 2008 da quella con la Galleria Vistamare di Pescara. Ha inoltre lavorato con lo Studio Geddes Franchetti e la Schiavo Zoppelli Gallery di Roma, con cui il rapporto è tuttora in corso.

Sito: <https://www.simoneberti.info/>



Simone Berti, *Senza titolo*, 2020. Tecnica mista su tela, 152x190cm. Collezione privata. Courtesy l'artista.

Deborah Caivano e Simone Berti

Milano, 19 giugno 2025

DC: *Simone, riguardando al tuo percorso formativo a Brera, c'è un'opera, un'esperienza o un confronto particolare che ha segnato una svolta nel tuo modo di intendere l'arte?*

SB: Mi verrebbe da dire tutti i lavori che ho fatto prima dell'Accademia. Quando sono arrivato, ero relativamente digiuno di arte contemporanea; la conoscevo da autodidatta e le mie conoscenze si fermavano ad Andy Warhol. Portai le opere che avevo fatto prima, e il confronto con docenti e studenti fu un impatto forte che mi fece capire che c'era qualcos'altro da scoprire. Ricevere critiche negative, da ragazzino, non è facile: infatti in quel momento decisi che avrei smesso di dipingere.

Il primo lavoro che feci dopo fu un quadro tattile: ricoperto da una stoffa con due buchi e potevi infilare le mani e toccare superfici ruvide, lisce, calde o fredde. Quindi non era più un'opera da vedere, ma era un qualcosa da esperire in un altro modo.

Non fu quell'opera a cambiarmi, ma il passaggio tra i lavori precedenti e questa nuova direzione: fu quello a segnare il primo cambiamento.

Per due anni non ho più dipinto. Facevo opere sempre più asciutte, sempre più "concettuali". Al terzo anno ho ricominciato, ma dipingendo in maniera completamente diversa. Spero che quei dipinti fossero migliori, di sicuro erano radicalmente cambiati. Non avevo modificato la tecnica che avevo acquisito da autodidatta, ma avevo tolto tutto ciò che era ridondante: quello che rimaneva era il nocciolo dell'opera.

Quell'opera tattile è stata smontata e si è chiusa con l'Accademia. Ma due lavori di quegli anni vengono ancora esposti. Uno è un video in cui mi trovo in una stanza buia,

entra un fascio di luce evidenziato da una nebbiolina. Io tento di modellarlo. In quel periodo riflettevo su temi scientifici, come la dualità della luce, particella e onda. Giocavo con questo concetto e tentavo di modellare la luce ma, alla fine, mi resi conto che stavo modellando la stanza: la luce riflessa dalle mani illuminava la parete, il volto, creando un gioco di luci. In qualche modo era un'operazione di pittura.

DC: *Come ti poni oggi nei confronti dell'insegnamento?*

SB: Allora, penso di mettere in pratica quello che ho imparato nei primi anni di Accademia, cioè togliere tutto ciò che è ridondante nell'opera di un giovane artista. Spesso gli studenti portano lavori pieni di elementi che creano confusione, dettagli che non c'entrano davvero con il nucleo del lavoro. Quello che cerco di fare, prima ancora di parlare di forma, è di farli lavorare su questo: eliminare i contenuti superflui, quelle componenti che fanno percepire l'opera come insicura o come frutto di idee poco chiare. Cerco, in sostanza, di aiutarli a fare pulizia.

Solo dopo si può iniziare a parlare della forma. Parlare di contenuti e di forma è sempre scivoloso, perché sono concetti su cui si è già detto tanto, e ogni volta che si tirano in ballo si rischia di cadere in errori o in fraintendimenti.

DC: *Com'è nata l'esperienza collettiva in via Fiuggi? Quanto ha influito sulla tua visione dell'arte e sulle collaborazioni successive?*

SB: Via Fiuggi è nata dopo due anni di Accademia a Bologna, quando io e alcuni

compagni abbiamo capito che, se volevamo provare a entrare nel mondo dell'arte contemporanea, dovevamo trasferirci a Milano, dove si concentrava la maggior parte delle gallerie. Inoltre, il nostro docente, Alberto Garutti, ottenne il trasferimento proprio a Milano, e questo rafforzò la nostra decisione, che in realtà avevamo già in mente.

In questo contesto è nato il gruppo di via Fiuggi: eravamo un gruppo nutrito di studenti e amici che si conoscevano già. Trovammo un seminterrato di 200 mq e, in qualche modo, ci siamo ritrovati al posto giusto nel momento giusto. Anche perché da qualche anno non emergevano novità forti nell'ambiente artistico.

Ci muovevamo sempre in gruppo, andavamo alle inaugurazioni come un piccolo satellite composto da personaggi strani, ed è così che siamo entrati nel mondo dell'arte contemporanea – che è un mondo piccolo, e all'epoca lo era ancora di più. Per noi era più facile, anche perché si sapeva che eravamo allievi di Garutti. Oggi praticamente nessuno degli artisti di via Fiuggi vive più a Milano, ma con qualcuno ogni tanto ancora mi incontro.

Per quanto riguarda la seconda parte della domanda, effettivamente le lezioni di Garutti e la vita in via Fiuggi, la pratica e le discussioni continue sull'arte che facevamo a qualunque ora del giorno della notte, i commenti sulle mostre che vedevamo e sugli articoli che leggevamo, era un tutt'uno. Respiravamo la stessa aria ed era naturale che in qualche modo ci contaminassimo. Nonostante questo, ritengo che ognuno di noi abbia mantenuto una propria individualità artistica in maniera molto decisa. Erano tempi in cui si credeva in quello che si potrebbe definire, inventando una parola, *self made artist*, quindi rifiutavamo di sentirci gruppo artistico, come di solito si intende, ma semplicemente amici che si confrontavano.

All'epoca nessuno di noi si sarebbe mai sognato di fare un lavoro a quattro mani, per esempio, cosa che poi qualche volta

è successa, dopo anni, quando, diciamo così, ci siamo un po' rilassati. Se per collaborazioni intendi invece i contatti con i galleristi, via Fiuggi era un porto di mare con un gran via vai di altri amici artisti, curatori e anche galleristi, quindi sono nate delle collaborazioni che poi hanno avuto la loro evoluzione.

DC: *La natura, soprattutto quella meno antropizzata in cui sei cresciuto, ha un ruolo evidente nella tua sensibilità artistica. In alcune interviste hai citato "La nausea" di Sartre, in particolare quel senso di spaesamento di fronte all'eccesso di realtà della natura. Come convivono, nella tua pratica, l'esperienza fisica del paesaggio e questa visione quasi esistenziale della natura?*

SB: Allora, forse vent'anni fa avrei saputo rispondere un po' meglio. L'essere cresciuto in campagna, vicino al delta del Po, aver girovagato tra i boschi e le paludi mi ha dato un certo tipo di vissuto. Nelle mie opere trasporto certe emozioni e sensazioni che vengono da quell'esperienza, ma lo faccio in modo del tutto naturale, e faccio fatica a concettualizzare, a elaborarne una teoria. Semmai sarebbe da chiedere a un critico d'arte.

Tuttora la natura accompagna i miei lavori. Ultimamente ho realizzato delle opere in cui sono rappresentati degli alberi, interpretati in modo molto fantasioso. È un tema che sto portando avanti da un po' di tempo. In questa serie utilizzo fogli di carta Fabriano larghi un metro e mezzo e lunghi dieci metri. Quindi, se hai un soffitto alto dieci metri, li puoi srotolare per intero. L'ultima volta, in occasione di *MorrArte*, ne ho esposti quattro in una piccola chiesa ristrutturata da Burri in Umbria, vicino a Città di Castello. Lì il soffitto era molto alto, quasi dieci metri, ed è un lavoro che mi ha dato molta soddisfazione.

Il progetto *Arbore volanti*, invece, è nato durante il periodo del lockdown. Essendo sempre stato un po' smanettone, mi sono

messo a lavorare con la realtà aumentata e ho creato questi strani lavori, un po' bi-dimensionali e un po' tridimensionali, che però si potevano vedere solo dallo schermo dello smartphone: puntando il cellulare verso il paesaggio, compariva l'opera, un po' come nel gioco dei Pokémon. In quei mesi tutti tentavano di fare cose online, da esperire da casa davanti allo schermo; gallerie, musei e spazi espositivi di ogni tipo,

tentavano di mostrare opere "vere" all'interno di spazi virtuali, quindi ho pensato, perché non fare il contrario, creare delle opere in realtà aumentata da vedere all'aria aperta. Al primo giorno di uscita dopo il lockdown, avevo preparato un invito con ritrovo alla Biblioteca degli Alberi, a Milano. In quell'occasione, le persone potevano venire con il proprio smartphone per vedere le opere virtuali. C'è stata molta gente,



Simone Berti, *MorrArte 2024*. Installation view.
Courtesy l'artista.

un po' anche perché le persone avevano davvero voglia di uscire di casa, un po' spero anche per il mio progetto. È stata un'esperienza abbastanza divertente.

Il mio lavoro non è caratterizzato solo dalla natura o dagli animali, ma è una commistione di elementi. Ad esempio, sono molto interessato all'architettura, al design degli anni Sessanta. Tutti questi elementi si mescolano nei miei lavori, sia pittorici che no. Sono come ingredienti che cerco di combinare per creare una ricetta nuova. Si possono avere tanti ingredienti e, mettendoli insieme, fare un minestrone oppure inventare qualcosa di diverso. E io spero di non fare il minestrone.

DC: *Quindi nella fase di progettazione delle tue opere tieni in considerazione anche lo spazio architettonico in cui pensi di esporre?*

SB: Una cosa che tendo a fare, quando lavoro, è avere in mente un ambiente. È un approccio abbastanza comune tra gli artisti della mia generazione, quelli di via Fiuggi, e forse anche tra gli allievi di Garutti. Si ragiona già in funzione dell'esposizione: da un lato è un bene, perché ti porta a pensare in grande, non più al singolo "quadretto", ma in termini spaziali. Questo ti aiuta ad affinare la capacità di gestire lo spazio, espositivo o non espositivo che sia.

Dall'altro lato, però, c'è anche un aspetto più problematico: fai fatica a lavorare sul singolo progetto se non hai una mostra in programma, oppure se non riesci a visualizzare l'opera in uno spazio preciso. Insomma, ci sono diversi modi di ragionare attorno alla realizzazione di una singola opera.

DC: *Spesso hai esposto in ambienti "White Cube", come ti relazioni rispetto a questi spazi? Cosa ti immagini come risultato dell'esposizione?*

SB: Il meccanismo è lo stesso. Tu sai che devi realizzare una mostra, che sia in un *White Cube*, nella chiesa di cui parlavamo

prima o in una galleria. Prima di tutto visiti lo spazio: anche se è completamente bianco, hai comunque il senso dei volumi a disposizione, e da lì inizi a progettare. Si comincia a lavorare non sulle singole opere, ma sull'insieme.

Non è che le opere vengano pensate e realizzate esclusivamente in base allo spazio da riempire, perché altrimenti non avrebbero senso in un altro luogo. Ogni singola opera dovrebbe avere la forza e la capacità di reggere in qualunque contesto, che sia una chiesa o un *White Cube*.

Le due cose – l'opera e lo spazio – vanno probabilmente di pari passo. Comunque un *White Cube* presenta le stesse problematiche, o almeno molto simili, rispetto a uno spazio più connotato.

Sembra più facile fare una mostra in un *White Cube* piuttosto che, per dire, in un castello pieno di armature ma alla fine le problematiche sono simili, anche se diverse.

DC: *La scelta di dipingere su fondo bianco è ricorrente nelle tue opere. Cosa rappresenta per te questo spazio vuoto e come contribuisce alla lettura dei tuoi soggetti?*

SB: Il bianco che spesso lascio è proprio il bianco della tela, la pittura industriale che viene data sopra come fondo. In alcuni casi mi piace perché è un colore tecnico, non pittorico, quindi molto freddo. Mi serve per astrarre il soggetto: ha la stessa funzione che ha, nella scultura, il piedistallo. Lo scopo non è quello di mettere il personaggio rappresentato su un piano più alto, ma di astrarlo, di separarlo.

Lascio lo sfondo bianco, ma sotto al soggetto c'è sempre un'ombra portata, l'ombra del soggetto stesso sulla tela, in modo che si capisca che è appoggiato da qualche parte. È appoggiato su una superficie bianca, quindi non è solo "sfondo" e basta. L'ombra portata mi serve per far capire che si trova su un piano diverso rispetto a quello in cui siamo noi. Spesso progetto i soggetti al computer, in 3D, li giro, li ruoto, finché non trovo

l'inquadratura che mi sembra quella giusta, dopo lavoro su Photoshop. Solo dopo questa progettazione digitale passo alla pittura. Quindi a volte certi soggetti possono ricordare i rendering. Sono un non pittore che fa il pittore.

DC: *I tuoi lavori spesso oscillano tra visione poetica e meccanica del fare. Alcune tue installazioni includono vere e proprie macchine instabili, come se l'opera fosse sempre sul punto di cambiare o crollare. Quanto c'è di progettato e quanto di lasciato al caso o alla precarietà in questi lavori?*

SB: Parto sempre da un progetto, quindi da un'idea, poi però mi lascio andare. A meno che non sia un elemento imprescindibile dell'opera, non mi faccio costruire un pezzo ad hoc. Quello che risulta, molto spesso, è un mix tra qualcosa di lavorato e legato e altri pezzi più grezzi.

In questi contesti mi piacciono i "finti errori". Ad esempio, per la Biennale di Venezia del 2009 ho realizzato dei disegni che hanno tutti un soggetto architettonico al centro del foglio bianco, con sopra un elemento floreale. La parte architettonica è fatta a grafite, mentre quella floreale è a sanguigna. Quindi il primo elemento di contrasto è il colore.

Spesso però la parte architettonica è rappresentata attraverso sistemi di rappresentazione diversi: è come rappresentare un edificio usando insieme prospettive e assonometrie. Sono due modi diversi di rappresentare un elemento tridimensionale, che si scontrano, perché la resa visiva è molto diversa.

Mettere insieme questi due metodi di rappresentazione – che non sono realistici al 100%, ma nemmeno sbagliati – crea un cortocircuito. La realtà è un'altra cosa. Una persona digiuna di disegno tecnico, guardandoli, percepisce che c'è "qualcosa che non torna". Ecco, questi contrasti, questi finti errori – quasi veri – mi affascinano molto. Perché creano delle realtà curiose, che

in qualche modo attraggono senza che si capisca bene il perché.

Questi finti errori finiscono molto spesso nei miei lavori.

DC: *In questi lavori dove crei i "finti errori" si percepisce una sospensione, un equilibrio instabile, come se tutto potesse spostarsi da un momento all'altro. È una metafora del presente? O una modalità per rendere visibile la fragilità stessa dell'esperienza artistica e umana?*

SB: Penso che alla base del mio lavoro ci sia un interesse per le materie scientifiche, nato già negli anni '80, quando ero studente. Da allora questa componente è sempre rimasta, e credo sia una delle basi del mio modo di lavorare.

Se quello che rappresento, per esempio in un dipinto, viene interpretato da chi guarda come una riflessione sul presente, o come una critica, è un'interpretazione legittima. Perché in ogni opera entrano sempre tante componenti.

E tornando a quello che dicevamo prima: quando si è studenti, ti insegnano a togliere tutto quello che è ridondante, tutto ciò che non serve all'opera. Poi, una volta arrivato al "grado zero", inizi ad aggiungere di nuovo, ma con più consapevolezza. E quindi, vivendo nel presente, è inevitabile che tutto quello che ti succede intorno finisca dentro al tuo lavoro.

Per fare un esempio: quando realizzo quelle fotografie con gruppi di persone – famiglie, colleghi, gruppi vari – che posavano in modo tradizionale, intorno a loro costruivo dei frame fatti di tubi che seguivano o sottolineavano le pose. A volte sembravano dei supporti per un gomito o per un piede. Ma in realtà non li toccavano nemmeno.

Alcuni li interpretavano come stampelle, come qualcosa che aiutava i soggetti a restare in posa. Da lì partivano riflessioni sulla fragilità umana. Altri leggevano in quelle pose una critica alla società

contemporanea. Ognuno ci vedeva cose diverse, ma forse dentro quegli scatti c'era un po' tutto questo.

Quindi sì, queste suggestioni che arrivano da fuori finiscono inevitabilmente dentro le composizioni.

DC: *C'è un'opera a cui hai rinunciato, un'idea che hai deciso di non realizzare, che però continua a tornare nella tua mente?*

SB: Più di una. Non saprei dirti quale, perché non ce n'è una più importante delle altre – e forse, a questo punto, nessuna di queste è davvero rimasta importante. Le opere che non fai invecchiano anche nella testa.

Ci sono però degli elementi che recupero da quelle idee. Penso anche che, dopo tanti anni, una parte del lavoro di un artista sia proprio quella di mescolare un po' gli elementi.

Per esempio: alberi e animali. Gli elementi dei miei lavori continuano a tornare. I primi alberi li ho fatti nel 2004, poi dopo 10 o 15 anni mi è venuta voglia di rifarli. Ogni tanto, anche fisicamente, tornano gli animali. In certi lavori si mescolano: animali e alberi insieme.

È un po' come se il mio lavoro fosse fatto di tessere che, ogni tanto, spostato.

DC: *La cultura digitale ha cambiato il tuo modo di vedere o produrre arte? Come hai reagito al linguaggio delle immagini veloci e delle estetiche social?*

SB: Essendo di formazione geometra, alcune parti dei miei primi lavori pittorici le progettavo come se stessi disegnando una casa. Usavo il tecnigrafo, li pensavo in 3D. Con l'arrivo del digitale è diventato tutto più facile. Però la sensazione che hai quando dipingi cambia: guardare un lavoro che parte da una bozza fatta a mano è diverso rispetto a uno nato in digitale. C'è proprio una differenza di percezione, anche per chi guarda.

Le immagini veloci e le estetiche da social, invece, non hanno influito più di tanto sulla mia produzione. So che è un'affermazione un po' rischiosa. Anche io non sono immune alla velocità dei social. Però, almeno per ora, non mi sembra abbiano modificato davvero il mio modo di lavorare.

DC: *Quando senti che un'opera è finita? È una decisione mentale, estetica o emotiva?*

SB: Tutte e tre assieme. A volte senti che un lavoro è finito e non lo tocchi mai più. Altri invece li tieni lì in studio, continui a guardarli, e magari dopo sei mesi, o anche tre anni, ci torni sopra. Per dire, la serie degli alberi del 2004, che allora consideravo conclusa, ci ho rimesso mano anni dopo, ma alcuni di quei dipinti invece, già nel 2004 pensavo fossero perfetti (anche se la perfezione non esiste), e non credo che mi verrà mai più voglia di rimetterci le mani.

DC: *Se dovessi condensare la tua esperienza all'Accademia di Brera in un'immagine, una fotografia mentale o una frase, quale sceglieresti? E cosa pensi direbbe, oggi, di quel periodo della tua vita?*

SB: La prima immagine che mi è venuta in mente è una fotografia scattata da Armin Linke in via Fiuggi. È una foto con il gruppo di artisti di via Fiuggi. Io non riesco a slegare la mia esperienza a Brera né da Alberto Garutti né da via Fiuggi.

Poi da via Fiuggi passavano molti dell'Accademia: Garutti, Giacinto di Pietrantonio, Angela Vettese, Laura Cherubini, e anche galleristi come Massimo de Carlo, Guenzani. Passavano artisti, facevamo feste.

C'era sempre molto fermento. Era come se facessimo parte dell'Accademia in modo più privato, e che una parte dell'Accademia venisse da noi insieme a un pezzo dell'arte contemporanea di Milano. C'era molta commistione.

CAMONI Chiara

Chiara Camoni nasce a Piacenza nel 1974. Attualmente vive e lavora in Alta Versilia. Formata in Scultura all'Accademia di Belle Arti di Brera, sviluppa una pratica che attraversa disegno, ceramica e scultura, facendo uso di materiali organici e oggetti della sfera

domestica. Il suo lavoro indaga il rapporto tra materia organica, gesto rituale, artigianato e dimensione collettiva, con un'attenzione costante ai legami tra natura, spiritualità e vita quotidiana. È stata scelta per rappresentare l'Italia alla Biennale di Venezia 2026.

Sito: <https://www.chiaracamoni.net/>



Chiara Camoni, *Odalisca*, 2025. Grès smaltato con cenere vegetale, terra, sabbia e vari minerali, 190 x 73 x 54 cm.

Foto: Juan Carlos Quindós de la Fuente. Courtesy l'artista.

Luca Esposito e Chiara Camoni

Online, 6 ottobre 2025

LE: *Qual è la prima immagine che ti viene in mente quando pensi a Brera?*

CC: Se penso a Brera mi vengono subito in mente gli spazi di convivialità più che le aule quindi ti direi i lunghi corridoi e il cortile che era il luogo in cui ci si fermava a parlare.

LE: *Quali sono stati gli insegnamenti più importanti ricevuti in Accademia?*

CC: L'ingresso in Accademia per me è stato un piccolo shock perché mi ero impegnata molto durante gli anni del liceo artistico ed entrando a Brera ho avuto subito una sensazione di grande dispersione. Ci ho messo un po' di tempo per capire che le lezioni non avvenivano più secondo modalità frontali come ero abituata al liceo: entrare in classe non significava più necessariamente trovare un insegnante che ti insegnava, trovare il materiale per lavorare, avere degli spazi per creare. Ho dovuto quindi resettare l'idea che avevo maturato della relazione insegnante-studente e alla fine, se devo dirla tutta, la cosa più importante per me a Brera sono stati gli altri studenti. L'incontro con gli altri studenti, soprattutto quelli stranieri che arrivavano a frequentare Brera con un bagaglio culturale più grande del mio, spesso con delle motivazioni più strutturate delle mie, è stato il mio tesoretto. Io non ho avuto un maestro come possono essere stati Garutti, Esposito o Fabro e questa mancanza, per certi versi, ha rallentato la mia consapevolezza di quello che era il sistema dell'arte; per altri versi mi ha lasciato più a lungo in una specie di mondo ingenuo, ma anche pieno di idealità. Ho passato gli anni dell'Accademia ancora con un'idea romantica di arte,

molto pura. Questo non toglie che ho incontrato degli insegnanti importanti come Poli, Porzio, Agosti, Quaglino, Leonetti che andavo a seguire anche se non rientravano tra gli esami che dovevo sostenere. Ti direi quindi che Brera per me è stato un caleidoscopio di figure, non necessariamente insegnanti.

LE: *Che rapporto hai avuto con la Pinacoteca?*

CC: Io arrivavo a Milano da Piacenza, dalla provincia, quindi per me iniziare l'Accademia ha significato anche andare a vivere da sola e ritrovarmi in una grande città piena di stimoli e piena di libertà. Era un momento di grande indipendenza ed è stato meraviglioso avere la possibilità di dedicare del tempo per frequentare le biblioteche e i musei. Mi capitava, ad esempio, di andare a consultare dei libri senza una precisa finalità, solo per il gusto di salire in biblioteca braidense e scartabellare i volumi. Mi sembrava una ricchezza pazzesca, quella di poter salire e trovare un altro mondo di libri e di opere. Incredibile. Per me la Pinacoteca – così come appunto la biblioteca – si lega quindi al pensiero della quantità di tempo che avevo a disposizione e della libertà di usarlo come volevo.

LE: *Considerata l'importanza che attribuisce al processo creativo che spesso è un processo condiviso, quanto conta per te il "saper fare"?*

CC: Tantissimo. Ci sono delle cose che stanno dentro la relazione con la materia,

qualunque essa sia, anche fotografica, che per me sono talmente belle che non provarle sarebbe come perdere qualcosa, perdere parte della ricompensa che questo mestiere ci offre. Questo è il mio punto di vista. So che ci sono artisti che lavorano su progetto, fanno un disegno, fanno un rendering e affidano a terzi la realizzazione. Per me è impossibile perché io non ho un'idea così chiara del risultato: parto sempre da motivazioni profonde, ma la forma esce nel mentre, nel processo. Un pezzo che si stacca e cade probabilmente sarà l'origine di un altro essere, quello che doveva essere un gatto diventa un cane, una figura in piedi potrebbe ritrovarsi seduta. Il risultato finale io non lo conosco se non alla fine. Rinunciare al rapporto diretto con la materia sarebbe quindi come rinunciare a buona parte della mia stessa gratificazione. Posso coinvolgere altre persone che mi aiutano, che collaborano alla realizzazione e questo però non fa che aumentare il grado di sorpresa che provo una volta terminato il lavoro, perché aumentano le possibili interferenze, le deviazioni. Alla fine, per me, deve esserci una reazione di meraviglia. Non può esserci sempre perché capita anche che le cose vadano male, ma in ogni caso, quando un lavoro arriva a conclusione, la forma che si compie deve apparire come una sorpresa anche per me stessa.

LE: *Da parte tua ci sono delle indicazioni che fornisci alle persone che coinvolgi nei processi o c'è un grado di libertà?*

CC: Varia di situazione in situazione. Ci sono delle cose che conduco io dall'inizio alla fine, anche in maniera molto solitaria. Dipende dal tipo di lavoro e dalla tecnica. La tecnica, o meglio, le tecniche – che sono una cosa che io amo tantissimo – costituiscono una specie di griglia per cui non si concretizzano nel gesto eroico che solo l'artista sa condurre, ma ci sono una serie di passaggi prestabiliti. Io so che se voglio tirare su un vaso devo passare dentro a

una serie di step che non ho inventato io, arrivano consegnati da secoli di tradizione, quindi su quello stesso vaso ci possiamo mettere le mani anche in due, anche in tre, perché sappiamo che il movimento sarà di “biscioline” che procedono a spirale verso l'alto. In questo senso le tecniche per me sono generose, sono accoglienti perché costituiscono una griglia di accompagnamento e dentro quella griglia ci si sta così comodi che può entrare anche una dimensione più teorica, concettuale. In base a quanto la griglia è comoda, possiamo starci in tanti e possiamo capire anche in che misura lasciare andare le cose. Ci sono delle pratiche che sono le mani a condurre e conducono così bene che la testa se ne può andare da un'altra parte e a quel punto possiamo anche discutere di cosa sta succedendo oggi nel mondo perché le mani hanno una loro competenza.

LE: *Documentandomi sulla tua attività, mi sono ritrovato a riflettere su tre parole che hai citato in occasione della tua personale “Chiamare a raduno” che sono monumentalità, serie e simulacro: in che relazione sono per te questi tre concetti e in che modo definiscono la tua ricerca?*

CC: Avendo a che fare con la scultura, si ha a che fare con la monumentalità e con una questione anche di ripensamento storico rispetto all'idea di monumento e al suo valore come segno all'interno di un contesto urbano e sociale. Anche in termini di pure e semplici dimensioni: c'è un'attitudine a pensare la monumentalità nei termini del gigantismo. Arturo Martini diceva che aumentare di dimensioni un cucchiaino e farlo diventare 10 metri era uno dei giochetti degli escamotage degli scultori per risolvere delle questioni formali. Sappiamo che quando tu il cucchiaino lo modelli di 10 m. diventa una scultura. Stando nel vocabolario della scultura, un artista sa se vuole ricorrere ad alcuni escamotage oppure no. E io dentro di me ho detto no. E poi la

questione delle dimensioni delle grandi dimensioni per me si può ripensare in termini di peso specifico. Un oggetto molto piccolo ma con un peso specifico notevole può essere monumentale come un bronzo di 4 m. Questo pensiero apre una questione rispetto alla sostenibilità: ad esempio, io non amo le grandi produzioni, non amo le grandi dimostrazioni di forza e di potenza nei termini di quanto uno riesce a mettere nello spazio. Io credo che si possa essere incisivi – e questa forse è un'attitudine più femminile dell'arte – dando peso ai propri gesti, caricandoli. Ad esempio, nella mostra ad Hangar Bicocca c'erano delle sculture di terracotta – le *Sisters* – che, nonostante

fossero di un materiale abbastanza domestico e non superassero le dimensioni del corpo umano, avevano una loro monumentalità. La monumentalità per me è una questione di qualità, non di quantità. Il gesto è una delle cose che mi permette di lavorare in questo senso e la reiterazione dei gesti creano una durata. La monumentalità a volte è anche una finestra temporale, non è solo spaziale.

Parlando sempre delle *Sisters* posso dire che per me la serialità è una serialità che cambia perché le figure sono fatte di migliaia di piccole palline ripetute, fiorellini che ogni volta vengono riallestite partendo da zero e quindi ogni volta il risultato finale



Chiara Camoni, Pecci, *Colorescenze on the road*, Il Ravaneto, 10 luglio 2024, foto di Lorenzo Bottari. Courtesy l'artista.

è diverso: non c'è un corpo, ma un cumulo di collane appallottolate. Quindi, in realtà, la serialità è messa a dura prova nel momento in cui poi scompare tutto per doversi riformare da zero ogni volta. Le *Sisters* sono sempre nel cambiamento. Non sono mai uguali a loro stesse.

Per quanto riguarda il simulacro, uno degli aspetti che più mi affascina da sempre della scultura è il fatto che essa non necessariamente debba raffigurare qualcosa'altro, ma possa essere essa stessa qualcosa, un soggetto. Io mi rapporto con quella forma in legno, in pietra, o in terracotta quasi come a un altro essere umano, intrattengo un dialogo e non la leggo più nei termini con cui potrei descriverla, cioè una statua in legno dipinta, ma come un essere che è a tutti gli effetti.

LE: *Per alcune delle tue opere, tra gli attori che includi nel tuo processo creativo c'è anche il tempo: un tempo che spesso non si limita a modificare l'aspetto dei tuoi lavori ma che li accompagna a un inevitabile deperimento. Vorrei chiederti se, nella tua ricerca, è presente una riflessione sulla conservazione in relazione alla componente più strettamente materiale delle tue opere.*

CC: Sì, con grande preoccupazione dei conservatori che ogni volta devono mettere le mani sulle opere. Per me il perimetro in cui sta l'opera è come se si potesse srotolare un pochino e si potesse allargare comprendendo anche il prima, cioè il processo di creazione, e il dopo, la durata. Spesso le opere sono costituite da elementi deperibili, che ogni volta cambiano forma e richiedono una cura. Io penso che le mie opere rimarranno fin tanto che qualcuno continuerà a prendersene cura. Poi, quando non lo farà più nessuno, rimarranno delle grosse scatole piene di pezzettini di creta che andranno semmai rimontati. Per riallacciarmi alla domanda di prima, questo è un altro aspetto che chiarisce la mia idea di monumentalità della scultura,

che non prevede più il lancio fiducioso di un'opera sui secoli a venire. Abbiamo a che fare con un'idea molto diversa rispetto al nostro futuro: siamo di fronte a una fragilità e a un futuro molto incerto; quindi, forse ragioniamo su un futuro più breve. Se continuerà ad avere senso riallestire, prendersi cura delle mie opere si farà, altrimenti no, non ci saranno più. Mi va bene anche così.

LE: *Hai più volte ribadito come per te sia fondamentale che il luogo in cui crei le tue opere non sia un luogo neutro: come ti relazioni invece al luogo in cui l'opera viene esposta?*

CC: Ci sono artisti che hanno bisogno di lavorare in una situazione ben separata dalla vita quotidiana, che hanno bisogno di silenzio, che hanno bisogno di bianco, che hanno bisogno di vuoto. Io, anche per necessità biografiche – ho avuto due figli – mi sono dovuta abituare a lavorare in situazioni molto quotidiane ed è come se a un certo punto avessi fatto di necessità virtù, mi fossi resa conto che quella situazione per me era più favorevole.

Amo tantissimo gli spazi museali quando non sono neutri, quando non sono vuoti, quindi, espongo volentieri in situazioni molto connotate. Ad esempio, spesso gli artisti che espongono all'Hangar Bicocca scelgono il buio per smaterializzare gli spazi. Io ho chiesto di aprire tutte le finestre per dare un appoggio fisico alle opere. L'interferenza della luce naturale mi piace molto, anche quando va verso la penombra. Molte mie opere nascono all'aperto, alla luce, nel giardino o nello spazio sotto la tettoia della mia casa e quando le presento in una mostra sento che continuano ad aver bisogno di quelle stesse condizioni. Sento la necessità di ricreare delle condizioni favorevoli alle opere rispetto a come sono nate. A partire, ad esempio, dal punto di vista: per me il tavolo è un luogo magico e tante delle opere che nascono sul tavolo continuano a essere esposte a quella stessa altezza.

LE: *Se dovessi scegliere un'opera per descrivere il tuo processo creativo, quale sceglieresti e perché?*

CC: Ti direi le *Odalische* a cui sto lavorando in questo momento. In questi ultimi due anni ho realizzato delle figure verticali, molto ieratiche, che ho chiamato *Colonne*. Dopo tanta verticalità, ho sentito la necessità opposta di lavorare su corpi sdraiati, ricollegandomi a una tradizione figurativa ricchissima, dai sarcofagi etruschi ai nudi distesi. Al contrario delle *Colonne* che erano chiuse in loro stesse, i corpi delle *Odalische* sono cavi: è come se fossero dei gusci, delle conchiglie aperte. L'idea è di lavorare su uno spazio che non ho ancora mai indagato ma che sto iniziando a immaginare; uno spazio che possa contenere al suo interno delle cose come quando sulla riva del mare si depositano conchiglie, legnetti, pezzi di plastica portati dalle onde.

Le *Odalische* ma anche le *Colonne* sono una grande concessione che mi sono fatta perché provo un grande piacere rispetto alla figurazione. Amando tanto le tecniche, negli anni della formazione ho avuto bisogno e voglia di imparare a modellare bene, a modellare il figurativo: sono andata a Carrara per fare il marmo, ho imparato a lavorare in legno; mi sono data come obiettivo di padroneggiare bene le tecniche e di sentire la questione dello stile. Poi mi sono allontanata da questa necessità con un gesto di umiltà reverenziale. Ora, non so se per una questione biografica o come

risposta all'uso sempre più comune di fare dei calchi, di utilizzare le stampanti 3D, mi sono detta: ma sai che c'è? Io riprendo in mano quella questione del dare forma, di vedersela tu per tu con le problematiche squisitamente tecniche e stilistiche, anche nella realizzazione di opere di grandi dimensioni, che non sempre sono facili da gestire. E stanno uscendo delle cose molto interessanti. Quindi sì, sebbene non mi sia ancora chiarissimo cosa rappresenti per me questo ritorno al modellare, mi godo con gioia la seduzione della materia. Per ora è un rapporto esclusivo, solo io e la materia, poi si vedrà. In realtà, al momento stanno interferendo due gattini arrivati da pochi giorni. La forma delle *Odalische* è talmente cava e talmente accogliente che i gatti non vedono l'ora di salirci e hanno già lasciato qualche impronta.

LE: *Ripensando agli anni trascorsi a Brera, puoi riconoscere in quest'opera un'impronta, più o meno esplicita, degli insegnamenti ricevuti in Accademia?*

CC: Rispetto a questo lavoro di cui ti ho parlato c'è sicuramente il legame con la storia dell'arte del Novecento. Ci sono i libri che andavo a chiedere in biblioteca, le mostre che si aprivano in quegli anni a Milano, i musei e le gallerie che ho visitato. E un paio di amici. Un paio di amici più grandi con cui ho iniziato le prime discussioni, anche critiche, sull'arte. Un confronto anche semplice, ripensato a distanza, però appassionato, sul perché delle cose.

COLOGNI Elena

Elena Cologni nasce a Bergamo nel 1967. L'artista e accademica, vive e lavora a Cambridge, dove è Professore Associato e Research and Innovation Lead alla Cambridge School of Art (Anglia Ruskin University). Dopo essersi formata tra Brera, Leeds e la University of the Arts di Londra, sviluppa una pratica che intreccia arte e ricerca accademica, esplorando

memoria, attaccamento ai luoghi ed etica della cura. Le sue opere sono state presentate in istituzioni internazionali come Tate Modern, ICA, Whitechapel Gallery, Biennale di Venezia e Museums Quartier di Vienna. Ha ricevuto sostegni da Arts Council England, British Council e nel 2023 il Getty Research Institute Grant di Los Angeles.

Sito: <https://elenacologni.com/>



Elena Cologni, *Seeds of Attachment*, 2016, Elena Cologni alla Lowenfield Library, Centre for Family Research, University of Cambrid.
Courtesy l'artista.

Luca Esposito ed Elena Cognigni

Online, 22 aprile 2025

LE: *Per comunicare la tua partecipazione al seminario internazionale "Theories and Practices of Contemporary Artistic Research" hai pubblicato sul tuo profilo Instagram una foto del cortile di Brera ricordando gli anni in cui frequentava l'Accademia da studentessa. Se dovessi scegliere un'immagine per testimoniare quello che Brera ha rappresentato nel tuo percorso, quale sceglieresti?*

EC: Il cortile è stata la prima immagine che mi è venuta in mente perché mi ha fatto ripensare ai momenti di pausa, di ozio, che sono fondamentali. Si pensa spesso, forse ora meno rispetto a prima, che gli artisti non facciano nulla e che questo nulla sia necessariamente negativo. Ma io ricordo quei momenti in cui ci si sedeva nel cortile e si chiacchierava, in cui essendo nel periodo pre-social media, pre-internet a tutti i costi, con una percezione della temporalità completamente diversa rispetto ad adesso, senza pressione, senza l'idea della competizione del dover arrivare per primi, ricordo quei momenti come estremamente produttivi e creativi. Ogni tanto, parlando coi miei figli, gli dico di quanto sia favolosa certe volte la noia, nel senso che nel momento in cui hai davanti il soffitto o un muro senza niente da fare, reagisci creando, sia che sia arte, sia che sia altro. Il cervello funziona sempre, non è passivo.

Io lavoravo mentre studiavo a Brera e dunque ho sempre avuto un rapporto po' transitorio con l'Accademia: venivo da Bergamo, dove insegnavo all'istituto d'arte, per cui quando avevo un momento di pausa me lo godevo tutto.

Quando frequentavo l'Accademia, il cortile di Brera era anche il luogo in cui sono state

organizzate le manifestazioni delle pante-re per reclamare uno spazio adeguato allo studio e io partecipai attivamente: ricordo che qualcuno si incatenò intorno alla scultura di Napoleone per protestare. Il cortile, quindi, è stato centrale e ha sempre avuto un valore comunicativo e di scambio importante. Le aule meno.

LE: *Cosa ha significato per te formarti accanto a uno dei più importanti musei in Europa?*

EC: A livello personale posso dire che sicuramente c'è stato un rapporto con la Pinacoteca, però non era facilitato o comunque supportato dai corsi in Accademia. Credo che sia perché a suo tempo, il modo di insegnare era diviso per compartimenti stagni per cui l'idea di trascendere la cronologia storica per portarsi alle opere del passato in maniera un po' innovativa non era molto stimolata. Questo accadeva anche nei corsi di storia dell'arte: ho frequentato i corsi di Accame per tutti gli anni che sono stata a Brera e ho adorato le sue lezioni, però si concentravano su un periodo storico specifico – che era quello che andava dalle avanguardie italiane fino agli anni Ottanta – e non c'era mai questo slancio nel fare dei collegamenti con l'arte del passato. Ma questo lo dico a posteriori. Quando ero studentessa non ci pensavo. In ogni caso, insieme anche ad altri studenti, frequentavamo il museo. Certo se ci fosse stato un baretto in sopra come c'è adesso, forse l'avremmo frequentato ancora di più.

LE: *Ci sono degli aspetti del suo metodo d'indagine che può ricondurre agli insegnamenti ricevuti a Brera?*

EC: Quello che Brera mi ha aiutato a fare è scardinare dei riferimenti specifici, tradizionale che mi portavo dietro, in particolare rispetto alla famiglia e alla cultura super patriarcale da cui sono scappata e che mi ha portato a provare anche un malessere fisico. Ho dovuto fare degli sforzi enormi per poter contrastare questa situazione e Brera in questo senso mi ha offerto la possibilità di confrontarmi con degli scenari diversi: le lezioni di Fabro sono state fondamentali e il libro *Arte torna arte, Lezioni e conferenze 1981-1997* è ancora importantissimo per me.

E poi Grazia Varisco che allora insegnava Percezione visiva, rimane tutt'ora uno dei riferimenti fondamentali nel mio lavoro. Ho avuto modo di dirglielo, un paio di anni fa, durante la visita a una mostra a Milano. Nonostante non la vedessi da molto tempo sono andata a ringraziarla. Non so quanto se ne renda conto, ma è stata una figura fondamentale per il suo ruolo attivo di donna artista all'interno del "Gruppo T", la cui direzione era portata avanti prevalentemente da uomini e per il suo lavoro sulla percezione, per l'attenzione allo sguardo ma anche a come il corpo si muove in riferimento alle opere. È un tema che ho affrontato anche in una delle mie ultimissime pubblicazioni sul concetto di percipienza del corpo, riprendendo Merleau-Ponty, e collegandolo all'idea della percezione non solo visiva ma più in generale dei sensi. Le lezioni di Estetica di Leonetti sono state un altro riferimento importante. I due esami di Estetica che ho fatto a Brera mi hanno aperto un mondo. La psicologia della percezione e l'estetica sono sempre stati i miei riferimenti e lo sono tutt'ora.

In sostanza, l'insegnamento principale è stato l'interdisciplinarietà che mi sono inventata perché non veniva proposta come approccio metodologico per un artista. Mentre stavo finendo Brera mi ero iscritta anche alla facoltà di Filosofia ma poi ho lasciato perché mi sono resa conto che mi portava in una direzione completamente

diversa perché prima di arrivare ad approfondire l'estetica bisognava passare per molti altri esami.

Poi c'è stato Boriani che insegnava Storia del Design. Mi ricordo che per lui avevo fatto una ricerca sul *Teatro totale* di Gropius che mi aveva fatto ragionare sul rapporto tra la *performance* e l'*audience*. In particolare, avevo trovato molto interessante il meccanismo dello spostamento di punto di vista e del rapporto di potere tra *performer* e pubblico, un aspetto su cui ho continuato a ragionare molto nel mio lavoro in relazione alla percezione. Non a caso, le ricerche che ho svolto per il dottorato al Central Saint Martins, ruotavano proprio intorno al rapporto con l'*audience*. Boriani, quando gli consegnai il materiale, mi disse che ero enciclopedica. Io all'inizio pensai che fosse una cosa negativa ma era solo la testimonianza di quanto ero interessata al soggetto della ricerca.

Quindi gli insegnamenti che mi porto dietro da Brera non sono tanto legati ai corsi di pittura o di scultura. Per me il fare arte è sempre stato un modo per conoscere che è alla base della vita. Non è mai stato legato al fare un quadretto scegliendo quel colore piuttosto che quell'altro ma mettere in dubbio la bidimensionalità della tela e iniziare a pensare in altri modi.

LE: *In qualità di artista e accademica, in che modo riesci a coniugare la componente pratica, che coinvolge necessariamente una sfera materiale, con quella teorica?*

EC: Io ho sempre avuto una profonda curiosità. Ho dei taccuini del 1993-1994, quando ero uscita dall'Accademia e stavo facendo altro, pieni di appunti da Panofsky e altre letture sulla percezione e sulla visione, e dei miei disegni. Io leggevo queste cose e disegnavo. Ma non è che disegnavo progetti o rappresentavo quello che leggevo. Io sono un'artista ma anche un'autrice e scrivere delle cose che leggo in rapporto a quello che faccio mi aiuta a riordinare le informazioni.

È come quando sei in studio e hai davanti a te tremila opzioni. Hai davanti una cosa che hai fatto intuitivamente di cui il più delle volte non capisci il senso e con il lavoro scegli che direzione darle, e nel momento in cui scegli, lasci indietro le altre opzioni possibili. Queste scelte sono quindi determinanti ma il fatto di abbandonare le altre direzioni possibili per me è motivo di dispiacere. Leggere

e scrivere spesso mi aiuta a riflettere sul percorso che sto facendo, mi aiuta a fare queste scelte e non è quindi sganciato dalla pratica artistica. Come uso il ferro, il legno, la matita, uso lo strumento teorico. Quando io scrivo, non scrivo mai come uno storico dell'arte o un teorico. Io scrivo come un'artista che fa delle riflessioni. Tantissimi artisti del passato lo hanno fatto.



Elena Cogni, *Seeds of Attachment*, 2016. Interazione con i partecipanti durante il Cambridge Festival of Ideas. Courtesy l'artista.

Dato che ho questo interesse verso la conoscenza in senso molto ampio e mi annoio facilmente, quando leggo mi meraviglio sempre, è un continuo nutrimento per il mio lavoro. Quello che spesso succede è che poi con il lavoro pratico riesco ad andare un pezzetto avanti rispetto alla mia riflessione. Vado avanti ma poi devo tornare di nuovo indietro per capire le ragioni che mi hanno portata a quel punto.

LE: *Pensando all'aspetto performativo ed esperienziale che caratterizza molti dei tuoi lavori, che ruolo attribuisce alla fase ideativa e progettuale e quanto conta per te renderle accessibili al pubblico?*

EC: Io ho sempre creduto nel bello. Per me il bello ha una funzione comunicativa fondamentale ed è la chiave di accesso alla conoscenza. Questo è quello che penso. Lo è anche per me. Se io adesso guardo il giardino qui fuori e mi perdo nel colore di un fiore, sto bene. L'arte ha la stessa funzione: è l'accesso a qualcos'altro e quell'accesso, per quanto mi riguarda, è fondamentale. Spesso succede che le persone che vedono i miei lavori, poi mi chiedano delle informazioni e io allora posso dire delle cose rispetto al senso di quel lavoro oppure andare oltre e parlare di concetti più approfonditi. Però per me l'accesso a quello che l'opera dice può fermarsi semplicemente a chi guarda e non devo essere io a dire delle cose. Ho sempre aspirato ad arrivare a questo, che le persone possano accedere all'opera in maniera autonoma. Certamente, se le opere sono più interattive e dialogiche a livello pratico, penso ad esempio ai miei lavori sulla percezione, non necessariamente legati all'*Op Art*, l'accesso è facilitato perché il meccanismo di reazione è progettato affinché l'opera funzioni. Recentemente ho realizzato un memoriale a Pisa dedicato alle persone che hanno subito le leggi razziali, che purtroppo non è ancora stato inaugurato, che è basato proprio su questa

dinamica dialogica. È un lavoro che ha a che fare con l'ombra: con lo spostarsi del sole, gli elementi che costituiscono l'opera generano un'ombra diversa che sottolinea lo scorrere del tempo. È un progetto molto semplice e quello che mi hanno detto le persone che l'hanno visto è che si percepisce subito che c'è qualcosa che evolve, che non è statico e quindi ci si ferma a osservarlo o si ritorna in diversi momenti. È chiaro che in questo lavoro c'è un elemento forte legato alla percezione visiva in riferimento a Gaetano Kanizsa – ripreso dalle lezioni della Varisco – legato a un'idea di *Gestalt* della dinamica tra sfondo e primo piano ma io non devo spiegarle queste cose. Se uno me le chiede posso raccontagliele ma il lavoro funziona indipendentemente che sia spiegato o meno.

LE: *È presente, nella tua ricerca, una riflessione sulla conservazione in relazione alla componente più strettamente materiale dei tuoi lavori?*

EC: Questa domanda è interessante e non mi viene fatta spesso. Mi viene in mente un'opera realizzata nell'ambito del progetto *Seeds of Attachment* (la nascita dell'attaccamento), un lavoro di ricerca abbastanza corposo realizzato in collaborazione con il Centre for Family Research dell'Università di Cambridge e la collezione Women's Art Collection sempre dell'Università di Cambridge. L'intento era quello di collegare l'attaccamento al luogo con l'attaccamento tra genitori e figli o comunque tra la persona incaricata del prendersi cura e i giovani, prima che diventino indipendenti e autonomi nel loro rapporto con la città. Avevo quindi sviluppato quest'opera pieghevole che mi portavo in giro per la città e, quando incontravo i genitori, l'apriamo insieme e le davamo una forma per poi usarla come un *self place*, un luogo in cui ci si potesse sentire al sicuro. Poi ci sedevamo e facevamo una chiacchierata che partiva dalla domanda "dov'è casa?". Questa

scultura, portandola in giro per Cambridge e anche nelle campagne limitrofe, si è molto deteriorata, essendo fatta di un tessuto *stretch* non impermeabile per consentire a queste parti pieghevoli di perdere la durezza dell'angolo retto e diventare curvo. Quando è arrivato il momento di esporla in mostra, sia alla Women's Art Collection sia a Venezia, a Palazzo Tito, l'ho dovuta rifare. Ma non è stato un problema per me.

C'è stata invece una questione più complicata quando alla Biennale d'Architettura del 2020-2021, ho presentato un progetto dal titolo *The Body of/at Work*: avevo progettato delle sculture dialogiche in cui erano presenti due maniglie e poi una parte *stretch* nel mezzo. Le ho realizzate durante il periodo del Covid e quindi ho trascorso più tempo in studio di quanto avessi previsto con il risultato che queste sculture sono diventate più scultoree. Nel progetto iniziale, invece, sono sempre state degli strumenti d'uso alla cui definizione non avevo dato troppa attenzione. Quando le ho portate a Venezia per attivarle c'erano ancora le restrizioni sanitarie per la pandemia e non si poteva toccare e condividere gli oggetti. È stato quindi necessario usare un materiale autopulente a base di carbonio. Ora sono abbastanza consumate, lo *stretch* è diventato un po' più *stretch*, ma va bene così, va bene che si veda che sono state usate, e che portino la testimonianza del periodo storico in cui sono state realizzate: diventa un altro livello di lettura del lavoro stesso.

LE: *Se ti chiedessero di descrivere il tuo processo creativo attraverso una tua opera, quale sceglieresti?*

EC: Forse scegliere proprio *Seeds of Attachment*, per vari aspetti. È un lavoro che mette il concetto di maternità – che in italiano si lega al femminile mentre in inglese è un nome più generico che ha a che fare con la cura e non necessariamente solo con la biologia – in relazione al

concetto di luogo. Si collega anche all'ultimo progetto a cui sto lavorando, *Towards a new Feminist Care Aesthetics*, finanziato dal Getty Research Institute di Los Angeles in collaborazione con il Mother Art Collective, un collettivo di donne che ha lavorato negli anni Settanta a Los Angeles dando vita al Woman's Building.

Seeds of Attachment è un lavoro del 2016 che poi è stato presentato alla Women's Art Collection a Cambridge nel 2017. È nato in relazione all'idea di indagare il rapporto tra come ci si lega a un luogo e il rapporto di attaccamento tra genitore e figli. Per questo progetto è stato fondamentale poter accedere alla Lowenfeld Library del Centre for Family Research dell'Università di Cambridge perché Margaret Lowenfeld è stata una delle prime psicologhe all'inizio del Ventesimo secolo a lavorare con i bambini e gli adulti su un approccio non verbale: ha prodotto dei test usando tessere geometriche colorate di vario tipo che diventavano lo strumento per interagire con le persone. Lo stesso metodo è stato usato anche dopo la Seconda Guerra Mondiale con le persone che, a causa dei traumi legati alla guerra, facevano più fatica a usare il linguaggio verbale.

Ho cercato di capire il funzionamento di questi oggetti guardando dei video e poi ho sviluppato dei prototipi per la scultura dialogica. Tra le istituzioni coinvolte c'è stato anche il Freud Museum di Londra dove era in corso una mostra sulle donne psicologhe del periodo in cui Anna Freud portava avanti le sue ricerche sul supporto dei bimbi con la psicologia.

LE: *Quanto il luogo in cui è stata realizzata/esposta ha è stato determinante nel processo creativo?*

EC: I miei lavori sono sempre autobiografici. È una cosa che non dico mai ma è così. Il periodo in cui ho realizzato *Seeds of Attachment* coincideva con il penultimo anno in cui avrei accompagnato mio figlio

più piccolo a scuola. Quello che in inglese viene definito *School Run* – il tragitto casa-scuola – è ritenuto *disruptive* perché manda in tilt il traffico locale. Invece no, è un momento importantissimo. È un momento di transizione in cui non si è né a casa né a scuola, e il rapporto genitori-figli necessariamente assume un'altra forma. Quando ho proposto agli altri genitori di soffermarsi su quello specifico momento ho ricevuto molto interesse, si rendevano anche loro conto della sua importanza. Questa è una cosa che faccio molto spesso nel mio lavoro, questo processo di condivisione con gli altri in cui in maniera molto umile indico come certi aspetti debbano essere considerati o rivalutati. In inglese c'è una parola che è *attentiveness* che ha a che fare con il porre l'attenzione, essere presenti nel momento ed è questo che mi interessa, condurre gli altri a questa condizione in cui ci si rende assolutamente presenti in un determinato momento. Anche perché poi passa.

L'altro aspetto per me fondamentale è mantenere un rapporto con chi partecipa ai miei lavori. Quando si fanno dei lavori dialogici, c'è sempre un senso di responsabilità: non sei un turista che va in un luogo, porti delle cose e poi te ne vai. Per me, quindi, è importante intessere e mantenere dei rapporti, più o meno formali, con le persone che ho coinvolto. Lo sento come un dovere, non che mi pesi. Il lavoro fatto con gli altri ha questa caratteristica.

Per quanto riguarda la città, l'immagine che si ha di Cambridge è molto condizionata dal prestigio dell'università ma in realtà è una città fortemente polarizzata, con una zona nord super *working class* con delle problematiche particolarmente complesse. Questo è un aspetto che non viene visto dall'esterno, di cui non si parla molto. Lavorando nell'ambito di alcuni progetti dell'Università in cui mi si richiedeva di raggiungere attraverso l'arte le mamme di alcune famiglie segnalate come bisognose di supporto, ho avuto modo di conoscere anche queste realtà. Per il mio progetto mi sarebbe piaciuto che ci fosse più partecipazione anche da quella parte della città ma mi sono resa conto che era impossibile perché i canali di comunicazione erano sempre quelli dell'Università.

LE: *Ripensando agli anni trascorsi a Brera, puoi riconoscere in quest'opera un'impronta, più o meno esplicita, degli insegnamenti ricevuti in Accademia?*

EC: Assolutamente sì, nei termini di quella interdisciplinarietà che mi sono andata a cercare. Pensando alla scultura di tipo minimale mi vengono in mente gli insegnamenti di Grazia Varisco, la centralità del rapporto con l'*audience* sviluppata a partire dalle ricerche per l'esame con Boriani, l'importanza della riflessione filosofica dalle lezioni di estetica di Leonetti.

DE LEVA Luca

Luca De Leva nasce nel 1986 a Milano dove vive e lavora. Dopo la sua formazione presso l'Accademia di Belle Arti di Brera, ha intrapreso il suo percorso formativo presso l'Academy of Visual Art di Leipzig. La sua ricerca artistica nasce da un approccio concettuale

che si è sviluppato nel tempo attraverso diversi medium fra cui la pittura e la scultura, fino ad arrivare alla sua evoluzione più completa nella performance svolta attraverso la THYSELF Agency, creata dall'artista per sensibilizzare la sanità mentale personale e collettiva.

Sito: <https://www.thyself.agency/>



Luca De Leva, *Gli occhiali*, 2020.
Courtesy l'artista.

Oliwia Mucha e Luca De Leva

Milano Bicocca, 15 aprile 2025

OM: *Potrebbe presentarsi e introdurre la sua ricerca artistica?*

LDL: Va bene. Mi presento, io sono Luca De Leva.

Dunque, io ora sono da diversi anni che sto facendo questa cosa dell'artista, ma negli ultimi anni ho cambiato radicalmente tutto il lavoro. L'ho concentrato tutto in *Thy Self Agency*, che è un'agenzia di viaggio, che è quello in cui ci troviamo adesso. Il lavoro precedente in qualche modo mi ha accompagnato qui, soprattutto lo stare dentro il mondo dell'arte mi ha accompagnato fino a dove sono adesso. Questa agenzia di viaggio è la mia idea di arte, è anche la mia opera. Diciamo, non seguo dei parametri convenzionali per il semplice motivo che ho anche provato in passato a cercare di seguire appunto questi parametri, ma la cosa palesemente non ha funzionato per me perché sono arrivato poi a un punto di totale, insomma, avevo perso completamente amore per tutto quanto. Mentre invece, grazie a questa nuova forma che ho dato al mio lavoro, le cose sono cambiate. Finalmente sono riuscito a ritrovare senso in questa cosa dell'arte.

Nel 2011 ho provato ad affrontare fisicamente l'idea di scambiarmi la vita con un'altra persona ed è stato fantastico e rivelatorio per me. Mentre mi scambiavo la vita avevo immaginato già di fare un'agenzia di viaggio per persone, però dentro di me era più una provocazione che stavo facendo a me stesso, capito? E anche agli altri. Mi piaceva l'idea, però non stavo veramente immaginando di farla. E infatti facevo delle opere vagamente tratte da quell'esperienza, diciamo, della sensibilità che avevo sviluppato in questa esperienza

del 2011 che avevo realizzato in Libano, a Beirut. Dopo dieci anni ho fatto l'agenzia. Quello che dal 2021 mi è successo fino ad oggi per me è il reale motivo per cui ho vissuto fino ad adesso. Io ho deciso di creare questa agenzia di viaggio che si chiama *Thy Self Agency* che offre questi tre servizi particolari. Scambiarsi la vita, la settimana di nove giorni e gli occhiali. Scambiarsi la vita significa due candidati che abbandonano il proprio e vivono ognuno nei panni dell'altro. Dura una settimana. La settimana di nove giorni è una rilettura del ciclo sonno-veglia e del calendario che ti permette di vivere nove giorni all'interno di una settimana. Gli occhiali è un esercizio che si realizza con un dispositivo che ho assemblato che ti permette di vederti da fuori in tempo reale. In pratica un visore per legato a una telecamera, una roba molto semplice. Questi tre esercizi insieme sono i servizi che l'agenzia offre. Non c'è finalità né di profitto né di intrattenimento, cioè sono gratuiti, reali e privati. Questi tre esercizi toccano ognuno una delle corde che sta alla base della nostra natura, quindi la percezione dell'identità, del tempo e dello spazio. Fare questo è quello che in cuor mio mi fa sentire vicino a quegli artisti che mi hanno fatto innamorare di questa cosa dell'arte.

OM: *Mentre a livello di formazione, avendo studiato all'Accademia, quest'esperienza ha influito in qualche modo?*

LDL: Tantissimo.

OM: *Quali sono state le esperienze che le sono rimaste e che hanno influenzato la sua ricerca artistica o anche la sua esperienza a livello personale?*

LDL: Allora, per me è stato fondamentale, perché da dove venivo io non conoscevo nessuno con cui potevo condividere questa cosa dell'arte. Sono fermamente convinto che uno degli scopi della scuola e dell'Università sia quello di farti conoscere coetanei che hanno la tua stessa visione. Per me è stato così. Lì ho conosciuto un gruppo di artisti, che ora sono tutti artisti che lavorano. Eravamo andati a vivere tutti quanti insieme, c'eravamo affittati una casa, ma c'eravamo dentro in tantissimi. Abbiamo preso due appartamenti, uno a fianco all'altro, in uno c'era un gruppo, in un altro a fianco c'era un altro, ma stavamo sempre tutti insieme. E quella è l'esperienza che io ricordo in realtà legata alla scuola. Era questa convivenza con queste persone con cui oggi, comunque, per la maggior parte non ci parlo neanche più. Però è comunque un bel ricordo di quel periodo. Perché in qualche modo vivevamo questo sogno che avevamo tutti, che non era soltanto quello di diventare degli artisti ma era proprio una visione sulla vita. Sì, devo dire che questa è la cosa che più mi ricordo di Brera. E i compagni. L'esperienza all'Accademia è stata molto formativa. Tanti aspetti positivi, tanti negativi. Insomma, potrei avere anche tante critiche, però non è importante. Per me è stato utile, perché mi ha permesso di immergermi dentro il mio desiderio. Mi ha aiutato ad essere me stesso.

OM: *Avete mai lavorato come collettivo, avendo questa stretta convivenza?*

LDL: Sì. Il collettivo si chiamava "Motel Lucy". Il nome non mi piaceva, non mi è mai piaciuto, però si chiamava così. Ma in realtà anche questo era nato per una serie di coincidenze che ci avevano portato ad avere delle occasioni e fare delle mostre.

OM: *Quindi vi siete occupati anche dell'ambito curatoriale?*

LDL: Sì. Tu immagina, era un collettivo composto da una decina di persone, ma anche abbastanza aperto. C'era uno che era un po' la guida di tutti gli altri, però poi a un certo punto la cosa si è sfaldata da sola e diciamo che nessuno aveva realmente l'interesse per quella realtà e di fare un gruppo. Semplicemente stavamo unendo le forze, ma anche perché appunto vivevamo tutti insieme, quindi era spontaneo. Però ognuno voleva fare il suo percorso e quindi così è stato.

Non si è mai lavorato come collettivo proprio insieme, ma abbiamo fatto delle cose belle. Spesso un collettivo nasce perché ci sono le condizioni che lo portano a nascere. Nel nostro caso anche andare a vivere tutti insieme nasceva da una necessità più pratica che poetica, perché nessuno viveva a Milano ed eravamo giovani e senza soldi, ma volevamo stare a Milano perché in quel momento per noi era il modo più vicino a diventare degli artisti, che significava realizzare la nostra vocazione. Quindi, fondamentalmente, ci siamo conosciuti lì a scuola e abbiamo messo insieme le forze, ma non condividevamo una poetica comune. Avevamo degli interessi pratici in comune, questo ci ha permesso di crescere tutti insieme, perché ci facevamo critica continua a vicenda. È stato molto bello, perché abbiamo condiviso questa cosa che era vivere da artisti.

Sì, abbiamo lavorato come collettivo con questa cosa di "Motel Lucy", facendo delle mostre. Infatti, per un periodo, abbiamo avuto uno spazio di Lucie Fontaine a Lambrate in via Conte Rosso 18, mi ricordo. Praticamente, loro dovevano andar via per un paio di mesi e lo diedero a Derek Di Fabio, un artista che adesso penso sia a Berlino. Praticamente, lui creò questa situazione. E poi, tutti insieme, abbiamo fatto dentro le nostre mostre. Io ne avevo fatta una, mi ricordo, insieme a un altro artista che era più grande ed era un musicista. Praticamente avevamo fatto questo spazio tutto buio e sulle pareti era tutto pieno di

schiuma e di barba, perché in quel periodo io facevo dei quadri con la schiuma e la barba. Quindi le pareti erano tutte piene di schiuma e di barba e tu entrando non lo sapevi, ma sentivi proprio questo odore chimico, un po' strano. E dentro c'era Igor Muroni che faceva questi suoni, drone, *noise*. E questo continuò per qualche mese con cadenza continua delle mini-mostre. Era andata bene.

OM: *Secondo lei è difficile rimanere in un collettivo, nel senso di avere proprio una visione comune nel produrre arte?*

LDL: Sì, è difficile. Deve essere qualcuno, solitamente, che unisce. È difficilissimo. Poi, soprattutto perché, prima di tutto, lavorare con altre persone non è facile. E poi, sai, per questa cosa dell'artista è anche più difficile, perché ci sono delle personalità anche con ego forti. Inoltre, la figura dell'artista è sempre stata un po' individualista. Se c'è una visione comune, allora tutti fanno le loro opere, le loro azioni, ma farle proprio insieme è difficile. Io conosco alcuni che fanno così. Infatti, ogni volta li guardo con grande interesse e ne sono affascinato. In questo momento forse sto riuscendo a farlo grazie all'agenzia. Questo è un progetto che per forza di cose è condiviso con altri, perché l'idea per esserci deve essere realizzata in pratica. E quindi tutti quelli che interagiscono in qualche modo fanno parte di questa cosa. E poi nello specifico ci sono anche altri agenti dell'agenzia, e ognuno si occupa di una cosa diversa. Io mi occupo dell'agenzia, mentre Emma Rose Odne, in arte nell'agenzia è Agente Rose, si occupa delle performance e usa questo materiale dell'agenzia per sviluppare un discorso poetico di scrittura e performance, facendo queste *poetry in motion*, in cui lei praticamente incarna le poesie stesse. Però vedi, in questo termine lavoriamo insieme. Cioè nel senso che ognuno fa il suo quando lo facciamo insieme.

OM: *A Livello di formazione l'Accademia le è stata utile? Ha avuto qualche professore o qualche esperienza significativa?*

LDL: Sì, sicuramente il professore che mi ha colpito fu Garutti. Anche se poi non è che ci abbia avuto questo bel rapporto. Poi Giacinto di Pietrantonio. Lui è stato per me veramente un pozzo di conoscenza. Lui sa tantissime cose e te le dà tranquillamente, davvero generoso. Tra l'altro siamo diventati colleghi, perché adesso insegniamo nella stessa scuola. Lui è un grande, infatti ho molto rispetto per lui e quindi tante volte non gli parlo, perché ho della riverenza nei suoi confronti. Poi mi ricordo c'erano altri professori come la Cherubini e Bruno Muzzolini, che aveva un laboratorio di video.

OM: *Lei ha quindi frequentato il dipartimento di pittura?*

LDL: Sì.

OM: *E con qualche professore di riferimento?*

LDL: Il professore mio si chiamava Gadda Aleta.

OM: *Come mai hai fatto questo passaggio da pittura all'arte performativa?*

LDL: Quando mi iscrissi a pittura, io venivo da Monza. Quando avevo diciassette anni, ero in crisi nera con tutto perché sentivo il dovere di dover trovare la mia strada nel mondo, ma contemporaneamente non avevo voglia di fare niente, perché non c'era niente che mi affascinava. Le uniche cose che mi affascinavano e che mi attiravano erano negative e io ero molto affascinato da persone che vivevano un po' borderline, tra legalità e l'illegalità. Nonostante la mia famiglia non fosse per niente così, però a me affascinava quel mondo lì. Mi ricordo che a scuola, alle superiori, la professoressa ci fece studiare i Dadaisti, e lì

mi è scattata la passione per il disegno e un certo tipo di musica. E quindi mi iscrivo all'Accademia e vado a fare pittura, perché cominciavo a dipingere ed era un modo per avvicinarmi all'arte. Il vero motivo per iscrivermi a Brera era perché dovevo avere qualcuno con cui parlare d'arte. Infatti, io mi ricordo che andavo a Milano a vedermi le mostre da solo e per me era tipo fare un viaggio in qualche modo, e mi ricordo che tornavo indietro in pullman e piangevo perché mi sentivo solo, non sapevo con chi parlare di queste mostre. Mi ricordo che facevo questi quadri bruttissimi e li mettevo tutti in uno bustone e uscivo con questi quadri per farli vedere. Poi mi ricordo che organizzai una mostra a Monza con un'associazione che girava con il furgoncino per fare prevenzione sulla droga, prevenzione di tipo educazione sessuale, e progetti creativi. Poi nel tempo ho smesso di fare l'artista come lo stavo facendo prima e ho cominciato a fare l'agenzia. Poi per fortuna è arrivato il Covid in mezzo, perché per me è stata una benedizione, perché mi ha permesso di cambiare il mio stile di vita e soprattutto mi ha permesso di rimettermi a studiare e di fermarmi. Quindi io sono riuscito a scrivermi le idee. Ho pulito l'interno e l'esterno, dando vita a questa cosa. Contemporaneamente ho iniziato ad insegnare e quindi gli studenti, chi voleva, sono stati i primi candidati dell'agenzia e insieme abbiamo fatto questo laboratorio di follie e di arte e di vita. Il sogno delle avanguardie storiche si è concretizzato in questo modo. Arte e vita sono completamente fusi. La *Thy Self Agency* non ha bisogno di contesti specifici per esistere, ma ovunque si trovi crea il suo contesto. Questo è un progetto artistico, ma è veramente un'agenzia di viaggio, quindi non ha bisogno di essere associata all'arte o essere associata a niente. È quello che è. E dove si trova è sempre uguale e crea il suo contesto.

OM: *Mentre nella sua prima fase ancora legata alla pittura, come sceglieva le*

tecniche, i materiali? Seguiva una riflessione di tipo poetico o una predilezione proprio personale, anche a livello estetico?

LDL: Tutto nasce sempre da un'idea, sempre. Anche quando all'inizio cercavo di rappresentare, ho cercato di unire questa cosa della vita e dell'arte insieme, l'ho sempre avuta in realtà. Probabilmente mi è stata passata dai libri quando studiavo i Dadaisti. Io non avevo questa grande formazione tecnica, infatti non ero neanche soddisfatto dei miei risultati. Io ero giovane quindi talmente esplodevo di energie che non riuscivo a contenere e quindi facevo delle cose come assemblare oggetti, dipingevo anche se però ero scarso. Quindi all'inizio sperimentavo, poi era anche un periodo dove studiavo e quindi ogni volta che vedevo un artista un po' me ne prendevo. Sono tentativi. Prima di tutto l'arte è uno strumento formativo in primis per l'artista, è uno strumento l'arte e non è un fine. Dunque è un mezzo, il cui fine è sempre la conoscenza. L'unica conoscenza, secondo me, reale è una conoscenza che passa attraverso di te e ti accompagna al metafisico, cioè, a Dio. E questa cosa ha mille nomi. Dio è un nome facile per capire. L'arte può essere uno strumento per fare questo, anche in passato, l'arte ha sempre creato ponti tra dimensioni che però sono tutte la stessa cosa. Io quello che facevo da piccolo è uguale a quello che faccio adesso, cambiando il mezzo. Sono tentativi di conoscere me, perdersi in me, e così perdersi in tutto, non è una cosa egocentrica o egoriferita. Ma tu parti da te e attraverso di te riesci ad arrivare a quello che non sei.

OM: *Mentre c'è un'opera che la identifica proprio come artista, o comunque la sua opera preferita che vorrebbe narrare sulla piattaforma?*

LDL: No. Ti dico che non c'è. Penso che questa non sia in realtà una cosa positiva per quanto riguarda il punto di vista del

lavoro pratico, no? Perché se ci fossi riuscito ci sono delle cose magari che ho fatto più di altre. Però niente veramente di iconico. Mi piacerebbe. Mi piacerebbe trovare questa cosa. Cerco anche, ma non so, non mi viene. Ma vorrei, perché potrebbe sicuramente aiutarmi da un punto di vista di mercato e di riconoscibilità. Che, sai, uno magari dice, sai, questo si scambia la vita, alla riconoscibilità non ci pensa. In realtà ci si pensa, perché comunque mi rendo conto che il mondo ha delle regole. Non sono un ingenuo, il fatto di fare qualcosa che sia anticonformista, è comunque una scelta spontanea ma è comunque non c'ho più vent'anni. Non so quello che sto facendo. Ecco, diciamo che sì, vorrei trovare un'opera iconica, ma non c'è. Però sai, tipo, qui quando ci penso a questa cosa mi viene in mente Fontana. E lui, comunque, quei tagli li ha fatti perché era anziano. Quindi, c'è tempo, non mi scoraggio. Tante cose e

tante opere che ho fatto che secondo me sono buone, però nessuna secondo me è davvero può essere iconica. L'Agenzia lo può essere. Però una cosa che noto è che la maggior parte delle persone che si occupano di arte è che sono molto legate ancora, per qualche strana ragione alla forma. Mentre invece, gli artisti, soprattutto della storia dell'arte, mostrano che questa cosa della forma è anche un po', non è superata perché tanti la continuano a perseguire, però, diciamo, non è più fondamentale. Ma ci vuole il tempo che ci vuole.

OM: *Mentre, ipotizzando una narrazione dell'Agenzia, mi può spiegare come è nata e si è sviluppata nel tempo?*

LDL: L'Agenzia nasce da un momento di profonda crisi esistenziale. L'Agenzia, quindi, nasce come risposta a quella. E questa è la visione dell'arte che intendo perseguire.



Luca De Leva, *Thyself agency* primo infopoint, 2020. Courtesy l'artista.

OM: *E come sono nati questi tre esercizi, che l'Agenzia offre?*

LDL: Come ti dicevo prima, identità, spazio e tempo. Ma se tu ci pensi, il sentimento di una persona oppressa che desidera cambiare vita è comune. È una cosa che può capitare a chiunque. Le persone che lavorano sempre, non hanno mai tempo per loro stesse, desiderano avere più tempo. Ecco. Con la settimana di nove giorni lo possono avere. E in più possono anche perdere il lavoro, capito? Così prendono due piccioni con una fava. E lo stesso gli occhiali. Comunque si rifanno tutti a delle performance che avevo già fatto in passato. Tipo quella degli occhiali l'avevo fatta una volta nel 2018, in questa performance a Castello di Rivoli dove io indossavo un visore, un'altra persona ne indossava un altro. Quindi ognuno vedeva quello che vedeva l'altro. E durante questa performance ci siamo baciati tutto il tempo indossando gli occhiali.

OM: *Attualmente leggendo sul suo sito a proposito dello scambio della vita. Lei lo definisce come un'esperienza che non è per tutti. Ci sono dei criteri di ammissione?*

LDL: No. Non ci sono criteri di ammissione. Quando dico che non è per tutti, lì in realtà è una frase che è un po' a doppio senso. Perché quando tu dici che non è per tutti solitamente si intende dire perché non tutti sono abbastanza per farlo. Ma la rigiro. Non è per tutti perché non tutti avvertono quel dolore esistenziale di cui stavamo parlando. Comunque non ci sono dei criteri di ammissione. Anzi, seguono molto il flusso. Non immaginare che ci sia un database di candidati infinito. Perché non è così. Anche perché magari una persona lo vuole fare oggi ma magari fra sei mesi non è più disponibile. Quindi dipende. È una cosa che viene fatta, cioè si organizza man mano. Come ti ho detto prima, non c'è finalità di profitto, né di intrattenimento,

ma l'agenzia cerca sempre distribuzione. Questa è un'idea che si deve incarnare per esistere. L'agenzia nasce nel 2021, ma era tipo una cosa segreta prima. Mi piaceva perché comunque uscivo da un periodo estremo e la volevo fare in privato perché dovevo capire veramente che cos'era. Io non volevo raccontare alle persone soltanto un'idea, ma volevo raccontare una cosa che era reale. La realtà è un altro aspetto importante di tutto questo racconto che sto facendo. Cioè è sempre tutto reale. Io inseguo la verità e ho bisogno di quelle risposte. L'arte è uno dei mezzi attraverso cui riesco a trovare queste risposte. Fare l'agenzia è anche un modo per ringraziare, per la possibilità di trovare le risposte. Allora cerco di aiutare gli altri e me stesso insieme. Cerco di fare in modo di creare un ambiente dove l'aiuto possa essere ricevuto. La gente mi scrive interessata allo scambio e io li invito all'infopoint e allora mi raccontano di sé e si organizza lo scambio.

OM: *Quindi i tuoi candidati si conoscono?*

LDL: No.

OM: *Non li fa conoscere prima?*

LDL: No, dipende. Nel caso degli scambi di vita, abbiamo fatto scambio fra estranei, fra amici, fra partner, tra marito e moglie. Una ragazza ha scambiato la vita con il suo cane anche. Nel caso di due estranei. Loro non si conoscono prima. Si conoscono un momento prima di scambiarsi la vita, quindi. Io anche l'ho fatto con estranei, con amici. Ma l'ho fatto anche tipo con mia moglie e ti assicuro, che farlo con lei è stato esponenzialmente più intenso e più rivelatorio rispetto a che farlo con estranei. Quando mi sono scambiato per la prima volta mi trovavo a Beirut, era la fine del mio primo vero viaggio da solo. Stava per scoppiare una guerra civile, una situazione estrema. Ti assicuro che scambiarsi la vita nella mia casa con mia moglie, che già

ci conoscevamo benissimo, è stato molto più intenso, anche se non me lo aspettavo, pensavo sarei passato molto più leggero.

OM: *Mentre dopo questo scambio è mai successo che qualcuno non abbia voluto tornare indietro? Questo desiderio del vivere magari una vita di una persona diversa magari, rimanendone talmente impressionato da non voler tornare? Penso che sia interessante tutta l'esperienza e sicuramente è un grande lavoro anche a livello personale di introspezione, per cui magari vivere l'esperienza di un'altra persona impatta in qualche modo anche sulla propria vita, non più tornando indietro come prima, ma con dei cambiamenti radicali.*

LDL: Proprio questo stavo pensando. Stavo pensando che in realtà in qualche modo tutti non tornano veramente, nel senso che comunque tutti cambiano durante quella settimana. Tutto in una settimana, cioè questo anche a me colpisce, cioè una settimana in cui quasi sempre, a volte meno a volte in maniera eclatante, veramente avvengono delle cose inaudite. Quindi in qualche modo tutti non che prendono dall'altro. Questa esperienza dello scambiarsi la vita non vuol dire diventare l'altro, scambiarsi la vita vuol dire abbandonare la propria. Proprio questa è la chiave, non deve recitare a far l'altro, ma è lo strumento del tuo abbandono e tu sei strumento per il suo. Abbandono, in realtà è un modo opposto per dire un posto dove trovarsi, se tu riesci a trovarti del punto dove gli opposti si uniscono.

OM: *Ha mai pensato di documentare uno scambio?*

LDL: Sì, ma non lo faccio proprio per quel fatto che non c'è fine di profitto e di intrattenimento, ma in realtà il primo scambio che ho fatto io il 2011 io avevo proprio già lì pensato che l'unico modo per documentarlo dovesse essere una lettera cioè

un resoconto scritto da me in quel caso e dall'altro. In quel periodo lo facevo perché non volevo che sembrasse un *reality show*. Se io mi metto lì con la telecamera a documentare, è come il *reality*, cioè la feccia proprio. E quindi non voglio farlo, ma non ce n'è bisogno perché poi comunque è un'esperienza privata e funziona perché è privata. Se tu pensassi mentre ti scambi la vita che qualcuno ti debba vedere allora il tuo comportamento sarebbe influenzato da questo capito? Tu ti sentiresti osservato/osservata, giudicata e non serve quello, anzi sono esercizi liberatori dove tu finalmente sei libera senza zavorra, libera di essere te in santa pace perché lo sai solo tu, hai a che fare col segreto.

OM: *Mentre ho letto in alcune interviste che ha un rapporto speciale con la sorella. Questo rapporto ha influito sul suo lavoro?*

LDL: Sì, con mia sorella Fiammetta. Fiammetta non l'avevamo ancora nominata che strano.

OM: *In particolare in questa parte sulla sensibilità e sull'introspezione mi sembra molto collegata al modo in cui ha descritto il suo rapporto con lei in interviste passate, giusto?*

LDL: Bello interessante quello che dici. Devo dire che Fiammetta è fondamentale appunto mia sorella, lei ha una sindrome da quando è nata. Lei è nata questa sindrome che è handicappata molto semplice e non sa di esserlo, non ha quel tipo di cosa, è tipo una bambina per sempre. Lei ha una ha proprio delle caratteristiche vabbè la sindrome che insomma non la rende autonoma al 100%, è anche un'analfabeta. In pratica è una bambina però ha una sua personalità, non è una storia drammatica, perché lei comunque sta bene, tranquilla ha dei fatti suoi ha dei suoi giochi insomma e fa le sue cose stando bene. Però praticamente lei ha questa

condizione che non percepisce il tempo, cioè io l'ho capito quando ero ragazzino stando con lei, che lei le parole legate al tempo non le riconosceva. Quindi il prima o l'ieri, cioè il passato è mischiato al presente; allo stesso modo il futuro è un concetto che proprio non coglie, cioè il domani non capisce cosa vuol dire quindi io rimasi affascinato da questa cosa che lei appunto non percepiva il tempo come lo percepivo io. Quindi insomma per un periodo è stata quasi un mio oracolo casalingo lei proprio la interrogavo, ci avevo fatto anche delle opere insieme non so io facevo questi frottage e gli facevo interpretare, facevo decidere a lei che cos'era in base a quello che lei diceva e io completavo il disegno. Avevo fatto tanti laboratori con lei, in qualche modo lei è l'ispirazione di tutto perché cioè non tanto lei quanto questa sua condizione è l'ispirazione di tutto. Prima di tutto anche lei è comunque un'idea incarnata, ma poi lei è frutto di una mutazione. Mia sorella è un mutante di fatto, mia sorella è frutto dell'evoluzione, l'evoluzione questo è, sono mutazioni che se sono adatte all'ambiente rimangono, nel suo caso ha generato una sindrome, ma mi ha mostrato come la vita agisce e come la vita si evolve fondamentalmente. Quindi quando ero ragazzino avevo immaginato questo allora se attraverso la mia volontà io posso indurre un cambiamento in me, questo cambiamento lo posso trasmettere alla mia prole, allora io per questo mi scambiai la vita la prima volta, perché stavo immaginando menti che fossero libere di muoversi indipendentemente dal corpo. Avevo questa mia visione e quindi appunto ho detto allora voglio diventare, voglio provare a vivere la vita di tutti e la scambio quindi con le persone con l'intenzione appunto di affrontare fisicamente un'idea, di far nascere in me la volontà di questo tipo di cambiamento, in vista poi di trasmetterla fisicamente. Quindi in qualche modo è quello che ha ispirato tutto quello che sta succedendo e come è cambiato.

OM: *Mentre ha delle idee precise sulla conservazione delle sue opere? Intendo se ha delle idee precise in merito oppure anche solo una riflessione su quella che potrebbe essere la conservazione dell'Agenzia con delle indicazioni specifiche?*

LDL: Si diciamo che si esatto ho pensato molto a questo tema qua perché in qualche modo ho fatto tante opere un po' effimere, non so quadri fatti con la schiuma da barba, che in realtà sono rimasti però era un po' limitante. Alla fine mi rendo conto che dopo una visita in uno studio di restauro di Milano, dove ho lavorato insomma, dove girano le opere di questo collezionista di Milano e loro mi dicevano che per loro le opere d'arte contemporanea praticamente hanno bisogno di più manutenzione delle opere antiche ed è una cosa un po' così, ma mi dicevano che il motivo di ciò è semplice, perché si è persa un sacco di conoscenza e quindi gli artisti fanno delle cose, che dopo cinque anni sono distinte sono molto distrutte. Questa cosa io la conoscevo facevo i quadri con gli sputi, facevo quadri con gli sputi di dentifricio, tutte cose molto fragili o comunque con prodotti industriali che non sai come sarà negli anni, non c'è una conoscenza. Non lo sai perché il dentifricio non l'ha mai testato nessuno, com'è se rimane secco per dieci anni. Per quanto invece riguarda l'agenzia ho pensato molto a tutto questo, a me piace l'idea di qualcosa che esiste nella forma della leggenda, cioè tipo il passaparola quindi è un'idea semplice che tu puoi raccontare in tre parole. Perché per raccontare uno scambio di vita lo puoi fare veramente in tre parole. Alla fine è quello il modo in cui la cosa si potrebbe cioè può continuare, io sono affascinato da questo un po' mi rendo conto che è pure molto rischioso perché potrebbe anche finire nel nulla, ma non mi pongo proprio un problema. Io voglio che rimangano le cose. Io penso che il luogo principale dell'arte, non sono i musei, non sono le gallerie, non sono collezioni private.

Sono le vite, l'arte è una cosa strettamente umana, fatta di umani che parlano a umani, allora io è proprio dentro l'umano che voglio stare, cioè nel ricordo. Poi tutto il piatto discorso materiale del mercato non è un problema perché si vende tutto, cioè non è un problema, non ci sono delle regole ferree che vanno rispettate dall'oggetto. Non sono vere quelle cose perché si vende tutto guarda il mercato reale non solo quello dell'arte cioè oggi più che mai quello che viene venduto sono i servizi, ad esempio, la finanza è sempre più astratta cioè quindi il mondo già si muove in quella direzione. Il fatto che l'arte ancora non se ne sia accorta non lo so è uno dei sintomi di quanto ormai è forse un po' obsoleta nei termini in cui sta venendo fatta. Infatti, risponde ad una bolla chiusa, vecchi fondamentalmente anche giovani che però sono vecchi dentro, perché se tu guardi veramente le grandi compagnie, senza giudicare ma se tu guardi le grandi compagnie di oggi hanno tutte una parte immateriale molto importante, vivono in internet, poi hanno ovviamente degli scontri pratici però non vendono prodotti, ma servizi che sono una cosa astratta. Quindi in realtà il mondo già si muove in questa direzione qua da tanto.

OM: *Essendo l'agenzia un'esperienza che lei effettivamente propone al pubblico, volevo chiederle come funziona la sua documentazione e come affronta il tema dell'autenticità o attestati di partecipazione ai vari esercizi.*

LDL: No, no, anche perché guarda se dovessimo seguire delle definizioni per me l'opera è l'agenzia in sé, non sono gli scambi di vita. L'opera che io voglio raccontare non è l'esperienza in sé. Se io dovessi diciamo come tu prima mi hai chiesto qual è una mia opera rappresentativa, per me è l'agenzia stessa, che quindi allora non so tu la potresti identificare se hai bisogno di un riferimento pratico con il suo sito volendo poi ovviamente l'esperienza

è la sua realizzazione pratica. Comunque stiamo parlando di qualcosa che non è ovviamente una cosa canonica e non si può comprendere se uno mantiene capito quei parametri però ti ripeto a me in realtà sembra che i parametri canonici dell'arte non siano proprio più attuali, ma è il mondo a mostrarlo e quindi mi chiedo veramente perché allora sono tutti così attaccati c'è una domanda comune che mi viene fatta. Allora io facendo questi infopoint e ne ho fatti un po' ormai, poi sono tipo mega intensivi perché li collego sempre a degli eventi. Quindi sai magari anche se durano una settimana o quattro giorni, in quei quattro giorni viene tantissima gente scaglionata. Uno degli ultimi l'ho fatto a Cremona un annetto fa e c'erano in quattro giorni, avevo il contapersone, ho parlato con più di mille persone che sono venute. Sono tante mille persone, dove tu fai questa mini-introduzione e poi uno se c'è la situazione parla di sé, è estenuante capito cioè tu sei drenato.

OM: *In questo suo ruolo non si sente un po' psicologo, o un po' psichiatra?*

LDL: Mi sento sai cosa artista, però c'è una differenza noi non stiamo cercando di fare terapia in nessun modo. Questi sono gli esercizi che ti danno potere personale, io ho una visione profondamente anarchica delle cose e dell'individuo, anarchica nel senso che c'è il potere in te e insieme se entrambi siamo individui di potere possiamo splendere, ma i non è compito mio far splendere te come non mi aspetto che tu faccia splendere me, però insieme ci possiamo aiutare. È sottile la cosa, la condivisione è fondamentale però come dire insomma la forza è in ognuno di noi. Dobbiamo essere individui formati, cioè individui informati che si informano allora li cioè siamo tutti pari. Ecco io immagino un mondo di pari, non di gerarchia, che oggi è palese e non è più quella tradizionale, ma è una gerarchia di delirio. Quindi nella parità riusciamo a trovare qualcosa, io ti mostro a

te qualcosa, tu mostrami a me qualcos'altro e poi insieme fioriamo. Guarda ti assicuro c'è qualcosa di splendido che io non posso fare a meno di perseguire perché non so neanche io non mi sento neanche veramente l'autore di tutto questo, sono una specie di mezzo a mia volta per qualcosa di cui sto cavalcando l'onda di scambio delle energie. Come ti ho detto prima il desiderio di vivere un'altra vita è comune a chiunque, non è un'idea mia capito e quindi quello che noi possiamo fare è realizzare delle possibilità e lavorare affinché queste possibilità finalizzate al bene possano manifestarsi. Sto cercando di fare questo e a me poi nutre, questa cosa a me fa bene anche a me che imparo, soprattutto imparo perché posso essere me stesso. Mi ricordo un'altra volta ero in un infopoint a Milano, il primo allora chiudo era durato un mese quello, chiudo la porta e si usciva però dal retro quindi chiudo la porta e rimango dentro, c'era un letto in quegli infopoint. Diciamo che l'ambientazione era fatta con questo letto matrimoniale con insomma un uovo di Pasqua sopra, allora mi lancio sul letto tipo perché ero felice perché dicevo di non crederci che sto veramente facendo questo. Allora il primo infopoint che facevo cioè non ci credo finalmente ho trovato una cosa dentro questo fatto dell'arte che veramente mi piace così mi sono coccolato e io ti giuro che ho sentito cioè io ho sentito Dio divertirsi attraverso di me qui siamo tipo fatti le coccole come due gatti. Bellissimo, è stato splendido.

OM: *La scelta del logo dell'Agenzia com'è nata?*

LDL: Anche quella è una coincidenza ma io guarda non sono così tanto legato in realtà a quello infatti secondo me un po' lo cambierò. Il logo è Krishna senza il volto. Solitamente ha gli occhi, il naso e la bocca, io li ho tolti pensando a questa cosa di scambio di vita, perché inizialmente l'esercizio dell'agenzia era solo lo scambio

di vita. Gli altri due sono arrivati dopo, gli occhiali l'avevo già fatto però in forma di esercizi sono arrivati dopo. E niente il logo è così lui sdraiato con il sito sotto, ce n'è un altro che potrebbe essere questo te lo devo disegnare, che magari a un certo punto diventerà questo perché si lo vorrei cambiare ma ancora lo tengo che per adesso mi piace. Non c'è un reale motivo semplicemente che tutte queste teorie che ho in mente comunque si rifanno a tradizioni antiche e poi in quel periodo leggevo di Krishna e mi piaceva il disegno e l'ho preso. Veramente per me anzi è sufficiente questa come motivazione e poi c'è anche un po' sempre di questo discorso anche di appropriazione perché quello in realtà non l'ho disegnato io, quello è il disegno che usano veramente gli Hare Krishna. Io l'ho preso e l'ho fatto diventare il logo mio, boh basta questa per me è una cosa così. Le idee in quanto vere appartengono alla verità, quindi tutti gli uomini che vengono chiamati geni non sono altro che dei grandi ricettori di queste verità di queste idee, ma le idee non sono nostre quindi io prendo quello che mi pare e dopo tutto quanto. Che poi non lo so domani se mi trovassi uno che fa la stessa cosa mia non so, chissà come reagirei in realtà.

OM: *Mentre ha avuto rapporti speciali con dei galleristi o curatori nel corso della sua carriera?*

LDL: Adesso no, ma prima lavoravo con una galleria che si chiama Ada. Attualmente lavoro presso la Pink Summer a Genova, è una galleria comunque storica ha 20 anni. Ada è invece una galleria più giovane vabbè ormai comunque anche lei esiste da qualche anno ormai, però io ci avevo lavorato quando aveva iniziato all'inizio a Roma poi ho cambiato a un certo punto.

OM: *Mentre secondo lei c'è un modo per narrare le opere d'arte?*

LDL: Dipende perché l'arte contemporanea ormai questo è anche un po' il problema delle scuole l'arte contemporanea ormai si fa e quindi c'è anche questo problema delle scuole, che sai c'è un tempo uno imparava delle tecniche. Mentre tu oggi se vuoi fare arte pure con niente, cosa devi fare allora il corso di mazzo di chiavi? il corso di libretto? Non puoi quindi vuol dire che tutto deve essere adattato e questa è una cosa anche bella, perché cioè ci permette di sperimentare fondamentalmente. Non lo so c'è un esempio, un artista come De Dominicis che lui non voleva fare le foto delle sue opere sì ecco, ad esempio lui grazie al fatto che non hanno ascoltato questa sua questa sua volontà noi oggi abbiamo le sue opere e le conosciamo. Quindi anche lì perché prima si rispettano i canoni dell'arte

e non la volontà dell'artista. Poi io ti dico che secondo me con gli artisti in vita, l'intervista è fondamentale e di certo da una parte che gli artisti piace, perché lui sta parlando del suo lavoro. Al contrario se tu invece ne scrivi, allora le cose sono due: o conosci molto bene l'artista o sennò dai tu una tua interpretazione. Le due cose sono valide però diciamo dipende da quello che ti interessa se tu vuoi dare il punto di vista dell'artista è chiaro che glielo chiedi a lui direttamente e se è vivo fai prima, anche le interpretazioni sono belle però sono sempre re-interpretazioni di un'opera. Una cosa che io, ad esempio, non apprezzo molto sono i testi dei critici, dove tu vedi che il critico si sta sbizzarrendo a speculare. Allora è interessante però ha lo stesso valore di un'opera a sé quel testo cioè diventa un'opera del critico alla fine.

FAVINI Ettore

Ettore Favini nasce a Cremona nel 1974. La sua ricerca si sviluppa attraverso una tensione narrativa che intreccia storie, memorie e paesaggi. Il suo lavoro nasce spesso dall'ascolto di racconti minori e dalla relazione con comunità e territori, trasformando esperienze individuali in riflessioni di carattere universale. Attraverso pratiche partecipative e interventi site-specific, Favini indaga il rapporto tra identità, spazio pubblico e coscienza collettiva, coinvolgendo lo

spettatore come parte attiva dell'opera. Ha ricevuto importanti riconoscimenti, tra cui premi dalla Pollock-Krasner Foundation, dal progetto Italian Council e dal Ministero degli Affari Esteri con il New York Prize. Le sue opere sono state esposte in istituzioni e biennali italiane e internazionali, tra cui PAC e Museo del Novecento di Milano, GAMeC di Bergamo, MAN di Nuoro, Carré d'Art di Nîmes, OCAT di Shanghai e Italian Academy di New York.



Ettore Favini, *Arrivederci*, 2016. Installation view Man, Nuoro.
Foto: Confinivisivi.Courtesy l'artista.

Deborah Caivano ed Ettore Favini

Milano, 6 ottobre 2025

DC: *Ettore, c'è un'immagine, un ricordo o una scena che per te segna davvero l'inizio del tuo percorso come artista? Eventualmente anche legato all'Accademia di Brera o a qualche professore.*

EF: Direi che tutto è cominciato con l'incontro con Alberto Garutti. In realtà ho iniziato a studiare in Accademia a Bologna, e sono arrivato a Milano quando Alberto si è trasferito.

È stato allora che mi sono accorto di far parte di una comunità di artisti, ed è stato molto bello, perché Garutti ci trattava già come tali, anche se eravamo solo al primo anno. Riusciva a riconoscere in ognuno di noi delle potenzialità ancora da esprimere, e questo mi ha convinto che quella fosse davvero la strada giusta. Poi c'erano i miei compagni di corso, che sono diventati amici e colleghi (Giuseppe Gabellone, Simone Berti, Davide Bertocchi, Stefania Galegati, Deborah Ligorio, e molti altri) tutti parte di quel gruppo che poi è stato chiamato Via Fiuggi.

DC: *Negli anni di formazione hai preso parte al collettivo di via Fiuggi. Cosa ha rappresentato per te quell'esperienza e in che modo ha contribuito a definire la tua idea di lavoro collettivo e di comunità artistica?*

EF: Via Fiuggi, più che un collettivo, era un gruppo di persone che vivevano insieme. Non era esattamente un collettivo nel senso tradizionale, perché, nonostante fossimo in tanti, il lavoro di ciascuno restava individuale e non veniva mai condiviso direttamente con gli altri. L'unica cosa che si condivideva era lo scambio sui singoli lavori: c'era sempre un grande confronto tra

di noi. Quando qualcuno aveva un progetto, lo presentava agli altri, portava l'idea, e poi veniva discusso insieme; lo stesso avveniva durante la realizzazione. C'era quindi uno scambio continuo di opinioni sull'opera. Era, di fatto, una continuazione della lezione in aula: c'era già un grande confronto tra studenti, ma una volta tornati a casa lo scambio continuava. Questo era molto importante, perché ci permetteva di parlare costantemente dell'opera, delle mostre da vedere, come una vera e propria prosecuzione dell'esperienza artistica.

DC: *Insegni all'Accademia di Belle Arti di Bergamo, di cui sarai presto direttore. C'è qualcosa del tuo modo di trasmettere che senti in continuità con ciò che hai ricevuto durante i tuoi anni di formazione? Oppure il tuo approccio pedagogico si è costruito in modo indipendente, distaccandosi da quei modelli?*

EF: In qualche modo l'impronta di Alberto Garutti resta, soprattutto per quanto riguarda la maieutica dell'arte. Nel corso che tengo, tendo a far emergere il lavoro dello studente, le sue propensioni, senza mai forzare in un senso o nell'altro, come invece fanno alcuni artisti che cercano di trasmettere il proprio metodo. Nel mio caso lascio molto spazio all'individualità di ciascuno studente o giovane artista.

Prima di iniziare a insegnare ho partecipato a diversi workshop e residenze; quindi, c'è sempre stata questa dimensione di collettività. Quello che cerco di portare avanti è proprio questo: lo scambio e la collaborazione, perché il periodo dell'Accademia è un momento felice in cui studenti e giovani artisti si trovano in un luogo protetto, dove

possono provare, sbagliare, imparare e soprattutto scambiarsi informazioni, pareri, aiutarsi a vicenda.

Poi, il lavoro dell'artista, nella vita reale, diventa molto solitario, non esiste più una sorta di comunità. Oggi è ancora più individualistico rispetto a quando ho iniziato; mentre prima c'era una vera comunità di artisti che si aiutava, si sosteneva a vicenda, oggi prevale la competitività. Esperienze come quelle di via Fiuggi o esperienze successive non ci sono più state. Non dico che i tempi fossero migliori, ma si auspica che possano tornare ancora collettivi e gruppi: esperienze del genere sono molto utili per la comunità artistica e per la crescita individuale.

DC: *Durante gli anni all'Accademia di Brera condividevi lo stesso edificio con la Pinacoteca. Ti sei mai sentito in dialogo, o in contrasto, con quel mondo? Che tipo di rapporto hai avuto tra l'arte contemporanea e quella collezione storica così prossima?*

EF: Diciamo che non c'era una grande comunicazione tra noi, tra il sotto e il sopra, anche se ogni tanto si andava a fare un giro. In Pinacoteca sono custoditi talmente tanti capolavori che era sempre utile salire: per un'intuizione, una luce, un colore, un'atmosfera, era un'ispirazione continua. Eravamo però più proiettati verso l'arte contemporanea, in quegli anni in cui Milano stava diventando una sorta di nuova capitale dell'arte. Prima, degli anni Ottanta e Novanta, di fatto non lo era ancora: non c'era quasi niente. Cominciavano a nascere le prime gallerie più giovani: Massimo De Carlo, Claudio Guenzani, Emi Fontana, c'era ancora l'esperienza di Luciano Inga Pin, iniziavano a formarsi una serie di situazioni nuove che ci attiravano molto.

Per quanto riguarda la Pinacoteca, né Alberto né gli altri docenti ci invitavano a salire: eravamo noi, più spontaneamente, a farlo. Molto spesso salivamo di un piano, soprattutto per vedere Piero della

Francesca, che era uno dei favoriti. Quel tipo di Accademia era ancora sul modello napoleonico, in cui c'era uno scambio, ossia dove potevi osservare i maestri e poi praticare, sapendo che, in qualche modo, saresti arrivato al piano superiore. Quindi non era completamente scollato, anche se, allora, di contemporaneo, e anche di moderno, non c'era quasi nulla.

DC: *Nei tuoi lavori emerge una grande attenzione ai materiali: tessuti, fibre, scarti, elementi naturali o di recupero. Che significato attribuisce ai materiali e ai mezzi che utilizzi? Come avviene la loro scelta in relazione ai temi o ai luoghi del progetto?*

EF: I materiali, solitamente, sono sempre una conseguenza del lavoro che voglio portare avanti, nel senso che sono dei media, o meglio, dei medium. Prima di tutto individuo un tema che voglio sviluppare e poi i materiali o la tecnica che utilizzo sono conseguenti a quel tipo di lavoro. Un singolo lavoro potrebbe essere realizzato in vari modi: potrebbe diventare un'installazione, un video, una fotografia. Però, a seconda della poetica che vuoi mettere nel lavoro e, nel mio caso, con la questione della partecipazione i materiali assumono connotati diversi. In particolare, i tessuti, che sono quei materiali in grado di registrare la memoria di altri, in tempi e modi completamente differenti.

La prima volta che ho utilizzato i tessuti è stato a Bergamo nel 2011 con due opere, *Cantra* e *Ordito*. Il progetto si svolgeva nella Basilica di Santa Maria Maggiore, all'interno dei matronei, che allora erano chiusi. Paola Tognon e Stefano Raimondi avevano ideato il progetto *Ogni cosa a suo tempo*, con il quale venivano riaperti i matronei per creare un dialogo tra due artisti: nel mio caso, ero insieme a David Adamo. Avevo individuato i matronei come luogo da riportare alle origini, quando erano spazi frequentati esclusivamente da donne. Da lì ho voluto contestualizzare l'idea rispetto

alla città di Bergamo, che è una città molto importante per i tessuti e i filati. Ho quindi realizzato un grande cielo composto da otto chilometri di lana blu che partivano dal velo della Madonna. Riparativo quindi dal passato, partendo da alcuni dipinti e arazzi presenti all'interno della basilica. Così è nata l'installazione.

In quel caso il lavoro era interamente realizzato in filato. Il progetto successivo, invece, che è stato molto più importante sul piano dei tessuti, è *Arrivederci* del 2016: due mostre, una al MAN di Nuoro e una al Museo Villa Croce a Genova.

Per il MAN di Nuoro l'idea era quella di ricostruire una sorta di ritratto della Sardegna. Avevo viaggiato sull'isola per raccogliere pezzi di tessuto realizzati ancora a mano (filati, tessuti per coperte, tappeti o altri manufatti in lana) da persone comuni, tessitori e stilisti. Ognuno aveva donato un frammento, più o meno grande, e poi li ho cuciti insieme creando un grande *patchwork*: una vela chiusa all'interno di uno spazio senza finestre, la *project room* del museo, e fissata agli angoli delle pareti, come una vela pronta a partire ma trattenuta.

Il lavoro nasceva dal racconto delle persone: molti dicevano che la Sardegna, anche se cerchi di andartene, alla fine ti richiama sempre. C'era quindi questo desiderio di partire, ma anche il senso del ritorno a casa. Il titolo *Arrivederci* è proprio quel saluto sospeso, la possibilità che ci si possa rivedere o forse no, e la mostra ruotava intorno a questo tipo di tema e di atmosfera.

In questo caso, l'idea del materiale è nata strada facendo: non sono stato io a scegliere i tessuti, ma le persone che hanno partecipato. Io mi sono occupato di accostare un materiale all'altro per poi ricucirli insieme. È stato sorprendente scoprire che artigiani, pur vivendo a pochi chilometri di distanza, spesso non si conoscevano o non si parlavano.

Come dissero le eredi di Maria Lai, in qualche modo il progetto riprendeva le origini

del suo lavoro, quel legarsi alla montagna, perché c'era la stessa idea di riconnettere territori solitamente contrapposti, di ricucire insieme la Sardegna.

DC: *Nel tuo percorso c'è stata qualche opera che inizialmente avevi pensato con un materiale o con un certo tipo di sviluppo e che, in corso d'opera, hai completamente trasformato, scegliendo altri materiali o una resa differente?*

EF: Sì, è capitato più volte. Mi ricordo, ad esempio, una mostra che avevo realizzato a cura di Lorenzo Giusti al Museo d'Arte della Città di Ravenna. Lì si trattava di un'indagine sulla natura: ero partito da *Walden* di Thoreau, quindi era una esperienza stagionale che facevo in luoghi diversi. Prendevo una tenda da campeggio, mi installavo in un luogo a ogni cambio di stagione, restavo lì per qualche giorno, poteva variare da tre giorni fino a una settimana, e osservavo intorno a me cosa fosse la natura. Partivo da luoghi che erano stati antropizzati, quindi spazi umani disabitati e poi, in qualche modo, riabitati dalla natura.

Tutte le registrazioni venivano fatte in modo analogico, con una cinepresa Super 8, un registratore a bobine e un taccuino. La mostra finale era quasi una riflessione sulla sinestesia: c'era poco da vedere, perché era una mostra olfattiva e di densità luminosa. In realtà, i lavori che si vedevano erano semplicemente funzionali a qualcos'altro.

Era stata modificata anche l'illuminazione del museo: le sale erano quattro, una per ogni stagione, e la luce era calcolata in base alla quantità, al calore e al colore della luce che entra da una finestra di un'abitazione. C'era quindi una variazione leggera dalla primavera all'inverno, con minime differenze tra una sala e l'altra. C'erano poi dei diffusori di profumi per interni, essenze olfattive che mimavano la stagione, profumi che io avevo

riconosciuto e sentito durante i vari cambi di stagione. In quel caso avevo realizzato dei dischi in ceramica con un piccolo piattino al centro: sotto si accendeva una candela che scaldava l'olio essenziale con un goccio d'acqua. I dischi erano bianchi e neri e rappresentavano l'incidenza del sole sulla terra nel cambio di stagione; ogni disco era calcolato in una posizione precisa. Tuttavia, non erano molto efficaci dal punto di vista dell'esaltazione del profumo, e quindi, in una mostra successiva, ho ripresentato il lavoro cambiandolo completamente. Ho eliminato i dischi in ceramica, ma ho utilizzato un boccione di vetro in pyrex, di quelli che si usano in profumeria, con una staffa come porta-boccione e sempre la candela sotto. Il risultato era completamente diverso, ma più efficace: avevo abbandonato tutta

la parte più estetica o decorativa, rendendo la cosa più tecnica, ma secondo me funzionava molto meglio.

Quello è stato un caso. Però, se penso ad alcuni video che avevo presentato, poi ho fatto un montaggio successivo perché mi ero accorto che avevano bisogno di una modifica. Quindi sì, in alcuni casi può capitare di rendersi conto che un lavoro, aggiungendo o togliendo qualcosa, funziona in modo diverso. Molte volte, inoltre, quando installi i lavori nello spazio, il lavoro stesso (anche se è lo stesso) cambia, perché cambia in relazione allo spazio. Quindi viene installato sempre in modo completamente diverso.

DC: *La dimensione partecipativa e il legame con il territorio sono aspetti centrali nella tua ricerca. Come costruisci il*



Ettore Favini e Antonio Rovaldi, *WS18*, 2012. Pietra incisa.
Courtesy l'artista.

dialogo con le comunità nei tuoi progetti, e quali sfide o possibilità incontri in questo processo?

EF: è sempre diverso costruire un rapporto con la comunità, perché dipende dal gruppo che ti trovi davanti. Ogni volta è un incontro, un modo di potersi confrontare con le persone e, in un certo senso, anche di metterle d'accordo tra di loro.

La prima volta che mi è capitato è stato molti anni fa, nel 2006, per un premio che si chiama *Milano-Torino incontrano... l'Arte*. Era promosso dalle Camere di Commercio di Milano e Torino: a Milano aveva vinto Massimo Grimaldi, mentre a Torino era stato scelto il mio progetto, con un'opera pubblica nel quartiere Falchera. Avevo proposto di creare un frutteto di frutti antichi come piazza di quartiere. Il luogo era stato individuato dalla Camera di Commercio e dal Comune di Torino. Ho quindi iniziato una serie di incontri con gli abitanti del quartiere, in particolare con un comitato di zona composto da persone molto diverse tra loro. L'ho frequentato per mesi, per capire che cosa si potesse realizzare, in che modo e con quali termini.

Ogni volta, dunque, il processo cambia. Ad esempio, in un altro progetto partecipativo in Sardegna, gli incontri erano individuali e non collettivi. In un progetto più recente, realizzato per la mostra a Nîmes con l'Italian Council, ho lavorato invece con una comunità di migranti del Nord Africa. Gli incontri si sono svolti in modi diversi: prima a livello collettivo, al Museo del Novecento, dove ognuno raccontava la propria storia portando un pezzo di tessuto significativo, legato a un ricordo personale. Quel racconto serviva a far sì che il tessuto potesse riecheggiare nella seconda parte del progetto. Alcune delle persone coinvolte sono poi state selezionate per partecipare più attivamente: avevano un contratto e venivano pagate per realizzare tessuti a mano, dopo un corso di formazione per imparare a usare i telai. Anche a Parma ho lavorato

su un progetto partecipativo, questa volta promosso dal Comune e dall'associazione culturale "Others", per ideare una segnaletica alternativa a quella turistica ufficiale. L'obiettivo era segnalare percorsi inediti all'interno della città, perché si erano accorti che i turisti visitavano sempre gli stessi luoghi. Ho così scelto nuovi percorsi urbani: ho costruito una mappa che indicava solo dei punti, senza tracciati, così che le persone potessero perdersi nella città e scoprire pian piano vicoli e angoli nascosti. La partecipazione, in questo caso, riguardava anche la scelta degli edifici: le opere, installate sulle facciate, venivano donate ai proprietari di quelle case, che diventavano così parte del progetto. Poteva trattarsi, per esempio, della locanda dove aveva dormito Goldoni o del luogo in cui era passato Leonardo da Vinci.

Nel mio caso, c'è sempre uno scambio: qualcuno mi dà qualcosa, come la facciata della propria casa, e in cambio riceve l'opera. In altri progetti, come quello con la comunità egiziana, i loro tessuti sono entrati a far parte della collezione del Museo d'Arte Contemporanea sotto un'altra forma. Quando li hanno consegnati, molti di loro mettevano piede per la prima volta in un museo, e l'idea che la loro memoria personale entrasse a far parte di una collezione pubblica proiettava quella storia nel futuro. Mi piace pensare che, un giorno, il nipotino di una delle donne coinvolte possa visitare il museo e riconoscere quel tessuto appartenuto alla nonna: è un'idea di memoria futura, di scambio, di dono.

DC: *Nelle tue opere torna spesso l'idea di memoria collettiva e di paesaggio come luogo di relazione. Come si intrecciano per te questi due elementi e come li vivi nel presente, in un mondo che cambia così rapidamente?*

EF: La riflessione sul paesaggio, in effetti, c'è sempre. Che si tratti di un paesaggio inteso in senso pittorico oppure di un

paesaggio più contemporaneo, urbano, perché anche ciò che ci circonda in città è comunque un paesaggio, un paesaggio urbano.

Per esempio, nel lavoro che citavo prima, quello di Parma, c'è un livello che viene filtrato attraverso la memoria collettiva. In quel caso, tutto è iniziato con una residenza all'interno dell'Archivio di Stato, dove avevo cominciato a cercare come la città fosse cambiata nei secoli, anche per capire l'evoluzione della sua viabilità. Avevo provato a prendere le mappe antiche di Parma e a sovrapporle, per vedere cosa fosse mutato nel tempo, ma in realtà era cambiato molto poco: c'era una strada che era di origine romana, e poi, man mano che la città cresceva e si espandeva, i quartieri si sviluppavano intorno a quella struttura originaria.

Sono un appassionato di battaglie storiche, e proprio all'interno dell'Archivio di Stato avevo trovato una delle battaglie combattute a Parma. Su quella mappa, dove era indicato il campo di battaglia, compariva una nota che rimandava a Goldoni. Attraverso le *Mémoires* di Goldoni avevo poi scoperto che lui aveva assistito a quella battaglia: la locanda dove alloggiava si trovava a poche centinaia di metri dal campo. Questa scoperta ti fa pensare a come la città, allora, fosse molto diversa: la campagna arrivava fino a dove oggi si estende una parte del centro storico. Immergersi in quell'epoca e osservare come il paesaggio sia cambiato è stato per me fondamentale, quasi un'idea di sfasamento, di sovrapposizione di piani temporali.

Un'altra esperienza simile è stata in un lavoro pubblico realizzato con Antonio Rovaldi, presso l'Accademia dello Scompiglio a Lucca: una collezione privata che apre al pubblico solo in alcuni periodi dell'anno. Siamo partiti da una passione comune per Thoreau e *Walden*, e l'idea era quella di far percorrere ai visitatori il parco, che in realtà è un paesaggio montano, tutt'altro che gentile. Avevamo ripreso i capitoli del

libro *Walden*, di Thoreau, e li avevamo incisi su pietra, come se fossero delle lapidi, o meglio, dei frontespizi: l'inizio dei capitoli. La dimensione della prima edizione era stata scalata in rapporto 10:1 mantenendo lo stesso font tipografico utilizzato da Thoreau. Le incisioni, scolpite su pietra, erano poi collocate in connessione con il paesaggio. Così, leggendo quelle frasi, a volte ti capita di doverle cercare nella natura: possono essere coperte dall'edera, dall'acqua, o da altri elementi naturali, ma quando le ritrovi, le riconosci anche in relazione al paesaggio che stai osservando. Per esempio, c'è un capitolo, *Economy*, il primo del libro, la cui incisione è visibile solo per alcuni mesi all'anno, perché si trova sul fondo di un laghetto: quando il laghetto è asciutto, la lastra emerge e puoi leggerla, ma d'estate viene completamente coperta dall'acqua. Anche in questo caso, dunque, c'è sempre un rapporto diretto con il paesaggio, dallo studio iniziale del lavoro fino alla sua installazione. E già all'interno del libro stesso Thoreau parla di paesaggio: c'è un capitolo intitolato *Vicini insoliti*, in cui racconta degli animali che vivevano intorno alla capanna che si era costruito nel bosco.

Per cui si crea un parallelismo tra il paesaggio descritto da Thoreau e quello reale che si trova davanti, in quel momento, in quel luogo.

DC: *A partire dalla tua esperienza artistica e istituzionale, come immagini oggi il ruolo dell'arte contemporanea all'interno delle trasformazioni sociali, culturali ed ecologiche che stiamo attraversando?*

EF: Ecco, questo è un tema a cui tengo particolarmente, perché in molti casi vedo che il mondo dell'arte è diventato sempre più autoreferenziale, soprattutto nell'ambito più commerciale, quello delle gallerie. Gli artisti, spesso, si lasciano travolgere da queste logiche senza riflettere abbastanza sulla partecipazione sociale, sulla

condivisione con gli altri o su un atteggiamento più politico. L'arte, in qualsiasi situazione, può essere politica, ma questo aspetto oggi viene un po' schiacciato. Molti artisti, soprattutto i più giovani, finiscono per subire la pressione di entrare in un sistema, in un mercato, e così i lavori perdono autenticità, piegandosi a logiche commerciali. Invece, in un momento storico come questo, l'arte è estremamente utile, al contrario di quanto si possa pensare, è l'unica via di fuga per l'esercizio libero del pensiero. Se pensiamo, a esempio, agli artisti palestinesi, che nonostante tutto continuano a produrre, capiamo che produrre pensiero e cultura è fondamentale: l'arte guarda sempre avanti, e spesso precede gli eventi storici, perché ha intuizioni sul futuro.

Mi capita spesso che mi chiedano di esporre lavori realizzati cinque o sei anni fa, riconoscendoli come attuali, e questo significa che in quel caso il lavoro ha funzionato, perché aveva intuito qualcosa che sarebbe accaduto più avanti. È proprio così che bisognerebbe lavorare. Nel mio piccolo cerco di realizzare opere che, in qualche modo, servano alla società. I lavori pubblici, infatti, servono alle persone, perché le persone si identificano in essi. Un'opera, soprattutto quando è pubblica, deve essere condivisa con la comunità; altrimenti rischia di diventare solo un oggetto, e in quel caso la domanda è: a chi serve? cosa ce ne facciamo? Finisce per essere respinta dalla comunità stessa.

Tutto questo lo trasmetto anche ai miei studenti. Facciamo molta critica su ciò che vediamo: quando andiamo alle mostre o incontriamo artisti, cerco di sviluppare in loro uno spirito critico, prima di tutto verso il proprio lavoro. Li invito a riflettere profondamente sulle loro opere, a capire dove stanno i punti di forza e di debolezza, e di cosa realmente parlano. Lo facciamo spesso in modo collettivo, discutendo insieme, perché così emergono aspetti che magari chi ha realizzato l'opera non aveva colto.

Molte volte il lavoro nasce "di pancia", da una necessità personale, ma senza che l'artista abbia ancora chiaro il perché. Poi, rileggendolo e analizzandolo in gruppo, emergono motivi e significati che lui stesso non aveva individuato. Ed è proprio questa la parte più interessante, anche per loro, perché alla fine diventa una scoperta.

DC: *Guardando al tuo percorso, ci sono progetti o opere recenti che senti particolarmente rappresentativi del tuo modo di lavorare oggi? In che modo sintetizzano la tua ricerca o le tue riflessioni più attuali?*

EF: Negli ultimi anni sto lavorando molto sul tema dell'acqua. È un tema che, in qualche modo, tocca quello ambientale, anche se non mi definisco un artista ambientalista. Questa precisazione mi ha fatto perdere anche alcune occasioni di esporre, perché il sistema tende sempre a voler attribuire un'etichetta, a incasellare. In realtà, però, siamo più cose rispetto a una standardizzazione.

Il tema dell'acqua per me è fondamentale, anche in relazione ai cambiamenti climatici che stiamo vivendo. Da parecchi anni infatti rappresento i fiumi: mi piace l'idea di raccontarli, di interpretarli. Ho lavorato molto con il fiume che ho più vicino a casa, il Po, in diversi modi.

Con Antonio Rovaldi, a esempio, abbiamo realizzato un video e poi una mostra insieme al PAC. Anche in quel caso il tema era il paesaggio, osservato attraverso epoche diverse dello stesso luogo. In mostra c'era un grande adesivo a parete che rappresentava il letto del fiume come una sezione: una linea nera che evocava il tracciato del Po. Nell'anno della siccità più forte, avevamo portato invece un'immagine mentale, tratta da un articolo di giornale dei primi anni del Novecento, in cui si raccontava di un gruppo di persone che pattinavano sul Po ghiacciato. All'epoca c'era stata una sorta di piccola glaciazione, l'idea di un fiume così grande completamente ghiacciato

oggi è impensabile. Avevo poi realizzato un altro video, oggi nella collezione del Museo del Novecento, dedicato alla scomparsa della nebbia e, più in generale, alla trasformazione dei vari stati dell'acqua. Il progetto era nato in occasione delle celebrazioni per il Cinquecentenario di Leonardo, partendo dalle sue osservazioni sull'acqua e sulla nebbia, che lo avevano portato a intuire quel fondo sfumato: lo *sfumato leonardesco*.

Rifletto quindi sull'acqua, sulla sua assenza e sulle sue metamorfosi. Negli ultimi anni, i lavori a cui tengo di più, quelli a cui sono più affezionato, sono proprio quelli che hanno a che fare con l'acqua.

DC: *C'è un'immagine o una frase che per te rappresenta al meglio gli anni trascorsi all'Accademia di Brera? E cosa significa per te oggi, ripensandoci da artista e da docente?*

EF: Una frase che sintetizzi quegli anni è davvero difficile da trovare. Un'immagine, forse, sì.

L'aula 1 dell'Accademia di Brera ha una grande parete, restava sempre vuota e bianca, veniva usata per la presentazione delle opere; Alberto la guardava e ci chiedeva di immaginare che quella parete fosse alla Biennale di Venezia o a Kassel per Documenta, presentare un'opera su quel muro era sempre una grande responsabilità. A fine lezione o durante la pausa, Alberto usciva e ti diceva: «Johnny, caccia una sigaretta». Era il momento in cui, dopo aver presentato il lavoro, su quella parete, dopo essere stato "schiaffeggiato" oralmente da tutta l'aula, uscivi e lui ti prendeva sottobraccio. Ti "scroccava" una sigaretta, come diceva lui, e restava lì con te a fumarla, consolandoti e dandoti qualche suggerimento.

GAGGIOTTI Paola

Paola Gaggiotti, nata nelle risaie del vercellese nel 1966, vive e lavora tra Milano, Saluggia e Palermo. Artista, educatrice e teorica, realizza progetti nel terzo settore e per aspiranti collezionisti dalle risorse limitate. Con il progetto

Mercato Nero lavora per sostenere gli artisti che operano al di fuori dal sistema dell'arte.

Dal 2020 fa parte del collettivo di redazione femminista di "fuoriregistro – quaderno di pedagogia e arte contemporanea".

Ma cosa speri di ottenere?

Deborah Caivano e Paola Gaggiotti

Milano, 11 novembre 2025

DC: *C'è un'immagine, una scena o un momento che per te segna davvero l'inizio del tuo percorso come artista?*

PG: Ci sono due immagini che, più di tutte, sento come l'inizio del mio percorso.

La prima risale a quando ero molto piccola e andavo a trovare i miei nonni. Erano poveri, quindi anche la carta veniva conservata con cura: mio nonno ritagliava da qualche avanzo un pezzetto bianco, lo metteva da parte per me e mi aspettava con quel foglietto e la sua matita da falegname, quella rossa e un po' piatta. Mi diceva: «Siediti qua, fai un disegno: sei brava, farai l'artista». Quell'incoraggiamento mi ha segnato profondamente, soprattutto nell'amore per l'arte: era evidente l'affetto e per questo aveva riconosciuto l'arte come una mia inclinazione.

La seconda immagine è il primo giorno di lezione di arte e immagine alle medie. Il professore chiese di disegnare un albero. Io lo realizzai in modo quasi realistico per l'età: tronco grigio-marrone, foglie autunnali, e ne ero orgogliosa. Lui lo stracciò dicendo che mancava di fantasia. Tornai al mio posto e ne disegnai un altro, tecnicamente ancora più accurato: tronco viola, foglie di tutti i colori, quasi un piccolo arlecchino. A me non piaceva, perché per me l'albero era quello che vedevo, e cercavo di riprodurlo nel modo più fedele possibile. Glielo portai comunque, come gesto di sfida: «Vuoi la fantasia? Eccola». Presi il massimo dei voti e detestai quel professore per tutto il tempo. Nonostante ciò, scelsi comunque il liceo artistico.

Sono queste le immagini che recupero dal passato remoto, quelle che riconosco come le vere origini.

DC: *Ti sei formata all'Accademia di Brera. In che modo quell'esperienza, i luoghi, le persone, le atmosfere di quegli anni, hanno influenzato la tua visione dell'arte e il modo in cui hai iniziato a costruire la tua pratica?*

PG: Il primo anno a Brera l'ho passato viaggiando in treno: tra andata e ritorno impiegavo circa quattro ore. Mi accorgevo che, mentre rientravo alla stazione, succedevano cose a cui non potevo partecipare: amici che si incontravano, andavano a mostre, mettevano in moto piccoli gruppi creativi. Dall'anno successivo, quando trovai casa a Milano, iniziai davvero a condividere la vita dell'Accademia. Alcuni dei compagni di allora oggi non fanno più gli artisti, ma molti sono ancora attivi nel mondo dell'arte. C'erano lo Spazio di Lazzaro Palazzi con artisti come Liliana Moro; poi, subito dopo di me, quelli di via Fuggi – Giuseppe Gabellone, Patrick Tuttofuoco, Stefania Galegati e altri. Sono persone che, in modi diversi, ho continuato a frequentare: ancora oggi vado a vedere le loro mostre e ci incrociamo spesso.

A Brera ebbi come docente Beppe Devalle e come assistente Alberto Garutti. Con Garutti nacque un'amicizia: andavo spesso nel suo studio, lo aiutavo con l'archivio e con alcune opere. La sua visione del mondo dell'arte però, per me, è sempre stata un po' stretta. All'inizio lo seguivo, perché era il maestro, e tendevo a prendere per giusto tutto ciò che diceva. Così mi sono ritrovata a desiderare di emergere, di fare le "mostre giuste", di seguire un percorso che però non corrispondeva né a me né alla mia pratica. E infatti il mio lavoro non funzionava: è un lavoro che rimane ai margini e non ha alcuna intenzione di spostarsi

da lì. Sono rimasta a lungo in questa frustrazione. Poi, a un certo punto, ho capito che il problema era semplice: non mi interessava far parte del “gotha” dell’arte. Mi interessava sperimentare. Ho curato progetti, ho scritto, e soprattutto ho iniziato a lavorare con comunità realizzando pratiche partecipative.

Ho iniziato così a vedere la marginalità come un punto di vista privilegiato. Oggi penso che la frustrazione sia una delle tecniche che ho utilizzato di più: parlo spesso di esclusività, di privilegi, di come il sistema dell’arte funzioni. Molti dei miei progetti nascono proprio da lì.

DC: *Durante quegli anni a Brera condividi gli spazi con la Pinacoteca. Ti sei mai sentita in dialogo, oppure in contrasto, con quella collezione così vicina e “ingombrante”? La presenza costante di un patrimonio storico forte ha parlato, o interferito, con la tua ricerca contemporanea?*

PG: Dico sempre che mi piacciono le opere d’arte solo se riconosco delle figure. Questo non significa che consideri astratta un’opera di Alfredo Jaar: per me è estremamente figurativa anche quando usa una scritta o uno schermo bianco. Credo che questo mio bisogno di immagini chiare, nitide, rappresentative sia anche legato all’influenza del patrimonio della Pinacoteca di Brera. Avevo un docente di storia dell’arte, Zeno Birolli, che per quattro anni ci fece studiare il Quattrocento; anzi, una piccola porzione del Quattrocento. Era severissimo, incuteva una paura pazzesca, ma il modo in cui raccontava l’arte era meraviglioso. Ci portava spesso a vedere opere dal vivo. Ricordo una gita al Sacro Monte di Varallo: ancora oggi considero Gaudenzio Ferrari uno dei grandi artisti del Cinquecento, decisamente sottovalutato. Quando recentemente mia figlia mi ha mandato delle foto da lì, ho pensato di nuovo che fosse un visionario, uno spirito illuminato, è un peccato non venga valorizzato.

Birolli ci portava anche alla Pinacoteca: per me era casa. A un certo punto chiese a me e ad altri due studenti di accompagnarlo a vedere da vicino alcuni codici miniati: con i guanti bianchi, sfogliavamo quei libri custoditi in teche chiuse da mille lucchetti. Avere la Braidense e la Pinacoteca così vicine era un privilegio enorme, e ha avuto un grande peso sulla mia formazione, perché ho sempre avuto una fascinazione profondissima per l’arte. Dico spesso che qualcuno ha visto la Madonna, io ho visto l’arte: da quel momento non l’ho più mollata, sono un po’ una “suora dell’arte”, una volta apparsa non l’ho più lasciata.

Allo stesso tempo, però, ho sempre separato nettamente la storia dalla contemporaneità. Per molti anni la contemporaneità è stata il mio unico interesse. Anche questo lo devo a Birolli: ti insegnava il Quattrocento, ma poi all’esame ti chiedeva quale romanzo dei minimalisti americani avessi letto. Dovevi essere vigile, avere un radar sempre acceso su ciò che accadeva intorno. Quel radar sulla contemporaneità, sulle persone della mia generazione e sul modo in cui lavoravamo insieme, è rimasto molto forte.

DC: *L’attività educativa e didattica è un aspetto centrale del tuo lavoro. Come concili il ruolo di artista con quello di educatrice/didatta? In che modo la didattica influenza la tua produzione artistica, e viceversa?*

PG: La pedagogia dell’arte è entrata nel mio lavoro innanzitutto per necessità: avevo bisogno di un’attività che mi permettesse di vivere e che fosse compatibile con una vita non sempre regolare. Ho così iniziato a collaborare come esterna con scuole, musei, associazioni e realtà del terzo settore. Più che didattica in senso stretto, si è trattato fin dall’inizio di un approccio pedagogico all’arte, meno legato alla scuola e più orientato alla dimensione educativa e relazionale.

Inizialmente ho mantenuto una distinzione tra lavoro artistico e lavoro educativo; con gli anni, però, soprattutto attraverso le esperienze all'Istituto dei Tumori con gli adolescenti e alla Casa d'accoglienza Enzo Jannacci (dove, nel corso di Donata Lazzarini, ho anche messo in dialogo persone senza dimora e studenti dell'Accademia nel seminario *Da casa a casa*) queste due sfere hanno iniziato a convergere. Per anni ho percepito il lavoro pedagogico come un elemento ingombrante, perché sottraeva tempo al lavoro artistico; allo stesso tempo, non sentivo più un'urgenza autentica nel dedicarmi esclusivamente al disegno come un tempo. È stata Emanuela De Cecco a farmi notare come quella progettualità e quella creatività avessero già una natura intrinsecamente artistica, e non fossero affatto attività altre.

Nonostante questo, resta nel mio lavoro un ambito più intimo, legato al disegno, ai piccoli formati e ai gesti minuti: spesso realizzo serie molto numerose. In questo periodo sto portando avanti due progetti. Il primo è una nuova versione di un vecchio autoritratto costruito a partire dai medicinali assunti nell'arco di un anno: lo sto rifacendo con i farmaci di quest'anno, che inevitabilmente raccontano un'età diversa. Il secondo, *Per piccina che tu sia*, riguarda le case in cui, nel corso della vita, mi sono immaginata di abitare: piccole costruzioni viste spesso ai margini, talvolta accanto a un casello dell'autostrada. Una sola luce accesa bastava a farmi immaginare odori e storie. Le fotografo da anni e ne ho una collezione incredibile; ora le sto traducendo in acquerelli.

Anche il modo in cui questi lavori vengono messi in vendita deriva dal mio percorso sociale e dalla mia attenzione per le dinamiche relazionali: il prezzo non è legato all'oggetto, ma al valore che chi acquista ritiene significativo come contributo simbolico per aiutarmi, almeno idealmente, ad accedere a una casa, che considero un diritto e un bisogno primario. È un invito a

interrogarsi su denaro, privilegi e modelli capitalistici. Accetto il rischio di non vendere; non è questo l'obiettivo. Vivo d'altro e mi interessa esplorare sistemi alternativi al mercato dell'arte.

In questa direzione si inserisce anche *Mercato Nero*, un progetto curatoriale in cui invito gli artisti a ritirare un'opera dal mercato capitalista per inserirla in un contesto alternativo con prezzi fissi e non rivalutabili. È un gesto simbolico ma significativo, anche se spesso gli artisti esitano, temendo una svalutazione del proprio lavoro. Capita che propongano più "un lavoretto" che un lavoro vero e proprio, che richiama ironicamente il mercato del lavoro ma riflette anche le resistenze degli artisti quando chiedo opere accessibili. Il criterio rimane sempre lo stesso: un prezzo sostenibile anche per uno stipendio da insegnante precario. Accanto a questo sto sviluppando un'iniziativa di natura clandestina, che preferirei non descrivere nel dettaglio. L'idea nasce dall'immaginario delle forme di resistenza culturale sorte in contesti di regime, quando l'arte circolava in spazi intimi e coesi, spesso oltre le discipline. Mi interessa recuperare quell'atmosfera, quella prossimità.

Tutte queste esperienze derivano da un forte interesse per la relazione, che attraversa tanto la mia pratica artistica quanto quella educativa. Per me è difficile pensare l'arte separata da questa dimensione, anche quando il disegno rimane un gesto privato e apparentemente autoreferenziale: prima faccio, poi il senso arriva, anche quando si tratta semplicemente di disegnare case e venderle a prezzi contenuti.

DC: *Ti dedichi da tempo a progetti di arte partecipata all'interno di comunità. Qual è, per te, la differenza principale tra un'opera "tradizionale" e una che definisci partecipativa? Quali sono le sfide più grandi che incontri quando lavori con gruppi e comunità diverse?*

COLEZIONALI TUTTI

Roberta Colombo
MALE7, 2016
ceramica
11 x 6 x 3 cm
99,99

Roberta Colombo
FEMALE7, 2016
ceramica
11 x 5 x 3 cm
99,99

Donata Lazzarini
BESTIALE, 2016
inchiostro su carta
21 x 23,7 cm
249,99

Elisa El Amar
VENEZIA, 2020
acquarello e stralzo oro su carta
24 x 24 cm
299,99

Paola Rotondi
SENZA TITOLO, 2014
ricamo su pennello di cotone
54 x 52 cm
299,99

Annalisa Cattani
STUMMI, 2021
stola di lino ricamata
su cotone rosso
200 x 120 cm
299,99

Milos Manetas
MANETAS TOKEN SE, 2008
dipinti su carta,
cm 43 x 28
199,99

Marcella Varato
FRATELLI, 2013
fotografia e ricamo
18 x 23 cm
249,99

Stefania Galigati
PALLE E BOCCE, 2021
tagli di giornale
misure variabili
99,99

Roberta Colombo
GENDEREBEL, 2021
ceramica
8 x 16 x 19 cm
299,99

Gloria Capovani
VASORANA, 2020
terracotta
48 x 16 x 23 cm
299,99

SPESA DIFESA

Mercato Nero

Mercato Nero è un progetto collaborativo che intende offrire, attraverso azioni concrete, sulle dinamiche che regolano alcuni aspetti del mercato dell'arte.

Alle artiste e artisti invitati è stato chiesto di sottoporre alcune opere al mercato tradizionale e di installarle in vendita, con prezzi bloccati nel tempo, con uno speciale contratto che viene stipulato all'atto dell'acquisto. I prezzi sono inoltre vincolatamente accessibili alla maggior parte delle persone e non stravolti da politiche di investimento. Il valore dell'opera potrà così definirsi ineluttabile perché determinato principalmente dalla relazione che si instaurerà fra l'opera e il suo acquirente e potrà dunque irrobustirsi nel tempo. L'acquisto in questo modo non potrà essere influenzato da alcune strategie di tipo speculativo.

Mercato Nero è un progetto artistico, commerciale e partecipativo di Paola Gaggiotti. L'edizione "Spesa Difesa" è stata realizzata con Angelo Lazzarini.

vicini quando occorre

Paola Gaggiotti, *MERCATONERO - spesa-difesa*, ad oggi Progetto artistico, commerciale e partecipativo. Installazione diffusa/ formato variabile. Courtesy l'artista.

PG: La differenza principale risiede nella relazione, che nell'arte partecipata è attiva. Esiste sempre una relazione tra spettatore e opera, e quindi con chi l'ha prodotta, ma nel lavoro partecipativo lo scambio è più diretto, continuo e non frontale. Se volessimo usare un paragone con la didattica, l'opera "tradizionale" assomiglia a un modello frontale, mentre quella partecipativa si avvicina a pratiche più orizzontali, a forme di comunità di autoapprendimento. È una dinamica più vicina ai sistemi dell'arte relazionale.

Per quanto riguarda le sfide, ho iniziato a occuparmi di questi processi quando mi venivano richiesti workshop e attività simili. Fin da subito ho cercato di costruire un'opera comune con le persone con cui lavoravo. Le sfide maggiori riguardano la necessità di essere sempre presenti e sullo stesso piano dei partecipanti. Ricordo, ad esempio, un workshop al PAC durante la mostra di Artur Żmijewski, un artista che amo molto. Ero in piedi, mentre i ragazzi erano seduti a terra: un semplice dettaglio che ha però spostato l'asse della comunicazione, generando una distanza di ruolo che non desideravo. Da quel momento ho capito quanto sia essenziale mettersi in discussione e mantenere una reale orizzontalità, soprattutto per il tipo di risultati che cerco. Non tutti gli artisti lavorano così: alcuni mantengono un'autorialità più marcata, quasi da "faro". Io, invece, ho bisogno che le cose si facciano insieme.

All'inizio, naturalmente, ero inesperta e ho commesso diversi errori. Ricordo un workshop durante il quale una donna, il giorno successivo, mi raccontò in lacrime di aver strappato una foto del marito e di averla gettata in mare. È stato un episodio che mi ha fatto capire quanto l'emotività possa emergere, anche quando non è previsto, e quanto sia necessario essere preparati. Per questo ho deciso di iscrivermi a un corso di counseling: una sorta di "psicologia leggera" che potesse darmi strumenti per stare nei gruppi, gestirli e non

calpestare mine in un terreno che spesso è molto sensibile. Questa formazione mi ha aiutata moltissimo.

La relazione rimane la sfida più complessa. Penso, ad esempio, al periodo in cui ho lavorato all'Istituto dei Tumori, dove i ragazzi con cui lavoravo convivevano quotidianamente con il problema della sopravvivenza e della vicinanza alla morte. Senza un'adeguata preparazione, si rischia davvero di sfruttare la vulnerabilità delle persone.

DC: *Il tuo lavoro affronta in modo esplicito anche il tema delle molestie morali e utilizza l'arte come forma di empowerment. In che modo la dimensione della "violenza sottile" entra concretamente nella tua pratica artistica? Quando hai sentito che questo tema doveva diventare un punto centrale del tuo lavoro?*

PG: Nel mio lavoro affronto quella che chiamo "la trilogia delle violenze": violenza morale, violenza economica e violenza sessuale. Le ho subite tutte e tre, sono un po' un'enciclopedia dell'abuso. La violenza morale si è manifestata soprattutto attraverso un periodo di mobbing durato due anni, che ha generato lavori nati in modo quasi viscerale, perché sentivo il bisogno di non limitarmi a subire ma di dire qualcosa. Prima di realizzarli, però, è avvenuto un passaggio importante. Parlai con Francesca Pasini, che mi propose la vetrina della Libreria delle Donne per un lavoro. Mi disse: devi affrontare questa cosa, devi dire qualcosa che non hai mai avuto il coraggio di esprimere. A quel punto l'unica cosa che non avevo mai raccontato era la violenza sessuale che avevo subito a undici anni. L'ho portata per la prima volta in un lavoro, *Le immagini che restano*. Da lì è nato il desiderio di indagare più profondamente questo insieme di problemi. Se quel primo lavoro era molto autoriale, anche per il contesto del lockdown, quello successivo, dedicato alla violenza morale, l'ho realizzato con una comunità di donne nata a

Castelbuono e poi proseguita online, ampliandosi attraverso dirette Facebook. Ho invitato altre donne a riflettere sul tema. Il progetto su cui sto lavorando ora, dedicato alla casa, nasce invece da una riflessione sulla violenza economica: il non avere un luogo sicuro spesso ti rende vulnerabile, costringendoti a dipendere da regole imposte da altri pur di avere un tetto. Ho sentito la necessità di affrontare questi temi sia perché Francesca me lo aveva chiesto, spingendomi a sfidarmi, sia perché mi sono resa conto di una contraddizione: chiedevo alle persone con cui lavoravo di esprimersi attraverso l'arte mentre io non avevo mai fatto lo stesso con la mia storia. Mettermi al loro livello significava anche espormi personalmente, con un lavoro che però restava mio.

Nel progetto sulla violenza morale ho coinvolto molte donne, chiedendo loro di raccontare il rapporto con il potere e con la violenza morale. Curiosamente nessuna diceva di averla subita: tutte si dichiaravano "fortunate". Ma il numero era troppo ampio per essere realistico rispetto alle statistiche. Durante gli incontri non registravo, ma prendevo appunti: se qualcosa mi suonava stonato, lo annotavo. Ho poi assemblato tutte queste frasi e, attraverso questo collage di esperienze di donne che dichiaravano di non aver subito una forma di violenza, ho paradossalmente ricostruito la mia storia di mobbing.

DC: *Nel titolo del progetto "Fatti curare! Storie di donne" c'è un invito, un'affermazione forte. Come interpreti la parola "cura" in questo contesto? E quanto l'arte può davvero diventare cura?*

PG: L'arte in sé non ha il potere di curare ma è uno dei mezzi che può aiutarci ad espandere la coscienza. Nel progetto "Fatti curare!" parto da una frase che di norma viene usata per offendere, per togliere potere e credibilità a coloro a cui è rivolta per riflettere sulla parola cura e farlo insieme.

DC: *Secondo te, in che direzione senti che dovrebbe muoversi il mondo dell'arte per mantenere vivo il rapporto con le persone, con i territori, con le trasformazioni sociali?*

PG: Rinunciando ai privilegi, sedendosi a terra con studenti e studentesse, tornando a essere testimonianza autentica, rifiutandosi di diventare un bene di lusso

DC: *Guardando al futuro: quali sono le domande che ti guidano oggi, come artista e come persona? Se potessi dire alla Paola degli anni di Brera, cosa le diresti?*

PG: Direi alla Paola degli anni di Brera di non perdere tempo dietro all'idea precostituita di come "si deve essere" artiste, o di come ci si dovrebbe muovere nel mondo dell'arte. Le direi semplicemente di essere sé stessa, senza rincorrere modelli che non le appartengono.

Guardando al futuro, ciò che desidero è restare il più possibile aderente ai miei bisogni. Sono sempre stati bisogni idealistici, a tratti utopici, e se penso che questo mondo, soprattutto sul piano economico, sia ingiusto, non resto immobile: attraverso il mio lavoro cerco di non assecondarlo. Vorrei continuare a preservare questa coerenza. Non nascondo che, ultimamente, sento anche la necessità di uscire dal mondo dell'arte; in qualche modo ne resto tangente, compresa la rivista *Fuori Registro*, della cui redazione faccio parte, che si occupa di marginalità e di ciò che ancora richiede attenzione. Non ci interessa inseguire lo *star system*, anche se in qualche caso ci siamo finite dentro per sbaglio. Quello che desidero davvero per il mio futuro è la libertà: non sottostare a regole, soprattutto di mercato. Non perché ritenga che "il mercato sia cattivo", ma perché penso che l'intero sistema capitalistico sia ormai fallito. Continuare a rimanerci dentro, come artiste, per ottenere privilegi che poi denunciavamo nelle opere mi sembra una contraddizione insostenibile. Le contraddizioni

mi divertono solo quando sono innocue; quando riguardano la vita delle persone, lo sfruttamento, l'esclusività e il privilegio, mi diventano intollerabili.

Quando ho iniziato, la figura della donna artista era ancora un territorio da esplorare: ci si ritrovava a organizzare mostre in cui mancavano le donne e ci si diceva "allora invitiamone una". La nostra è ancora una lingua giovane nel mondo dell'arte. E comprendiamo che, se continuiamo ad assecondare un sistema patriarcale, sosteniamo proprio quel sistema che ci ha escluse. Dobbiamo inventarne uno nuovo, da sole o in dialogo con altri generi, comprese le persone che non si riconoscono nelle binarietà. Le donne hanno davvero bisogno di autodeterminarsi attraverso pratiche diverse.

Mi viene in mente l'approccio di Cecilia Alemani alla Biennale *Il latte dei sogni*, dove la presenza femminile era attorno all'80%, forse oltre, e lei non ha mai sentito il bisogno di spiegare questa scelta. Questa assenza di giustificazione, per me, è già una presa di posizione: non dobbiamo spiegare ciò che per noi è naturale.

DC: *C'è un'immagine o una frase che per te rappresenta al meglio gli anni trascorsi all'Accademia di Brera? E cosa significa per te oggi, a distanza di tempo?*

PG: L'immagine che mi rappresenta meglio negli anni di Brera è una scena che oggi guardo con molta tenerezza: io che copio Sol LeWitt, producendo lavori su carta

che gli somigliavano senza comprenderne davvero la profondità. Mi attraeva esteticamente e mi limitavo a imitarlo. Ricordo una conversazione con Miltos Manetas, amico e compagno di Accademia, che mi raccontava di come, appena arrivato in Italia, realizzasse installazioni con estintori, copiando Jannis Kounellis perché si sentiva artista greco come lui. Nessuno dei due si chiedeva davvero perché lo facesse: inseguivamo un modello, non un'urgenza.

Oggi quella immagine ha assunto un significato preciso. Quando insegno (spesso come esterna, non dentro il sistema scolastico) cerco sempre di tenere i ragazzi lontani dagli stereotipi, da ciò che credono giusto fare perché lo fanno gli altri o perché si sentono attratti da un'estetica. Quello che cerco è la loro autenticità, più ancora dell'originalità. Né io né Miltos eravamo originali, ma soprattutto non eravamo autentici: riproducevamo qualcosa che ci piaceva guardare, non qualcosa che ci apparteneva.

Per questo, con i più giovani, inizio spesso chiedendo loro di portarmi i disegni che a scuola sono stati valutati peggio, quelli delle elementari o delle medie. Partiamo insieme da ciò che è stato rifiutato, da loro stessi o dagli insegnanti, per cercare qualcosa da salvare. È un modo per scardinare il giudizio, recuperare ciò che è stato scartato e rimettere in circolo uno sguardo più libero. Anche il modo in cui lo racconto oggi, sorridendo, è diventato per me un piccolo tic affettuoso.

GALEGATI Stefania

Stefania Galegati, nata a Bagnacavallo nel 1973, ha studiato arti visive a Bologna e a Brera con Alberto Garutti. Alla fine degli anni Novanta ha fatto parte di via Fiuggi, un gruppo di giovani artisti a Milano. Artista multidisciplinare, lavora con diversi media creando spostamenti semantici tra oggetti e persone. Ha esposto per la prima volta nel 1994 a via Farini e nel 2003 ha vinto l'International Studio Program al PS1 MoMA di New York. Dopo esperienze nomadi tra Buenos Aires, Tanzania,

Stati Uniti ed Europa, dal 2008 vive a Palermo, dove insegna pittura all'Accademia di Belle Arti e conduce laboratori in carcere con Spazio Acrobazie. È socia fondatrice e presidente di Counterproduction, che organizza la Summer School of Contemporary Art di Palermo dal 2015. Ha partecipato a importanti residenze e progetti internazionali, tra cui Indonesia, Tanzania e la Biennale di Jatim, e nel 2024 ha vinto il primo premio BPER di Arte Fiera e il finanziamento dell'Italian Council.

Sito: <https://www.galegati.net/>



Stefania Galegati, *L'isola deserta*. Smalto e acrilico su tela, diametro circa 350 cm. Courtesy l'artista.

Deborah Caivano e Stefania Galegati

Milano, 24 giugno 2025

DC: *Stefania, c'è un'immagine, un ricordo, una scena che per te segna davvero l'inizio del tuo percorso come artista?*

SG: Mi viene in mente un episodio di quando eravamo ancora a Bologna, verso la fine del primo anno. Decidemmo di fare una piccola sorpresa a Garutti: una collettiva improvvisata con quello che avevamo a disposizione in aula. Erano lavori davvero effimeri, minimali. Io, per esempio, avevo infilato delle cartoline nello stipite della porta e appiccicato una conchiglietta al muro. Fu un gesto spontaneo, deciso il giorno prima, perché sapevamo che Garutti sarebbe arrivato tardi con il treno. Ci trovammo lì alle otto e montammo le cose. Eravamo giovanissimi, con i primi lavori di Berti, Gabellone erano anni molto divertenti. Quella piccola azione ha segnato un primo movimento, un inizio.

DC: *Nei tuoi anni di formazione accademica quanto è stato importante per te essere parte di un gruppo? (ad esempio via Fiuggi) e quali esperienze collettive hanno influenzato il tuo modo di pensare e fare arte?*

SG: Dal punto di vista strategico è stato fondamentale, anche se non ne eravamo affatto consapevoli. Non c'era l'intenzione di fare un gruppo, non parlavamo di collettivo: ognuno portava avanti il proprio lavoro, ma ci si aiutava a vicenda. Di fatto eravamo un gruppo, anche se rifiutavamo quella definizione. Siamo amici ancora oggi, dopo trent'anni.

Quella quotidianità è stata essenziale: lavorare fianco a fianco, confrontarsi continuamente, portare a casa materiali trovati, costruire. Le nostre intenzioni erano simili,

anche se i risultati erano diversi. Decidemmo di vivere assieme un po' per comodità, un po' perché pensavamo che ci avrebbe fatto crescere. Arrivavamo da Bologna in nove: firmammo un contratto improbabile sorteggiando i quattro nomi da mettere perché non lo accettavano per più persone.

Era un altro mondo. Con la macchina di Sarah Ciracì ci fermavamo a Piacenza a prendere i giornalotti con gli annunci, telefonavamo dalle cabine dell'Autogrill, prendevamo appuntamenti per la stessa giornata. Così trovammo via Fiuggi.

Condividere quello spazio è stato utilissimo ma anche faticoso. La convivenza in nove era caotica: chi partiva per l'Erasmus veniva sostituito, qualcuno portava l'amico e l'ospite diventava fisso per mesi (Maurizio Mercuri di solito). La casa era sporca, difficile da gestire: compravi qualcosa e spariva. Ma lì passavano tutti: Cattelan, Vanessa Beecroft, Miltos Manetas, Paola Pivi, galleristi come De Carlo, venne anche Orozco. C'era un costante passaggio di persone, da artisti affermati a figure assurde come il 'viaggiatore'.

Il mondo dell'arte era un po' fighetto e noi stavamo a metà tra quello e i centri sociali. Ci spostavamo sempre in gruppetti. Da fuori ci vedevano come un gruppo, all'inizio ci chiamavano "i bolognesi". Era difficile non notarci.

Il nostro arrivo a Milano coincise con la mostra in via Farini, "*We are moving*", una dichiarazione d'intenti molto chiara. Usci anche un'intervista su Flash Art di Davide Bertocchi. Era il 1995, eravamo arrivati da pochi mesi. Quell'esperienza era percepita come un'invasione: un gruppo che si trasferiva insieme, cambiava città, avevamo vent'anni.

Anni dopo a Milano, ho incontrato artisti più giovani già orientati alla strategia, che mi chiedevano se rifarei via Fiuggi. Ma noi non avevamo idea della portata di ciò che stavamo facendo. Io lo consiglio sempre ai miei studenti: prendere studi o case assieme. E chi l'ha fatto ha spesso continuato a fare l'artista. Era una strategia basilare di vita: condividendo tanto, si cresce.

DC: *Insegni a tua volta: c'è qualcosa del tuo modo di trasmettere che senti in continuità con ciò che hai ricevuto, ad esempio da Garutti? Oppure il tuo approccio pedagogico si è costruito in modo indipendente, distaccandosi da quei modelli?*

SG: Mi porto dietro molto dell'insegnamento che ho ricevuto, soprattutto da Garutti, ma anche da Laura Cherubini, Giacinto di Pietrantonio, Roberto Daolio e il suo assistente Luca Bendini. Il loro continuo contrasto era utile per noi: quel conflitto ci stimolava. Quando ho cominciato a insegnare, lo facevo un po' come Garutti. Poi ho iniziato a ripulirmi da certe modalità che non mi appartenevano più. Questo cambiamento è andato di pari passo con un avvicinamento al femminismo, che nella mia formazione era assente: Marisa Merz non esisteva, esisteva solo Mario. Le donne nella storia dell'arte non venivano nemmeno nominate. Negli anni Novanta cominciavano ad emergere le prime artiste. Per me è stato un processo di depatriarcalizzazione.

Allo stesso tempo, mi sono interessata alla pedagogia radicale, al valore dell'ozio, del fallimento. Con alcune persone a Palermo abbiamo fondato una scuola estiva, *Counterproduction*: questo sarà il nono anno. Chiamiamo artisti a condividere le loro pratiche, e anche noi entriamo ogni volta più profondamente in questi processi. La pedagogia radicale ti attraversa, ti modella, si adatta ai contesti e cambia anche te.

Quindi la pedagogia radicale e il femminismo li ho portati all'interno del mio insegnamento e dentro l'Accademia. A differenza

dell'insegnamento "garuttiano", che poneva al centro l'opera, ho cominciato a mettere al centro l'umanità.

A Palermo questa dimensione è molto forte. Gli studenti arrivano da contesti diversi da Brera, spesso dalle campagne o dai ghetti della città. Alcuni hanno background umani complessi. Anche Milano è una città violenta, ma c'è una diversa accessibilità educativa. A Palermo c'è una maggiore varietà di punti di vista e un maggiore scambio.

DC: *Nel tuo lavoro convivono pratiche diverse: pittura, installazione, scrittura, azione collettiva, performance. Come scegli il linguaggio da usare in un progetto? È la forma che nasce dall'idea o è il fare stesso a generare il senso?*

SG: Vengo dalla scuola di Garutti, dove era l'idea ad avere una sua economia interna e a guidare la scelta del mezzo. Ma negli ultimi anni lavoro su processi a lungo termine, mi piace fare ricerche approfondite.

Per esempio, su *L'Isola delle Femmine* lavoro da otto anni. Da tre, porto avanti una ricerca su una pittrice giapponese che visse vicino casa mia dal 1882 agli anni Trenta, gli anni in cui il Giappone si era appena aperto. Sto facendo una vera e propria ricerca d'archivio, scavando in profondità. Non è ancora uscito un lavoro, ma è una ricerca in corso.

Un'altra parte del mio lavoro è legata alla pedagogia, anche da lì nascono progetti. Ad esempio, lavoro con le donne del carcere Pagliarelli di Palermo, ci sono andata più volte, cercando percorsi sempre più lunghi. L'ultimo è durato sette mesi: ogni giovedì andavo al Pagliarelli portando stimoli legati all'isola da trasformare insieme attraverso la riflessione. Il gruppo era formato da persone di livelli culturali estremamente diversi. Anche da questa esperienza nasceranno un video e una grande pittura che abbiamo fatto assieme.

Il mezzo, a un certo punto, arriva. Come quando decidi se prendere la bici, la

macchina o l'aereo, in base alla distanza. Sono cresciuta con una grande apertura dal punto di vista della tecnica: mi ero iscritta a pittura, ma non l'ho mai praticata, in fondo sono autodidatta anche se sono diplomata in pittura col massimo dei voti!

DC: *La tua ricerca ha spesso una forte valenza sociale, con attenzione ai temi femminili e ai diritti. In che modo questi aspetti entrano nel tuo lavoro? C'è un progetto o un'opera in cui senti di aver espresso con maggiore forza questo tipo di impegno o attenzione sociale?*

SG: È più una necessità, mi ci ritrovo. Non penso: "voglio migliorare il mondo, fare le cose buone" e allora vado in carcere a lavorare con le detenute. C'è molto egoismo in questo, voglia di vivere profondamente le cose, di rispecchiarmi come artista, di avere uno scambio. La necessità è cercare la relazione profonda.

Forse accade di più quando lavoro nello spazio pubblico. Ho sempre usato molta ironia. Ad esempio con le scritte a terra che leggi camminando: chiunque, passando di lì, legge camminando con la pioggia, con le macchine che passano, con il negoziante che te la vuole far cancellare perché è fascista e hai scritto una storia d'amore tra un'ebrea e un fascista.

Non penso di fare arte sociale, forse la parte pedagogica è il lavoro più sociale che faccio.

Ad esempio ho avuto questa grande soddisfazione con il Pride, l'altro giorno, con l'Accademia di Palermo abbiamo realizzato il primo carro di una accademia in Italia. Ci lavoriamo dall'anno scorso con un gruppo di 3 docenti e 10/15 ragazzi. Non è una mostra in un museo ma l'energia scaturita da questo evento è stata fortissima. Sono arrivati messaggi commoventi di ragazzi dell'Accademia che dicevano che non si sono mai sentiti così partecipi.

Per quanto riguarda il femminile, *L'Isola delle Femmine* è il progetto più forte che

ha a che fare con questa questione. Il volere comprare l'Isola delle Femmine parla già di per sé. Anche questo lavoro non ha niente di sociale, è più un'idea di spingere l'immaginazione. Forse spingere l'immaginazione è, in un qualche modo, un lavoro sociale. Soprattutto in un momento come adesso, che ci sembra unidirezionale.

L'idea è nata da sola, con un gruppo di amiche, in cui si è pensato: "Compriamo l'Isola delle Femmine". Una, nello specifico, aveva avuto questa idea, che poi abbiamo portato avanti in gruppo. L'Isola delle Femmine si chiama così e non può non essere un lavoro sulle femmine. Però è un'isola abbandonata, un'isola avamposto, un'isola icona, che guardi da lontano. Ti parla lei, da sola, di questi temi qua, e non va esplicitato. Si chiama Isola delle Femmine e noi ce la compriamo. Ci può essere qualcosa di più esplicito e immaginifico di così?!

I lavori girano anche intorno a temi sulla proprietà, su come viene gestito il territorio. Perché abbiamo il sogno di possedere un'isola? Nel progetto noi lo dichiariamo con l'idea di non farci niente, di lasciarla libera, e questo sembra folle alle persone nella media. E questa cosa è forte. Ma è un lavoro sociale? Mah, forse dare la possibilità di immaginare il mondo in maniera diversa è un lavoro sociale.

DC: *Un altro aspetto ricorrente nella tua pratica è l'arte pubblica. Che cosa succede per te quando l'arte entra nello spazio urbano o esce dallo spazio espositivo?*

SG: In Italia, nello spazio espositivo hanno accesso persone appartenenti a una élite culturale. Quindi è uno spazio protetto. Quando si esce in strada si parla potenzialmente a tutte. E questo da un lato è bellissimo, perché ti fa tuffare nel mondo reale. Le reazioni sono diverse, il linguaggio ovviamente deve essere più immediato. È un approccio diverso che hai al linguaggio. A me diverte tantissimo. Mi

piace fare le scritte di notte che appaiono la mattina a sorpresa. Mi piace guardare la gente, come reagisce a queste cose. Come, ad esempio, gente che andava per la propria strada, a un certo punto vede qualcosa, cambia direzione, comincia a leggere, registra storie e si perde in una realtà parallela.

DC: *Quando lavori in spazi pubblici che relazione percepisci tra la memoria storica, la transitorietà e il contesto quando un'opera è destinata a sparire?*

SG: Tutto sparisce, è solo una questione di tempo. Mi hanno sempre inquietato le statue in bronzo, perché il bronzo è un materiale che dura tanto. A me, invece, piacciono le cose effimere. Ad esempio, per il progetto *Isola delle Femmine* dipingo spesso su materiali di recupero, che provengono dalle case, dalla vita quotidiana, dall'immondizia. Se una scritta sparisce, è sparita. Se c'è la volontà di riprenderla o rifarla per farla durare un po' di più, come nel caso della scritta che avevo realizzato lungo il Po, allora sì: alcuni cittadini e



Stefania Galegati, *Monumento al Cadere 2*, 2019. Pioppo bianco caduto, installazione permanente Parco delle Cappuccine, Bagnacavallo (RA).
Courtesy l'artista.

l'assessore avevano chiesto di restaurarla. Ma poi hanno asfaltato sopra, quindi rifarla non è stato più possibile.

Fa parte della natura delle cose che svaniscono. Che siano effimere o meno, dopo un po' scompaiono. È bello che qualcuno le ricordi, oppure no.

Il *Primo monumento al cadere* è nato così: un giorno, camminando in piazza Indipendenza, ho visto un grande pino caduto per via di un temporale. Le radici erano emerse, avevano tagliato la parte alta dell'albero, ed erano rimaste queste radici scoperte. Mi è venuto subito in mente di fare un monumento al cadere. Ho coinvolto alcuni amici e anche l'assessore dell'epoca: abbiamo fatto una targa in marmo col taglio del nastro e tutto. Non mancarono comunque le polemiche. Poi, in campagna elettorale, i giardinieri hanno ripulito senza avvisare nessuno, nemmeno l'assessore. Passando di lì, è stato come se fosse passato Photoshop sulla realtà.

Successivamente l'ho rifatto a Bagnacavallo (RA), il paese dove sono nata. Lì è diventata assessora alla cultura una mia amica, che conosceva il lavoro. Al primo consiglio comunale si parlava di un albero caduto nel parco delle Cappuccine, dietro il museo e la biblioteca. Il giorno dopo mi ha chiamata per chiedermi se potessimo proporre di rifare il monumento. E lì lo tengono ancora. Inoltre, ogni anno, il gruppo di lettura della biblioteca va a fare letture sul cadere, con bambini o adulti.

DC: *Quando coinvolgi altre persone nei tuoi progetti come cambia il tuo ruolo? e cosa succede quando si crea uno spazio di scambio, come nei tuoi laboratori? Ti interessa più il processo o il risultato? - vuoi raccontarcelo con qualche esempio?*

SG: A me piace tenere un doppio binario, sia nella vita che nel lavoro. Il progetto *Isola delle Femmine* spiega bene questo aspetto: da un lato un lavoro individuale, più meditativo, con un approccio intimo e

personale; dall'altro una dimensione collettiva, che può assumere forme diverse.

La *Summer School*, ad esempio, la facciamo in tre. Lì è sempre stato tutto molto paritario: c'è un'associazione, non è un progetto solo mio, né di Daria Filardo né di Davide Ricco, ma condiviso tra noi.

Il *Monumento al cadere* nasceva proprio come lavoro collettivo. Non volevo farlo da sola, volevo coinvolgere altri artisti vicini a me, aprire un dibattito attorno a quel pezzo di legno. Da lì è nato anche il *Manifesto del cadere*, un testo inventato da Davide Ricco ma concepito in modo collettivo: una raccolta di frasi legate al tema del cadere, come "cado dal pero", "fall in love...". Era un manifesto non manifesto, perché non manifestava nulla. Questo è diventato poi una scritta a Roma, in una mostra pensata in gruppo a partire da uno stimolo di Fulvio Chimento: aveva scoperto che sottovia del Mandrione – la via di Pasolini, con l'acquedotto romano – si era aperta una voragine di 40 m. Non sapevano cosa farci, è ancora lì. La strada è stata chiusa al traffico, ora si passa solo a piedi o in bici. L'idea era di lavorare su quella voragine. Io ho proposto di scrivere a terra il *Manifesto del cadere*, e mentre lo scrivevo, le persone ne aggiungevano altre di frasi. È un lavoro che resta sempre in movimento.

Anche l'*Isola delle Femmine* mi ha posto alcune questioni etiche. L'idea è nata da Valentina Greco, che un giorno al bar mi disse: "occupiamo l'isola!". Dopo un mese abbiamo letto su un giornale che era in vendita e abbiamo deciso di provare a comprarla. Era una sua idea, nata però in un contesto informale, portata avanti poi da altre persone, insieme a lei. Le relazioni si sono un po' perse, non per divergenze sul progetto in sé, ma sul come portarlo avanti. Per me è stato complicato: di chi è questo progetto? Non è mio, non è suo, ma non è nemmeno delle altre. Se resta di tutte quelle che vogliono farlo, allora sì, rimane un grande progetto. Ma è una questione delicata. Io firmo le opere individuali che

realizzo sull'isola. Ma se un gruppo di donne compra l'isola, allora è di tutte. Le persone lo identificano con me, perché ci ho lavorato tanto ma l'idea iniziale non è mia. A quel punto, il lavoro diventa il processo, e il processo lo fa chi c'è, chi lo realizza. Però resta complicato.

Il lavoro fatto in carcere è stato lungo: ci siamo viste ogni giovedì per sette mesi. Ci scriviamo ancora oggi. Le penso molto. Da quando sono entrata due di loro, da allora, sono uscite. L'idea è mia, ma l'abbiamo costruita insieme: la regia è mia, ma è un lavoro condiviso. Sono cose difficili da formalizzare, perché dipendono moltissimo dal contesto e dalle persone coinvolte. Ovviamente nel video metterò i loro nomi. Ma se un domani dovessi vendere la grande tela realizzata, come faccio a riconoscere loro una quota e rintracciarle? Quando emerge la questione commerciale si apre un livello ulteriore, ancora più complicato.

Nel *Monumento al cadere* avevamo deciso di farlo collettivamente. Quando l'ho rifatto la seconda volta, avevo scritto: "di Stefania Galegati e altre", come indicazione per chiunque volesse realizzare il proprio monumento al cadere. E in quel "altre" ci siamo tutte.

È difficile rispettare tutte le posizioni quando il sistema mette i confini.

DC: *Hai partecipato a diverse residenze artistiche. Che ruolo hanno avuto nel tuo percorso, sia umano che professionale? Inoltre, secondo te, quale funzione hanno oggi le residenze nel panorama dell'arte contemporanea?*

SG: Quando ho fatto le mie prime residenze ce n'erano pochissime in generale. La prima fu nel 1998, quando associazioni e musei cominciarono a scoprire che, mettendo insieme tre istituzioni di paesi diversi, si potevano ottenere fondi europei. Quella prima volta partecipai con un gruppo di tedeschi, austriaci, slovacchi e romagnoli

– c'erano Mauro Vignando e Carlo Cavina con me – ed era stata promossa dal museo di Santa Sofia (FC). Era completamente disorganizzata: ci mandarono in un paesino in mezzo alla campagna austriaca, dispersi un po' ovunque, e ci ritrovammo abbandonati lì. Nessuno si occupava di arte. Per fortuna incontrammo una banda di artisti viennesi: uno di loro, Michael Baugartner, aveva una casa in campagna dove passavano DJ, artisti, musicisti. Alla fine ci siamo trasferiti tutti lì con le tende, lasciando l'hotel a quattro stelle, e abbiamo concluso la residenza in quel contesto. Dal punto di vista lavorativo non servì a molto, ma fu fondamentale per fare un'esperienza fuori dal mio contesto abituale e per creare relazioni con altri artisti. Con una delle artiste slovacche, Anetta Mona Chisa, ad esempio, ogni tanto ci sentiamo ancora, l'ho anche invitata come tutor a una *Summer school* e la considero ancora una cara amica. Queste relazioni sono bellissime, ma non sempre succede che si creino.

Altre residenze, come il PS1, erano super rinomate. Sceglievano un'artista all'anno per l'Italia. In quel caso feci davvero il botto: mi pagavano bene, avevo lo studio dentro il PS1 MoMA. Quell'esperienza mi ha cambiato, di nuovo, più che dal punto di vista professionale da quello umano: mi ha aperto la mente, ha trasformato il mio lavoro e il mio modo di essere, mi ha aperto un po' al mondo.

Oggi vedo che ce ne sono tantissime. Alcune, però, sembrano diventate degli "artificiali": penso a New York, dove interi palazzi vengono affittati ad artisti, ma i lavori che ne escono si somigliano tutti, c'è un grande appiattimento. Iniziative come l'Italian Council, invece, sono fondamentali: permettono di fare vera ricerca. Ce ne fossero di più.

Per molti anni, avendo avuto figli, ho smesso di partecipare alle residenze. Ora ho ricominciato a muovermi. Con l'Italian Council andrò in Indonesia e poi in Tanzania a cercare un'altra Isola delle Femmine.

Recentemente ho conosciuto artisti toscani che vivono viaggiando da una residenza all'altra, tra Giappone, Cile, Thailandia. Quel tipo di vita ha senso solo se si ha una ricerca.

Tra i miei studenti, quelli che stanno avendo maggiore successo sono proprio quelli che hanno cominciato fin da subito a partecipare alle residenze. Se non hai figli, è più semplice; altrimenti diventa difficile, a meno che tu non guadagni molto o abbia una famiglia alle spalle che ti sostiene.

Le residenze sono importanti anche per farsi conoscere in diversi territori.

DC: *Come vivi il tuo rapporto con il sistema dell'arte, gallerie, collezionisti, istituzioni? Ti senti parte di questo sistema o mantieni una distanza critica da esso?*

SG: Non credo che esista un solo sistema. Lo chiamiamo "il sistema dell'arte", ma in realtà è composto da tanti sotto-sistemi. Certo, alcuni sono più forti di altri e hanno il potere di farti fare cose più o meno importanti. Nel momento in cui fai una mostra, sei dentro il sistema. Nel momento in cui agisci come artista, sei dentro il sistema. Il sistema è vastissimo, e se ti trovi ai margini può essere economicamente più faticoso ma sostanzialmente più libero.

Le gallerie mi sembrano in crisi, a parte quelle molto grandi. Quella parte del sistema più tradizionale, tipica degli anni Novanta, mi sembra finita in un imbuto, e soprattutto le gallerie medio piccole stanno rimanendo fuori dal mercato.

I musei sono una di quelle cose che diamo per scontate, come se fossero sempre esistiti. In realtà sono strutture recenti, nate come manifestazione di un potere coloniale. Quando però riescono a trasformarsi, a entrare in relazione con la città, con il territorio, con le persone, allora possono svolgere una funzione importante.

Chissà come cambieranno le cose.

Tornando alla domanda iniziale, io sono sempre stata un po' nel mezzo. Mi è sempre

piaciuto fare cose libere, fuori dai circuiti. Mi piace anche lavorare con un budget in spazi importanti, ma a volte preferisco stare ai margini, senza grandi risorse se il progetto è spontaneo e si fa con persone care.

DC: *Guardando al futuro: quali sono le domande che ti guidano oggi, come artista e come persona? Se potessi parlare oggi alla te stessa degli anni di Brera, cosa le diresti?*

SG: Sto per partire per l'Indonesia e la Tanzania, e lo faccio con un po' di timore. Questo progetto dell'Italian Council l'ho costruito proprio a partire da alcune domande. Ho scelto volutamente dei luoghi caratterizzati da tante isole, dove non c'è un sistema dell'arte occidentale con gallerie e musei, ma ci sono gruppi di artisti che si sono messi insieme e condividono le risorse fra associazioni. Si creano economie diverse, e anche le opere e i modi di lavorare cambiano. Sono molto curiosa di quello che imparero lì. Quindi la domanda che mi guida adesso è rivolta proprio a questi luoghi.

C'è anche il desiderio di riportare queste esperienze ai miei studenti. Penso, ad esempio, al carro del Pride che si è autofinanziato con feste e donazioni, e anche con grande abbondanza. Ho visto queste ragazze guardarsi, decidere di voler fare una cosa, e poi farla. Questo ritorna alla questione del sistema dell'arte: starci dentro o non starci dentro? A un certo punto sei tu che, se cominci a trasformare le cose, crei un sistema.

Se potessi parlare alla me stessa di trent'anni fa, le direi di avere meno paura di ciò che già era "sistema", di non dare troppo ascolto a galleristi e curatori, a quel mondo anni Novanta. All'epoca non eravamo abbastanza forti per compiere delle trasformazioni. Con il tempo, anche se in piccolo, ho imparato a farle, a lanciarmi, e ne ho avuto grandi soddisfazioni.

Se potessi tornare indietro, partirei prima da quella vibrazione, da quella urgenza, da quella possibilità di essere più libera.

Penso alla mia prima scritta a terra, che avevo ideato per una mostra alla galleria *Pinksummer* a Genova: un'idea un po' pazzica che mi si era fissata in mente. Mi sono detta: «La propongo, al massimo mi rideranno in faccia. A una galleria proponi un lavoro testuale, scritto per strada e che a un certo punto scompare?». Invece Antonella si esaltò, le piacque molto. Le *Pinksummer* hanno una visione, come galleria: non vendono "il quadretto". Allora, se lavori con le persone visionarie può funzionare anche il sistema tradizionale dell'arte.

DC: *C'è un'immagine o una frase che per te rappresenta al meglio gli anni trascorsi*

all'Accademia di Brera? E cosa significa per te oggi?

SG: Mi è successa una cosa molto bella. Un giorno Giuseppe Gabellone mi ha mandato l'immagine di un testo. Garutti ci chiedeva sempre di scrivere, e quello era un testo che avevo fatto io, dattilografato e fotocopiato per i compagni. Tu presentavi il lavoro e scrivevi due o tre cose. Giuseppe se l'era conservato. Io no, non ce l'ho da nessuna parte. Dopo 35 anni, lo rileggo: parlava di poesia della verità, del reale, e l'ho trovato così attuale rispetto al mio lavoro di oggi.

Rileggere un testo dopo così tanti anni e pensare che andrebbe bene anche per qualcosa realizzato ieri... C'è un filo e quel filo va rimesso al centro e tramandato.

LUCENTE Gino

*Gino Lucente, nato a Torre De' Passeri nel 1970, è un artista visivo e musicista sperimentale che sviluppa una ricerca che indaga il dialogo tra suono, immagine e gesto performativo, attraversando linguaggi e media differenti. È fondatore del gruppo art/rock King Tongue, con cui porta avanti un percorso ibrido tra arte contemporanea e scena musicale. Nel 2024-2025 è stato artista in residenza presso la Casa degli Artisti di Milano con il progetto multimediale *La Follia e le Montagne**

di, che intreccia paesaggio sonoro, video e installazione. Dal 2017 collabora con la Galleria Lorenzo Vatalaro e, dal 2024, con istituzioni come la Cineteca di Milano, realizzando proiezioni cinematografiche accompagnate da esecuzioni musicali dal vivo, in cui il suono si configura come estensione narrativa dell'immagine. La sua pratica, sperimentale e indipendente, è orientata alla costruzione di esperienze multisensoriali in cui musica e visione convergono in un'unica forma espressiva.

Sito: <https://ginolucente.wixsite.com/work>



Gino Lucente, *registrazione dell'album: La Follia e le Montagne, 2024.*
Courtesy l'artista.

Deborah Caivano e Gino Lucente

Milano, 23 ottobre 2025

DC: *Gino, c'è un'immagine, un ricordo o una scena che per te segna davvero l'inizio del tuo percorso come artista? Magari un episodio legato agli anni dell'Accademia di Brera o a un incontro con un docente che ti ha lasciato un segno.*

GL: In realtà tutto è iniziato molto prima dell'Accademia. Già a dodici anni andavo in giro con la mia Reflex a pellicola, era quasi più grande di me, e fotografavo la natura, gli alberi. Ricordo che gli adulti erano incuriositi nel vedere un bambino con una macchina fotografica che, per loro, era uno strumento complesso. Il mio primo approccio all'arte è stato quindi fotografico. Poi, durante gli anni dell'Accademia, ho in parte abbandonato la macchina fotografica: l'ho messa da parte per provare a fare fotografia senza macchina fotografica. I miei primi lavori erano molto minimali, concettuali: esponevo fotografie tratte da altre immagini, oppure fotografavo una fotografia, appropriandomene. In altri casi partivo da un frame video che poi rielaboravo. Tutti i miei primi lavori nascono da questa riflessione sulla fotografia. Per esempio, in "Senza titolo 2004" ho lavorato direttamente sulla pellicola: una pellicola di grande formato su cui ho tagliato con il taglierino alcune parti e poi l'ho stampata così, operando una sottrazione del materiale ma al tempo stesso un'aggiunta di elementi geometrici.

DC: *C'è stato un professore che ti ha guidato in questo passaggio?*

GL: All'inizio studiavo con Diego Esposito, anche lui abruzzese, che considero un "cattivo maestro", nel senso positivo che dà Carmelo Bene a questa espressione: un

maestro del disapprendere. Non era l'insegnante che ti impone delle regole, anzi, ti lasciava libero di cercare la tua strada.

DC: *Com'era il clima tra gli studenti in quel periodo? Che tipo di scambio si è creato con i tuoi colleghi di corso e cosa è nato da quel confronto? Ci sono relazioni che proseguono ancora oggi?*

GL: Si era creato un bel clima, un gruppo di studenti appassionati con interessi comuni, come il cinema, oltre naturalmente alla pittura. Eravamo tutti iscritti a pittura, anche se con professori diversi: c'era chi aveva un approccio più tradizionale e chi, come me, si stava avvicinando al concettuale, anche grazie all'incontro con Diego Esposito e Luciano Fabro.

La passione per il cinema ci univa molto: passavamo intere notti a vedere film fino all'alba, organizzavamo piccole rassegne e cercavamo pellicole d'autore rare, difficili da trovare. Era un modo per formarsi e condividere esperienze, con un approccio all'arte che oggi definirei sperimentale e un po' incosciente, ma quella incoscienza, unita alla curiosità, è tipica dei giovani.

Il clima dei primi anni Novanta era davvero vivace: c'erano molte occasioni di confronto, mostre, anche di un certo rilievo. Ricordo, per esempio, una mostra in Sala Napoleonica. E poi c'erano docenti straordinari. Francesco Leonetti, che insegnava estetica, era un'esperienza ascoltarlo: le sue lezioni erano musica per le nostre orecchie, anche se a volte capivamo solo la metà di quello che diceva, tanto era denso e profondo. Poi c'era Luigi Pestalozza, professore di musicologia, che metteva a confronto Raffaella Carrà con Beethoven. E anche Francesco Ballo, che

frequento ancora oggi e che ha presentato una mia mostra nel 2016.

DC: *Durante gli anni a Brera condividevi lo stesso edificio con la Pinacoteca. Ti sei mai sentito in dialogo, o in contrasto, con quel contesto? Che rapporto hai avuto tra la tua ricerca e quella collezione storica così prossima?*

GL: La Pinacoteca è lì, ma non c'entra niente con gli studi dell'Accademia: è uno spazio separato, destinato ai visitatori esterni, che venivano per vedere le opere esposte. È un museo come tanti altri, anche se sicuramente l'ho visitata più volte proprio perché era accanto. È stata una grande fortuna averla a portata di mano, anzi, a metro zero, un luogo di ispirazione ma anche di frustrazione, perché in quegli anni ero immerso nel concettuale. Invece la Biblioteca Braidense era un posto che amavo molto, uno spazio bellissimo, con un'atmosfera intensa. Ci andavo spesso per studiare i testi della tesi.

DC: *Nella tua ricerca convivono linguaggi diversi. Da quali riflessioni o necessità nasce il tuo lavoro? E quali media o materiali senti più affini al tuo modo di esprimerti?*

GL: Come ho già detto, il mio percorso parte dalla fotografia, ma non necessariamente da quella realizzata con la macchina fotografica. Sono piuttosto poliedrico nei linguaggi: passo dal visivo al sonoro. Per esempio, nel lavoro *Loro*, esposto alla Galleria Lorenzo Vatalaro, ho rappresentato lo stesso soggetto con tecniche diverse. Si tratta di una serie di autoritratti in cui sostituisco il mio volto a quello dei componenti di una band storica. Ho realizzato otto opere con otto tecniche differenti: pastello, matita, pennarello, pastello a olio dorato, bassorilievo con *light box*, incisione su cartoncino e smalti. Mi piace sperimentare, giocare con i materiali. Il mio percorso resta legato alla fotografia, e il cinema, che lavora sul fotogramma, ne è una

naturale prosecuzione: 24 fotogrammi al secondo generano l'immagine in movimento. La fotografia genera quindi non solo il mio lavoro pittorico, ma anche quello legato al video, al cinema e alla musica. Negli ultimi anni mi sto dedicando sempre più alla musica: a gennaio 2026 uscirà il mio nuovo disco in vinile.

Per quanto riguarda i linguaggi, li utilizzo quasi tutti, o comunque una buona parte. Anche una frase, un titolo, può diventare poesia. È una mia caratteristica: usare molte tecniche fa parte del mio modo di essere, è la mia forma naturale di espressione. È forma che diventa contenuto, significato e significante, per dirla alla De Saussure. Ricordo che alle scuole elementari feci un disegno talmente bello che tutti ne rimasero colpiti: raffigurava una donna che stirava, era mia madre. Chissà che fine ha fatto quel disegno. Era così realistico che nessuno credeva fosse opera di un bambino. Ho avuto la fortuna di crescere in un posto meraviglioso, in mezzo alle colline e alle montagne della Val Pescara, in Abruzzo. Mi bastava uscire di casa con la macchina fotografica a tracolla per avventurarmi tra gli ulivi e i campi. Erano anche i luoghi dei miei giochi con gli amici: passavamo lì intere giornate, e spesso tornavamo anche di notte, nel periodo delle ciliegie, ad arrampicarci sugli alberi per mangiarle e chiacchierare.

DC: *Ti è mai capitato che un'opera cambiasse radicalmente nel passaggio dalla fase di progettazione a quella di realizzazione? Cosa succede in quel momento di trasformazione?*

GL: Succede spesso, ed è anche la parte più bella, perché fa pienamente parte del processo creativo, che per me non si ferma mai. Il processo creativo continua anche dopo la realizzazione dell'opera, persino quando è già esposta in un museo.

DC: *A un certo punto prende forma il progetto musicale King Tongue. Come nasce questa esperienza?*

GL: La band nasce proprio nelle aule dell'Accademia, verso la fine del percorso, quindi intorno al 1995-1996. Il primo concerto lo abbiamo fatto nel 1998 al Leoncavallo, un luogo mitico. Siamo partiti con il botto. Eravamo assolutamente improvvisati: indossavamo una calza di nylon in testa, come dei rapinatori. Ricordo che avevamo un impianto enorme, troppo grande per noi, e non eravamo abituati a gestirlo. Il suono non tornava sul palco, dalle casse spia arrivava solo un frastuono, e abbiamo finito per suonare per inerzia, senza sentire quasi nulla di quello che facevamo. È stato terribile, per fortuna non esiste nessuna registrazione di quel concerto.

DC: *Nei tuoi lavori la musica non è solo un accompagnamento ma una parte integrante della struttura visiva e concettuale. Come si intrecciano suono e immagine nel tuo processo creativo?*

GL: È un dialogo aperto, diretto. Non si tratta semplicemente di un rapporto di corrispondenze tra un'immagine e un suono, ma di una vera e propria continuità: è la stessa cosa, la stessa esperienza. Un'immagine può essere musicale, così come una musica può generare immagini. C'è un passaggio continuo tra i sensi, si percepisce con le orecchie, ma anche con gli occhi, in modo sinestetico.



Gino Lucente, *Loro 1*, 2022. Pastelli su carta, 63x80cm. Courtesy Galleria Lorenzo Vatalaro. Courtesy l'artista.

Per questo non faccio molta differenza tra i linguaggi: cambia solo la forma, la pratica, il processo, ma per me hanno lo stesso valore e fanno parte di un unico sistema percettivo. Chi osserva con attenzione se ne accorge, anche se non è immediato; serve una certa consapevolezza per coglierlo. Ma in fondo è lì che avviene il dialogo, in questa connessione sinestetica tra suono e immagine, tra percezione e visione.

DC: *La dimensione performativa e il coinvolgimento del pubblico sono aspetti importanti. Come costruisci il dialogo con le comunità nei tuoi progetti, e quali sfide o possibilità emergono da questa apertura?*

GL: Il mio dialogo con il pubblico non è mai particolarmente acceso, nel senso che non parlo quasi mai durante le performance. Quando mi esibisco davanti a un pubblico non presento, non introduco, non dico nulla: faccio e basta. Mi sembra inutile spiegare quello che posso esprimere con il suono. Se qualcuno deve presentare, lo lascio fare volentieri ad altri. Negli ultimi tempi, ad esempio, con la Cineteca il mio lavoro viene sempre introdotto dal direttore Matteo Pavesi, che ama presentare e ogni volta mi chiede se voglio dire qualcosa. Io gli rispondo di no: devo concentrarmi, devo fare questa cosa con i suoni e non voglio parlare. Quando però c'è davvero l'esigenza di spiegare o puntualizzare, allora intervengo, ma preferisco sempre che sia il suono a dire tutto. Questa dimensione performativa la pratico da circa dieci anni, quindi c'è ancora molto da scoprire e sperimentare. Non è timidezza: è proprio una questione di linguaggio. Preferisco andare direttamente al suono. È interessante perché la performance cambia completamente il rapporto con il pubblico rispetto al lavoro esposto in una galleria. Quando mostri un'opera, il pubblico la guarda e ne resta in qualche modo distante: è l'opera che parla. Invece, nella performance, tutti sono concentrati su di

te, sul tuo corpo, sulla faccia, le mani, persino sui piedi che muovono la pedaliera. Lo senti, fisicamente, questo sguardo.

Quando suono da solo con i miei strumenti, succede sempre: tutti concentrati su di me, perché sono l'unico sul palco. Suono con questo repertorio che porto avanti da dieci anni, da solo, e sento proprio il peso e la presenza del pubblico addosso. Devo anche pensare a come mi presento: mi sistemo i capelli, gli occhiali, la barba; sembra una sciocchezza, ma è parte della consapevolezza scenica. Al contrario, quando faccio musica dal vivo per i film muti, mi metto sotto lo schermo, di lato, e lì avviene una cosa opposta e bellissima: nessuno mi guarda, tutti sono immersi nel film. A volte succede che qualcuno entri in ritardo, non mi veda, e pensi che il film sia sonoro. È capitato anche con degli studenti: mi hanno detto «che bello il suono del film!», e io ho risposto «ma guarda che è un film muto, degli anni Venti!». Questo succede perché non mi limito ad accompagnare le immagini: creo suoni in diretta, sequenza per sequenza, inquadratura per inquadratura. Così il suono diventa parte integrante del film, al punto che la mia presenza scompare. E per me quella è la cosa più bella: quando il pubblico dimentica che ci sono, perché il suono e l'immagine diventano una cosa sola.

La musica è arrivata presto, verso gli otto anni. Studiavo con un maestro che veniva a casa ogni settimana per due anni: suonavo il flauto e imparavo a trascrivere la musica sul pentagramma, era un percorso classico e molto serio. Poi, col tempo, ho disimparato tutto: oggi con un pentagramma non saprei nemmeno da dove cominciare. A quindici anni ho preso la mia prima chitarra e ho iniziato da autodidatta. Aveva solo tre corde, non pensavo nemmeno di comprarne altre tre! Così ho cominciato a suonare a orecchio, in modo istintivo, e da lì è partito tutto.

DC: *Hai partecipato ad alcune residenze artistiche, ma sembrano aver avuto un peso significativo nel tuo percorso più*

recente. Che tipo di esperienza sono state e in che modo hanno inciso sul tuo lavoro

GL: Ne ho fatte solo due, e una non è nemmeno ancora conclusa. Quella a Lubiana, nel 2019, è stata la prima: una piccola residenza, ma bellissima. Sei in un altro paese, anche se dall'Italia ci arrivi in un'ora, eppure sembra di essere davvero in un altro mondo. È incredibile come cambi tutto: le persone, la luce, il modo di vivere. È stata un'esperienza breve ma intensa.

Poi c'è quella alla "Casa degli Artisti", che in realtà è ancora in corso, perché il progetto si concluderà con l'uscita del mio vinile, prevista per gennaio. La presentazione doveva avvenire prima, ma i tempi si sono dilatati per via della post-produzione, che, quando c'è di mezzo un disco, non è mai semplice. Però è uscito un lavoro stupendo, magico. Nel frattempo, è nata la collaborazione con la Cineteca, che è diventata una vera e propria partnership con la "Casa degli Artisti". Questo ha fatto sì che la mia residenza si prolungasse. È stato un percorso pieno di difficoltà, come sempre succede, ma anche di scoperte. Perché i problemi fanno parte del processo, vanno messi in conto: sono l'incognita che muove le cose. A volte da lì nascono idee e stimoli inediti, che diventano poi straordinari. La materia è viva, aperta, e ben venga anche l'imprevisto.

La "Follia e le Montagne di" così si intitola il mio lavoro in residenza, e allo stesso modo il disco che ne è scaturito: un multiplo d'artista, in tiratura limitata e numerata, con la copertina realizzata interamente a mano. Tutto questo è stato possibile grazie alla Casa degli Artisti e a Lorenzo Vatalaro, uno dei soci fondatori, oltre che mio gallerista, che ha creduto nel progetto sin dall'inizio. Poi ci sono i musicisti, compagni di un'esperienza davvero magica. In tempi sorprendentemente brevi – appena una settimana – ho allestito lo studio, invitato gli interpreti, abbozzato i brani e registrato tutto quasi in presa diretta. Avevamo provato a separare gli strumenti con dei pannelli,

ma alla fine era come trovarsi su un palco, immersi nella stessa vibrazione: un piccolo miracolo sonoro.

A gennaio il disco verrà presentato con un concerto aperto, parzialmente improvvisato, insieme ai musicisti che hanno preso parte al progetto. Ho avuto la fortuna di lavorare con artisti straordinari, capaci di cogliere immediatamente lo spirito dell'opera e di offrirle un contributo autentico. I brani nascono da me, certo, ma nel suonarli insieme sono diventati qualcosa di condiviso, di collettivo. Del resto, quando un musicista è davvero bravo, non serve nemmeno lo spartito – e ironia vuole che io, oggi, non saprei più leggerlo.

DC: *Guardando al tuo percorso, ci sono opere o progetti recenti che senti particolarmente rappresentativi del tuo modo di lavorare oggi? In che modo riflettono le tue riflessioni più attuali?*

GL: Non è cambiato niente. Cambiano solo le esperienze, le possibilità, le cose nuove che fai, ma la matrice è sempre la stessa.

Questo ultimo lavoro con la Cineteca, ad esempio, il fatto che io stia musicando dei film muti, è una novità per il mio percorso, però era già dentro di me, nel mio percorso formativo. Già nelle prime opere c'erano elementi cinematografici e musicali, quindi non è una svolta, ma una prosecuzione naturale.

Ora però questa formula è diventata concreta: io davvero sto facendo musica per immagini, in modo pieno. Infatti, nel 2026 realizzerò una musica inedita per un film che sarà l'unica copia restaurata al mondo. Farò questo lavoro che per me è una cosa stupenda, sono felicissimo. Cinema e musica, l'abbiamo già detto, ma anche la pittura, o ciò che ruota intorno alla pittura, perché come vedi le tecniche sono tante e tutte molto correlate. Tutto è fuso insieme. La mia preoccupazione principale è proprio quella di mettere in evidenza questa fusione che per me è naturale, spontanea: non mi devo sforzare, le cose si fondono da sole, in armonia. Certo, penso sempre allo spettatore, al fruitore, ma è solo un pensiero:

un'opera non deve necessariamente essere facile o immediata. A volte basta una frase in un testo per farti amare tutto il testo, o una sequenza di un film per farti amare l'intero film. Oppure una traccia di un disco, un passaggio, magari uno strumento che emerge, che dà un tempo particolare: e tu ricordi proprio quel suono lì. Magari è solo quel suono che ti piace, ma ti resta dentro. Poi lo ritrovi in altri brani, in altri musicisti, e inconsciamente ti piace perché lo colleghi a quel primo suono che ti aveva colpito. È una cosa potentissima. Ecco, questo dimostra quanto sia potente il mondo che sta dietro alla creazione di un'opera, quanto siano profonde le connessioni sensoriali e percettive. Tutto passa attraverso i sensi, e per questo è difficile separare le cose. In un film la musica è fondamentale, nella musica sono fondamentali le immagini che evoca, così come nel vedere un'opera pittorica o un'installazione entrano in gioco suoni, ritmi, tempi. Tutto è collegato.

Un artista deve valutare tutte queste possibilità, non deve trascurare nulla. Mi capita a volte di vedere video o materiali per promuovere una mostra con musiche agghiaccianti, totalmente fuori contesto, e lì crolla tutto. Io già capisco tanto da quella scelta: se mi presenti una musica così, capisco molto di quello che c'è dietro quell'evento, e sinceramente non mi fido. Non bisogna trascurare nulla, mai.

Può sembrare un atteggiamento un po' rigido, un po' severo, ma per me è fondamentale. Bisogna mettere in chiaro le cose fin dall'inizio, avere consapevolezza. Le forme d'arte non vivono mai da sole: si trascinano a vicenda, si spingono, si portano dentro. Non si possono separare.

Bisogna guardare tutto sfericamente, valutare ogni elemento. Io punto proprio a questo: a una coincidenza piena tra le due cose, tra la forma e la sostanza, tra il pensiero e la materia.

DC: *Come vivi oggi il rapporto con il sistema dell'arte (gallerie, musei, curatori) e, più in generale, quale pensi sia il ruolo*

dell'arte contemporanea dentro le trasformazioni sociali, culturali ed ecologiche che stiamo attraversando?

GL: Direi che ho un rapporto pessimo, con tutto e con tutti. E non lo dico con amarezza, ma come una constatazione.

Parlare oggi di "arte contemporanea" mi suona quasi strano, un po' anacronistico, un ossimoro. Non dico che sia morta, ma credo che il termine stesso stia perdendo senso. Bisognerebbe ridefinirlo, perché nel frattempo sono cambiate troppe cose: nei linguaggi, nei mezzi, nelle modalità di fruizione. Tutto procede in quella che viene chiamata evoluzione, ma a volte mi chiedo se lo sia davvero anzi sono sicuro che non lo sia affatto.

Viviamo un tempo in cui ci si trova spesso a chiedere se un libro sia davvero scritto da qualcuno, se un brano musicale sia realmente suonato da un musicista, se un film contenga immagini reali. Persino davanti a una tavoletta di cioccolato, ci chiediamo se dentro ci sia davvero il cioccolato. Tutto questo era stato in parte previsto da alcuni scrittori di fantascienza, penso a Philip K. Dick, che aveva intuito dove saremmo arrivati.

Per questo, quando si parla di arte contemporanea, bisogna fare attenzione a come ci si muove. Io personalmente ho sempre avuto un rapporto difficile con il sistema: gallerie, musei, curatori. Non so nemmeno spiegare del tutto il perché, ma è così.

DC: *C'è un'immagine o una frase che per te rappresenta al meglio gli anni trascorsi all'Accademia di Brera? E cosa significano oggi per te, ripensandoci da artista?*

GL: Mi ricordo che feci un disegno nel primo anno di un omino con un telecomando, un omino nudo sul pavimento con un telecomando in mano, un disegnetto a matita e non mi ricordo che fine abbia fatto anche questo. E mi ricordo che dissi a un mio compagno: "ma ti sembra gratuito?" Questa è una frase che mi ricordo. Mi è rimasta impressa, è la prima cosa che mi è venuta in mente.

MALOBERTI Marcello

Marcello Maloberti, nato a Codogno nel 1966, vive e lavora a Milano. La sua ricerca, che spazia tra performance, collage, video e fotografia, indaga il rapporto tra arte e vita coinvolgendo lo spettatore

come protagonista. Ha esposto in numerose istituzioni nazionali e internazionali, partecipando alla Biennale di Venezia (2013), a Manifesta 12 (2018) e a importanti mostre in tutto il mondo.

Sito: <https://www.marcellomaloberti.com>



Marcello Maloberti, *IN SEARCH OF THE MIRACULOUS*, 2024. Installazione al PAC Padiglione d'arte Contemporanea, Milano.

Foto: Andrea Rossetti. Courtesy l'artista, PAC Padiglione d'arte Contemporanea e Galleria Raffaella Cortese, Milano.

Luca Esposito e Marcello Maloberti

Milano, 15 aprile 2025 – studio dell'artista

LE: *Sul sito della Naba, l'immagine scelta per presentare il corso triennale in Pittura e Arti visive è la sua performance Vir temporis acti in cui un ragazzo è intento a ritagliare immagini di sculture egizie. Se ripensa a quando scelse di iscriversi all'Accademia di Brera c'è un'immagine che le torna in mente?*

MB: Il libro di Germano Celant, *Arte povera più azioni povere* del 1968, che avevo guardato e studiato tanto già negli anni in cui frequentavo il liceo artistico. Nella vita per me sono importanti gli incontri con le figure che ti formano, che hanno questa specie di aurea di maestro e io ho avuto la fortuna di avere Paolo Rosa di Studio Azzurro come insegnante al liceo artistico. Lui mi ha consigliato di iscrivermi all'Accademia di Brera e in particolare mi ha introdotto all'arte di Luciano Fabro, che per me è stato una sorta di faro. Oggi forse, rispetto a prima, lo studente sceglie più la scuola che l'insegnante.

LE: *Le sue opere includono spesso una riflessione sull'arte del passato: cosa ha significato per lei formarsi accanto a uno dei più importanti musei in Europa?*

MB: Certamente era importante perché sentivi questo profumo d'arte di tutti i periodi storici, però io ero ipnotizzato dal mio lavoro in relazione a Fabro. Per me l'Accademia era solo Fabro, non andavo spesso in Pinacoteca. Il mio modo di imparare era quello di stargli vicino, per ascoltare ogni parola che potesse uscire dalla sua bocca, rubarla però poi scappare via. Prendere per poi scappare.

Tra l'altro, le lezioni di Fabro a cui ho assistito quando frequentavo Brera sono

quelle poi pubblicate nel volume *Arte torna arte*. Per me Brera era "ipnosi Fabro", non vedevo altro.

LE: *A proposito di Fabro, quali sono gli insegnamenti che ancora si porta dietro?*

MB: Io mi sento molto fortunato perché rispetto a una generazione per la quale i maestri esistono ma fino a un certo punto, dove è tutto un copia e incolla all'*Instagram style*, è tutto bello e non si riescono più a vedere le differenze tra le cose, grazie agli insegnamenti che ho avuto e che porto avanti – a mio modo, con tutte le sfumature del caso – mi sento fortunato per il riuscire, invece, a riconoscere queste differenze.

Il principale insegnamento di Fabro, che ritrovo ancora nel mio processo creativo, riguarda il modo in cui realizzo le mie opere che non è mai composto ma è generato: vedo tante opere create dalla giustapposizione di elementi, invece, a me piace l'idea che una cosa non è staccata dall'altra, si autogenera, più simile alla natura. È come vedere un fiore. Nel generare, non c'è fatica: come diceva Fabro, se devo piegare un fil di ferro non lo piego ma lo lascio cadere nel vuoto. Io non insisto quasi mai su cose che non portano a questo aspetto di naturalezza.

LE: *Pensando all'eterogeneità dei suoi lavori, dalle grandi installazioni alla scrittura delle sue Martellate, che rapporto ha con la componente materiale delle sue opere? Si pone il problema della loro conservazione?*

MB: Io non sono tanto un artista "delle mani", e un po' mi dispiace perché tutto quello che tocco di solito distruggo! Il mio

essere artista prevede che io non sia mai sull'altare: sto per divenire artista, sto per divenire uomo, ma non sono mai un artista, non sono mai un uomo. È questo "divenire" alla Deleuze che mi piace: è sempre una messa in discussione, un po' uno strizzare l'occhio, prendermi in giro. Certe volte penso alla conservazione però i miei lavori sono dettati dal non uso delle mie mani ma dall'uso delle mani del mondo. Rispetto alle *Martellate* mi dico: menomale che fai qualcosa con le mani! O faccio sesso o scrivo.

LE: *Chi accederà alla piattaforma che l'Accademia sta realizzando, avrà la possibilità di leggere quest'intervista e di inciampare su una sua opera: quale sceglierebbe?*

MB: Se posso ne scelgo due, entrambe esposte alla mostra al PAC di Milano (*Metal Panic*, 2025): *In search of the Miraculous* e *Cielo*. La prima presenta una statua della Madonna girata di spalle. È un lavoro fatto con niente: ho semplicemente girato una Madonna. La prima volta l'ho fatto in chiesa, una Madonna piccolina. Mi aveva molto colpito questo movimento del voltarsi di spalle, alla ricerca di una sacralità che oggi è sempre più in crisi pur avendo bisogno che lei torni. La Madonna è di spalle perché in attesa di un miracolo, riprendendo il titolo dell'opera di Bas Jan Ader, *In Search of the Miraculous*, del suo morire nell'Oceano con la barca che avrebbe poi dovuto esporre a *Documenta*: non si è trovata più



Marcello Maloberti, *CIELO*, 2024. Installazione performativa al PAC Padiglione d'arte Contemporanea, Milano.

Foto: Andrea Rossetti. Courtesy l'artista, PAC Padiglione d'arte Contemporanea e Galleria Raffaella Cortese, Milano.

traccia né della barca né di lui. Sono in un momento in cui penso che con l'arte siamo andati troppo in basso e io sento il bisogno di elevazione. So che è controcorrente questo mio modo di pensare però adesso ho bisogno di "alto", di un sentimento più sacrale, da intendersi "all'occidentale" perché alla fine io sono nato con l'odore dell'incenso e con mia madre che pregava penso metà della sua giornata. Quando la chiamavo mi rispondeva "Amen", perché spesso stava facendo il rosario.

Quest'opera si lega anche a Carmelo Bene e al suo libro, *Sono apparso alla madonna*. Per quanto riguarda *Cielo*, prevede una gru alta circa 20 m. che tiene a quell'altezza la parola "Cielo" capovolta come se sorreggesse il cielo, lo nomina, lo illumina ed è una sorta di monumento, di obelisco precario, caratterizzato da questa idea di salita.

LE: *Nel processo di realizzazione ha agito da solo o ha avuto l'assistenza di altre persone?*

MB: Sono intervenute tante persone. Il mio lavoro è più di regia, mettere insieme le visioni di tanti. Io sono uno che tende a lasciare spazio, preferisco fare un passo indietro se sento che c'è qualcosa di fecondo e lo lascio vivere con me. Le mie mani sono le mani e le teste di tante persone.

LE: *Il luogo per cui ha realizzato queste opere ha condizionato il processo creativo?*

MB: Totalmente. Io non amo il vestire il luogo ma il luogo, se ha una sua qualità, una sua storia, un suo colore, deve parlare tra le cose. Io vivo molto i luoghi. Come ho già scritto, mi piace ipnotizzare

lo spazio. Il luogo deve sempre parlare altrimenti il lavoro non ha respiro. Ecco, una cosa che ho imparato studiando i classici con gli artisti che mi hanno formato è che le opere devono sempre avere un grande respiro, non devono mai essere chiuse. Poi gli artisti sono sempre identità condivisibili: tu non compri mai l'opera ma compri l'identità. Come posso condividere Beuys o Kounellis, posso condividere degli artisti che sento dentro di me come mia identità. Ma oggi non condivido molti artisti perché fare arte è sempre più difficile: nel creare si cade spesso in qualcosa che è moda, che è design, che è decorazione. Fare arte è "rompere le palle", schiudere dei nuovi pensieri, nuove immagini. È difficile. Fare arte è stare su una lama di coltello.

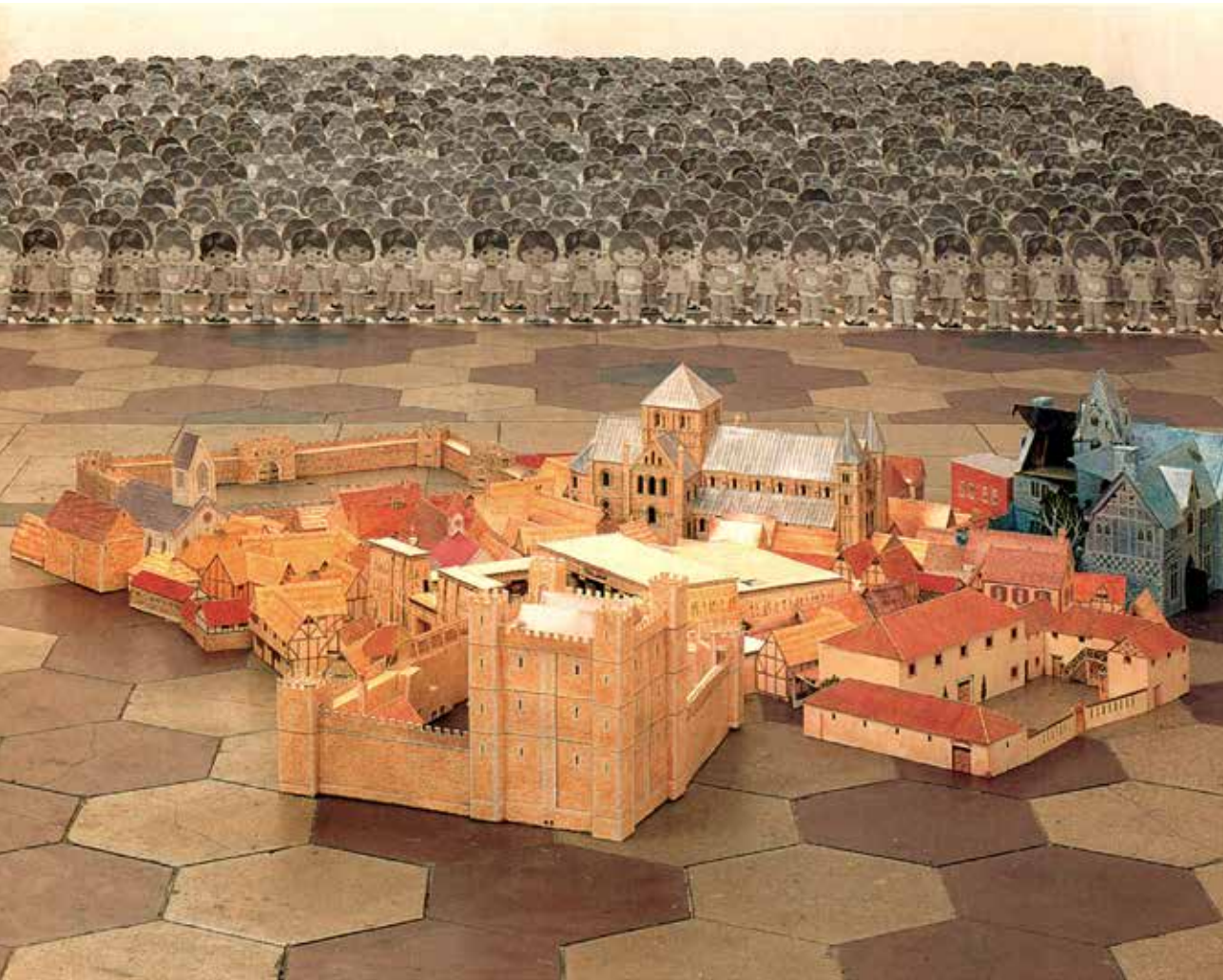
LE: *Tornando al punto da dove siamo partiti, a suo avviso c'è in quest'opera un legame con i suoi anni trascorsi da studente a Brera?*

MB: *Cielo* si ricollega sicuramente al lavoro di Piero Manzoni, le *Socle du Monde*, in cui l'artista plasma con l'immaginazione il mondo. Devi immaginarti questa palla che è il mondo che appoggia sullo zoccolo dove la scritta è al rovescio. In *Cielo* c'è l'idea di far vedere la parola anche dagli abitanti del cielo. Lo trovo molto poetico. Riguardo *In search of the Miraculous*, ho capito che anche i gesti semplici sono importanti. Marcel Duchamp ha insegnato a Fabro e Marcel Duchamp e Fabro hanno insegnato a me. Se l'orinatoio basta girarlo, se l'Italia basta girarla, se il cartello basta girarlo non ho paura di qualche similitudine con i maestri perché ce li ho avuti, ce li ho. Io sono orgoglioso di questo.

MORO Liliana

Liliana Moro, nata a Milano nel 1961, si è diplomata all'Accademia di Belle Arti di Brera con Luciano Fabro ed è tra i fondatori dello Spazio di via Lazzaro Palazzi a Milano, attivo nella scena artistica italiana dalla fine degli anni Ottanta. La sua ricerca attraversa scultura, installazioni sonore, performance,

disegni e video, invitando lo spettatore a riconsiderare percezione, equilibrio e relazione con lo spazio. Ha partecipato a esposizioni internazionali di rilievo, tra cui Documenta IX a Kassel e la Biennale di Venezia, e le sue opere sono presenti in importanti collezioni e musei in Italia e all'estero.



Liliana Moro, *Abbassamento*, 1992. Figurine e costruzioni in carta. Foto: R. Marossi. Courtesy Studio Liliana Moro.

Luca Esposito e Liliana Moro

Online, 1 dicembre 2025

LE: *Quando pensa a Brera, qual è la prima immagine che le viene in mente?*

LM: Mi viene in mente il cortile durante la pausa dalla lezione di Luciano Fabro, con tutti noi studenti fuori a fumare e a chiacchierare sia di stupidate sia di quello che avevamo appena ascoltato. Fabro è stato un grande teorico e le sue lezioni erano uno stimolo continuo. Ci provocava e a volte poteva essere anche duro nei nostri confronti ma sempre estremamente stimolante. Appena c'era la pausa, andavamo subito in cortile a parlare di tutto questo.

LE: *Che tipo di rapporto ha avuto con la Pinacoteca? È stato uno strumento negli anni della sua formazione?*

LM: Sono stata a visitarla varie volte ma niente di più. Personalmente non ho costruito un vero rapporto con la Pinacoteca, non avevo questo interesse a salire per andarmi a guardare un quadro con più attenzione. Mi ricordo una volta, però, che siamo saliti con Fabro che voleva parlarci di Piero della Francesca davanti al quadro, e guardarlo mentre lui ce ne parlava era stato particolarmente interessante.

LE: *Cosa ha significato per lei Fabro in un periodo così delicato come quello della formazione?*

LM: Io ho frequentato le primissime lezioni di Fabro nel senso che era appena arrivato in Accademia per cui era giovane – circa cinquant'anni – e aveva una grande energia. Ricordo che non c'era un'aula adeguata a contenere tutti noi studenti e lui ci ha incoraggiato a occuparne un'altra più

grande per avere più spazio. Arrivava anche lì Fabro. È stata sicuramente una delle persone più importanti insieme a Jole de Sanna. Io non ho fatto studi artistici prima dell'Accademia ma ho fatto le magistrali perché volevo fare la maestra. Questa mia chiamiamola passione per l'arte è arrivata attraverso il teatro quindi quando sono entrata in Accademia non avevo studiato storia dell'arte e Jole de Sanna è stata fondamentale per studiare l'arte contemporanea; per quell'antica ho fatto da sola, leggendo libri e approfittando della biblioteca Braidense.

Tornando a Fabro, mi ha veramente aperto la mente nel senso che studiare con lui era imparare a fare un'opera d'arte. Lui non voleva assolutamente che noi lavorassimo in aula. Non gli interessava dove lavorassimo, nel sottoscala o in bagno, l'importante era fuori dall'aula perché per lui l'aula era il luogo dello scambio. Ogni tanto ci chiedeva di portare i nostri lavori in Accademia e si discuteva insieme. I quattro anni di studio con lui sono stati importanti anche per tutto quello che si è creato all'interno dell'aula perché alcuni di quei compagni di corso sono stati poi compagni di mostre e di progetti come lo Spazio di via Lazzaro Palazzi e la rivista *Tiracorrento*. Questo fa capire quanto è stato di stimolo quell'uomo. Dalle sue lezioni teoriche ho imparato a dare forma e a capire cosa significa dare forma a un'opera d'arte, il lavoro, il processo, il percorso, tutto quello che sta prima di arrivare alla forma. Luciano mi ha aperto questo mondo dell'arte che per me era ancora molto piccolo. Io non dipingevo, non ho una grande mano e questo mi ha portato ad attraversare una profonda crisi con Fabro durante quasi tutto

il secondo anno in Accademia. Facevo queste pitture di animali orrendi e la prima volta che Luciano le vide mi fece una semplice domanda: «dove vuoi arrivare con questo lavoro?». Io lo guardai in faccia come a dire «perché devo pensare dove devo andare?». Poi ho capito che non era il mio e ho buttato via quelle «pitturacce». Lui mi disse che non era un problema essere in crisi perché era necessario per cercare la mia direzione che in effetti poi è arrivata e si è spostata su dei lavori più installativi. Io le conoscevo molto poco le installazioni, perché sull'arte contemporanea ero un po' indietro. Per me l'arte contemporanea era Piero Manzoni e i suoi *Achrome*».

LE: *A proposito dello Spazio di Via Lazzaro Palazzi, cos'ha significato per lei quella particolare esperienza?*

LM: Ci arrabbiavamo quando ci davano dello spazio alternativo, perché noi non eravamo uno spazio alternativo, noi eravamo uno spazio espositivo che voleva assolutamente essere all'interno del sistema, ma a modo nostro. Non è stato sempre semplice considerato che già nel 1995 cominciano a cambiare tante cose, cominciava ad arrivare la tecnologia, si avvicinava il cambio del millennio. È stato un peccato che in Italia, a parte noi artisti, non ci sia stato un critico della nostra generazione che abbia scritto un libro teorico che potesse raggrupparci. Ci sono solo studi che si concentrano sul singolo artista. In altri paesi è stato diverso. Mi chiedo sempre come mai gli studenti per fare le loro tesi o le loro ricerche devono venire a parlare direttamente con noi e non possono far riferimento al testo di "X" o al testo di "Y". In Francia c'è stato Nicolas Bourriaud che ha fatto teoria su un gruppo di artisti degli anni Novanta con il suo libro sull'arte relazionale. In Inghilterra c'è stata la mostra *Sensation* nel 1997. In Italia manca una riflessione teorica sugli anni Novanta che sono stati segnati da una

serie di cambiamenti iniziati già alla metà degli anni Ottanta quando, ancora studenti dell'Accademia, avevamo capito che era necessario renderci subito autonomi dai linguaggi dell'Arte Povera e trovare nuovi spazi.

LE: *È presente, nella sua ricerca, una riflessione sulla conservazione?*

LM: Purtroppo no. Io sono istintiva per cui tuttora vado avanti a lavorare con dei materiali che possono essere anche un po' più fragili mettendo in conto che forse le cose spariranno. Mi piacerebbe che si potessero conservare i lavori che ritengo più importanti nella mia produzione ma forse quelli li ho realizzati in materiali più durevoli, tipo il bronzo. Rispetto alla conservazione delle opere devo dire che sono ancora abbastanza istintiva, libera. Sono un artista a cui piace ancora sperimentare, mi piace la ricerca. Non mi sento arrivata a niente.

LE: *Come si declina nella sua ricerca il rapporto tra materia e oggetto?*

LM: Beh, mi viene una risposta semplice: dipende sempre da cosa mi serve per fare ciò che ho in mente. A volte posso agire in maniera più immediata, come quando lavoro con un oggetto già esistente. Ad esempio, per una mostra a Milano dedicata alla scultura del Ventunesimo secolo, dopo aver saputo che l'organizzazione non avrebbe pagato i trasporti delle opere agli artisti, ho deciso di prendere una chiave inglese e verniciarla d'oro. Un lavoro quasi situazionista, volutamente polemico: sono arrivata in questo enorme spazio con la chiave inglese che era entrata nella mia borsa e l'ho allestita a terra. Se decido di costruire l'opera, cambia tutto. Per realizzare *Underdog*, il gruppo scultoreo che fa parte delle collezioni della Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma, ci sono voluti otto-nove mesi, quasi un parto. Direi quindi

che non posso darti una risposta: a volte mi piace lavorare come una situazionista, con un qualcosa di Fluxus che mi è sempre piaciuto e che io chiamo “guizzi”; poi ci sono dei lavori che invece richiedono più tempo e ragiono molto sulla scelta del materiale: per esempio, i cani di *Underdog* non potevano essere in terracotta perché sarebbero diventati troppo caldi. Io invece li volevo duri, li volevo freddi per cui dovevano essere in metallo e tra tutti ho scelto il bronzo.

Ci sono dei materiali che non ho mai usato ma non perché non mi piacciono ma perché non ne sento il bisogno: uno di questi è il marmo, che un po' mi impressiona. Adesso mi piace molto il cemento, perché è grezzo, un materiale naturale con una composizione particolare. E poi è duro e mi ricorda la città. Io ti dico tutte queste cose ma poi tu magari quando lo guardi pensi a tutt'altro, ma questo è normale. Io preferisco sempre essere molto sintetica, molto precisa, non perché sia una perfezionista, ma perché per me la forma è tutto quello che sta intorno, l'aria, la posizione, sono elementi fondamentali. Tu pensa a quanto uso il suono che tratto come un materiale, perlomeno lo parlo come materiale. Mi piace pensare di poter utilizzare sempre tutto.

LE: *Come vive il dover delegare la realizzazione delle sue opere ad altre persone?*

LM: Ma assolutamente bene. La scelta dell'artigiano è fondamentale perché bisogna trovare quell'artigiano che entra in sintonia, che capisce cosa vuoi ottenere. Ho degli artigiani di cui mi fido e lavoro sempre con loro perché ormai ci capiamo e mi dicono che lavorare con me è sempre un piacere perché sono molto precisa. Anche con un materiale delicato come il vetro, per cui tu non puoi seguire un disegno, è fondamentale avere ben chiaro cosa hai in mente perché basta un niente, un minimo cambio di temperatura e potrebbe spaccarsi tutto.

A me non dispiace se gli altri toccano i lavori, anzi mi danno modo di essere molto più fredda nello sguardo. Per *Underdog*, ad esempio, non ho voluto mettere mano alla modellazione perché non volevo che ci fosse niente di mio a livello fisico ma solo di pensiero. Poi naturalmente io seguivo il lavoro dalla mattina alla sera. La primissima volta che sono stata a Murano per un'opera in vetro, il maestro vetraio iniziava a lavorare alle 6:30 del mattino. Per tre mesi e mezzo, tutte le mattine alle 6:30 ero pronta per bere insieme un caffè – corretto – e poi andare in laboratorio.

Delego spesso anche l'installazione. Dall'esperienza di via Lazzaro Palazzi ho mantenuto un rapporto con uno degli artisti, Stefano Dugnani, che prima del Duemila ha messo da parte la carriera d'artista e ha iniziato a lavorare come installatore. Noi ci conoscevamo bene perché siamo nati a una strada di distanza a Milano. Dal 1992, quando lui mi aiutò con la mia partecipazione a Documenta, non ci siamo più lasciati. Io per divertirmi lo chiamo “il mio progettista”. Avendo condiviso gli anni in Accademia e poi l'esperienza dello Spazio, abbiamo potuto portare avanti alcuni discorsi insieme con la stessa sensibilità.

LE: *Quanto conta per lei il contesto in cui verrà allestita la sua opera? Penso in particolare alle commissioni per lo spazio pubblico.*

LM: Amo molto le commissioni per lo spazio pubblico, sono forse le opere che mi piacciono di più. Il museo è uno spazio pubblico però è anche privato mentre per me lo spazio pubblico è proprio la strada, la via, la facciata di una casa. Se una commissione mi crea difficoltà, rinuncio. Invece se è una cosa che mi intriga, anche se non l'ho mai fatta, la faccio. In particolare, mi piace molto lavorare su ciò che manca. Per esempio, quando ho lavorato per la fondazione di Andrea Zegna nel 2015, durante

un sopralluogo a Trivero, parlando col sindaco del paese emerse che sarebbe stato utile installare un info point per i turisti. Io non ho detto nulla, sono tornata a casa e ho fatto una ricerca sugli info point in Italia. Poi ho sentito il sindaco e gli ho detto che ci avrei pensato io a realizzarlo e ho creato una sorta di navicella spaziale. Non l'avevo mai fatto e mi ha subito intrigato.

Il motivo per cui amo le opere destinate allo spazio pubblico è che l'artista deve fare un passo indietro, con il suo ego, con tutti i suoi difetti. Perché lì non è l'ego che parla, non c'è il sistema dell'arte, lì c'è il rapporto con lo spazio e con le persone che tutti i giorni vivranno la tua opera. Devi capire che sei un ospite e che la tua opera è un ospite. Quando ho queste commissioni pubbliche mi diverto ad andare al bar vicino e ascoltare i commenti. Non credo che si debba compiacere a tutti i costi il pubblico però bisogna tenerne conto. Io nelle opere pubbliche sono sempre abbastanza dialogante.

LE: *Se dovesse scegliere un'opera per descrivere il suo processo creativo, quale sceglierebbe e perché?*

LM: Nel mio lavoro non ho mai fatto un autoritratto e non so se mai lo farò. Mai sentito l'esigenza. Se c'è un lavoro che credo mi rappresenti è quello che ho realizzato nel 1986 per la mia tesi in Accademia: *Scatole nere*. È un'opera sonora che presento tuttora perché lì credo ci sia Liliana Moro come artista. Potrei citare anche *Underdog* o *Abbassamento* del 1992.

Abbassamento è un lavoro realizzato tutto in carta che ho allestito in una stanza dello Spazio di Lazzaro Palazzi. È composto da 1200 bamboline alte 20 cm. che feci stampare in bianco e nero usando come modello due bamboline prese da un libretto comprato in edicola. Con la produzione mi aiutarono dei gentili amici perché per tutte quelle stampe ci volevano parecchi soldi.

Volevo che la cosa che colpisse di più lo spettatore di questi piccoli esseri fossero i loro grandi occhi e volevo che tutti questi sguardi fossero a 20 cm. d'altezza costringendo il visitatore a chinarsi, da qui il titolo "abbassamento". Di fronte alle bamboline ho creato una piccola città, un ammasso di costruzioni prese da alcuni libri americani per ragazzi che esistevano all'epoca. Li faceva anche *Domus* con la Torre Velasca. Presi questa serie di libri e costruii la casa dei fantasmi, un castello, la villa romana, il villaggio medievale, tutte architetture coloratissime. All'inizio del mio lavoro ero molto interessata ai giocattoli, non perché volessi riproporre una particolare idea dell'infanzia ma perché quando le cose sono piccole richiedono una maggiore osservazione, richiedono quel cambio, quello spostamento dello sguardo. Mi interessava quest'idea di dovermi abbassare, riferito anche al nostro sentirci umanamente sempre più alti di tutti. Dovevi sentirti un gigante in mezzo a queste costruzioni e alle bamboline.

Con *Abbassamento* si consolida anche il mio interesse per l'allestimento dei lavori a terra: uso raramente delle basi, solo a volte per piccoli lavori. Questo rapporto con la terra è importante, la terra dove camminiamo, dove noi abbiamo la nostra misura. Un altro elemento che ho usato tantissimo sono le sedie proprio perché quando sei seduto sei idealmente in una sorta di metà dello spazio per cui cambia la visione delle cose. Quando l'opera è a terra devi proprio fare lo sforzo di abbassarti per andare a vederla o per andare ad ascoltare e questo può generare poi anche la sorpresa, lo stupore. Nel 1988 avevo dichiarato che per me l'ideale sarebbe che il pubblico arrivasse alla mostra con un livello zero di conoscenza della mostra e delle opere. Odio i comunicati stampa e chiedo sempre di non raccontare troppo, perché per me è importante che il pubblico possa essere sorpreso dalle opere.

PLEUTERI Aronne

Aronne Pleuteri, nato ad Erba nel 2001, vive e lavora a Milano, dove si è formato presso l'Accademia di Belle Arti di Brera. La sua pratica spazia tra performance, musica, video arte e pittura, intrecciando ironia e critica

sociale. Al centro della sua ricerca emergono temi come l'imbarazzo, l'assurdo e la messa in discussione delle convenzioni. Finalista del Premio Cairo 2023, ha già esposto in contesti museali di rilievo.

Sito: <https://aronnepleuteri.com>



Aronne Pleuteri, D.P.M.O., attivazione pubblica per le strade di Torino.
Courtesy Osservatorio Futura, 7 Aprile 2023. Foto: Emma Bozzi.

Luca Esposito e Aronne Pleuteri

Milano, 27 maggio 2025 – studio dell'artista

LE: *Se dovessi descrivere Brera con un'immagine, quale sceglieresti?*

AP: Penso sia una cosa comune associare Brera alle chiappe di Napoleone. L'idea di un corpo monumentale e perfetto che mostra il suo meraviglioso lato B. Gli studenti dell'Accademia sono un po' il lato B di Brera: se da una parte c'è la bellissima pinacoteca presa d'assalto dal turismo invasivo, dall'altra ci sono gli studenti e la loro non conformità a nessun modello. Perlomeno a nessuno accettabile dai suddetti turisti anglofoni.

LE: *Considerata l'eterogeneità delle forme artistiche con cui ti esprimi, quali sono stati gli insegnamenti più importanti per te?*

AP: Premetto che io ero scettico sul frequentare l'Accademia. Forse perché era la scelta più scontata e banale per me e io sono da sempre un bastian contrario: tutto ciò che può risultare prevedibile nella mia vita cerco sempre di sabotarlo. Questo è l'atteggiamento con cui sono entrato in Accademia e a "peggiore" le cose ci ha pensato l'argomento del primissimo corso che ho seguito, Storia dell'arte moderna con Francesco Porzio, dedicato all'arte marginale: il primo insegnamento che ho avuto in Accademia è stata la relatività della stessa Accademia. Quindi già per la mia stessa indole e in più per questa bellissima porta che mi è stata aperta sull'*outsider art*, sull'arte marginale, mi sono sentito libero di mettere una certa distanza da quello che veniva detto durante le lezioni. Questo è stato importantissimo per me. Ho sempre avuto uno sguardo un po' anarchico rispetto a quello che succedeva in

Accademia. Anarchico e critico. Quando sono entrato a Brera, per esempio, c'era questo *modus operandi* che con i miei amici prendevamo in giro e identificavamo come una "cricca". La famosa "cricca degli assemblatori". Non saprei effettivamente rintracciare le origini storiche di questo fenomeno se non Instagram e un aspetto superficiale del dadaismo, ma si trattava di qualcosa basato sull'idea di materiale aperto, di *ready-made* a caso a discapito dell'idea, come se questa potesse nascere solo dopo e l'importanza fosse concentrata unicamente sullo sforzo estetico. Si parte da un presupposto unicamente estetico e con dei criteri formali si realizza una composizione, un'idea di scultura. Mi sono reso conto che probabilmente la mia ricerca è all'opposto: ho un'idea che mi intestardisco di realizzare, che si disarticola e deforma accettando i possibili inciampi nella materia.

LE: *Com'è stato frequentare l'Accademia durante il Covid?*

AP: Il primo anno sono entrato nella classe di pittura di Maurizio Arcangeli e mi sono subito reso conto che era presente un'atmosfera di forte competitività. È un'esperienza forte per un neofita, e a volte traumatica, ma per certi versi anche divertente per chi sa amare il dramma. Con il Covid che purtroppo (o per fortuna), ci ha costretto a seguire gli insegnamenti a distanza, questo clima generale di competitività si è smorzato.

Nell'ambito del mio percorso artistico il Covid è stato un periodo bellissimo perché mi ero trasferito abusivamente durante il secondo lockdown in uno studio condiviso

in via Ettore Ponti. Qui c'erano artisti di varie generazioni: Andrea Contin, che veniva dalla performance anni Novanta, Andrea Kvas un pittore scalmanato della generazione successiva e poi io, il mio compare quasi coetaneo Manuel, che tra l'altro mi ha introdotto al regime delle videocamere. Questo è un aspetto paradossale di Brera. Non fornendoti degli spazi dove lavorare ti costringe a gettare la testa fuori e questo forse è un bene, ma paradossalmente più libertà d'azione. Per me e per i miei compagni di studio è stato un periodo molto fertile.

Ricordo, per esempio, una lezione in cui eseguimmo a distanza la performance dell'Elfo. Il computer era posizionato al centro del cortile dello studio, e la webcam mi riprendeva mentre io suonavo un piffero, al quale era legato un lungo tubo di gomma per l'acqua, che si diramava in due estremità. Mentre suonavo, Manuel avvicinava le orecchie ai due pertugi e procedeva a eseguire una piccola danza pesante e scoordinata. Nel frattempo, la professoressa di Fenomenologia delle arti contemporanee ci osservava attonita e giudicante su Google Meet. Parte di quel moltissimo materiale video che ho raccolto durante quel periodo, che è risucato fuori recentemente in un cortometraggio proiettato al cinema Anteo, ha contribuito a segnare un capitolo di storia che potrei definire "arte del piffero".

LE: *Che tipo di rapporto hai avuto con la Pinacoteca?*

AP: La Pinacoteca per me è sempre stata un "cercare di capire". Mi sembra che ci sia come una gigantesca questione che mi sfugge. A ogni visita cerco di mettere a fuoco questo problema e spostare l'attenzione su un particolare diverso in cerca di indizi. Ad esempio, un certo subdolo erotismo concentrato nella rappresentazione dei piedi. I panneggi rosa che coprono tutto il corpo tranne quelli. Oppure

alcuni ritratti che hanno dei colori mai visti, dei grigi impensabili. Le conclusioni sono sempre parziali e inconcludenti.

LE: *Osservando la tua produzione si percepisce come la pratica artistica si accompagni a una riflessione sul fare arte: questo aspetto è emerso in Accademia o te la porti dietro da prima?*

AP: Assolutamente sì, è emerso in Accademia, ma non è stato un percorso facile. Sapere abbandonare certe certezze, dico, e imparare a "guardarsi". A guardare sé stessi ma anche a imparare a guardare la propria pratica inserita nel mondo. Io facevo sostanzialmente fumetti, illustrazioni, video demenziali da caricare su internet. Che sono cose che in realtà utilizzo ancora ma è come se avessi imparato a guardare queste cose da lontano. A inserire una virgola ironica che in qualche modo apre destabilizza e rende ambigua la lettura. Per ramificarsi, insediarsi in altre particelle del reale, aprire altri sguardi, attivare altre cose.

In questo senso devo molto a Bruno Muzzolini che è stato un docente che mi ha accompagnato fino all'ultimo anno. La prima volta gli mostrai il video di musica pop-elettronica autoprodotta *la mia macchina* e nonostante in cuor suo gli piacquero molto fece finta di infuriarsi.

LE: *Che rapporto hai con la componente materiale delle tue opere?*

AP: È una componente che nella mia testa vorrebbe essere trascurabile. Questo perché sono un idealista, un testardo, un ideologo seriale. Ma sappiamo che non è assolutamente così perché purtroppo esistono la fisica, la chimica e la forza di gravità eccetera e tutta una serie di resistenze interne alla materia che sono quanto di più lontano da quanto la tua immaginazione o forza di volontà voglia desiderare. Si genera, quindi, quella dinamica costante – o per

così dire, quella dialettica – tra la volontà assoluta di creare, l'urgenza di vedere in meno tempo possibile realizzata l'idea, e questi inciampi nella materia, che poi sono inciampi nell'abisso dell'ignoranza, o nel fatto molto più semplice di non avere mai imparato a usare i pennelli o la saldatrice. Ed è come vedersi ogni volta fallire. Ma poi tu rimesti, rimescoli quello che ti è uscito, spesso per sbaglio, e qualcosa succede. È come una sorta di fare finta di trascurare una tecnica che poi in realtà è una tecnica a sé stessa. Finito questo processo ogni cosa perde di senso. E nella mia idea non si dovrebbe nemmeno guardare il risultato finale, ma sappiamo bene non essere così.

LE: Hai già dovuto affrontare il problema della conservazione rispetto alle tue opere?

AP: Purtroppo, sì. Oltre ai primi telai che nel frattempo sono diventate delle barche e adesso hanno una notevole incurvatura, ho dovuto affrontare le problematiche

legate alla conservazione dopo aver usato pigmenti di scarsa qualità che in pochissimo tempo hanno fatto diventare i miei quadri completamente grigi. Per ovviare al problema, per un periodo di tempo ho dipinto solo quadri grigi, così non avrebbero subito questo inconveniente. Ora sto usando il ferro e proprio ieri ho visto che una parte dell'opera a cui sto lavorando era piena di ruggine quindi ho deciso di toglierla e passare una smaltatura. Per il discorso che facevamo prima, non vorrei dovermene occupare. Per me c'è un primato dell'idea che sopravvive e deve sopravvivere, nonostante tutto.

LE: Se dovessi scegliere un'opera per rappresentare il tuo processo creativo quale sceglieresti?

AP: Me ne vengono in mente due e non saprei quale scegliere: *Un saluto dall'oltretomba* e *Dispositivo per mobilità orizzontale*. Il primo si compone di una serie di fotografie concettuali che ho realizzato



Aronne Pleuteri, *Un saluto dall'oltretomba*.
Courtesy l'artista.

per una mia piccola personale allo Spazio su di Lecce (2022). È un progetto nato per l'esame di fotografia in Accademia con Simone Bergantini. Avendo Lecce, tra le proprie tradizioni, alcuni rituali legati all'elaborazione del lutto, ho cercato di trasfigurare questo aspetto indagando una rielaborazione del lutto che passasse dalla risata piuttosto che dal lamento. Spesso quando si guarda al mio lavoro in generale, capita che mi si identifichi come un comico. A me interessa la risata come meccanismo di svelamento, di dicibilità di un interdetto. L'idea è nata guardando uno di quei manifesti funebri in cui c'era la foto di una signora che salutava. L'ho trovata assolutamente geniale.

Per realizzare l'opera ho girato per mesi nei cimiteri del circondario della zona dove ho lo studio (Milano, zona Barona) alla ricerca delle fotoceramiche di defunti che, o per propria scelta o per la scelta dei loro parenti, apparissero con dei tratti buffi, quindi che destassero ilarità, o che avessero dei tratti che ricordassero dei personaggi di un ipotetico immaginario collettivo. Queste figure avevano qualcosa in loro che trasfigurava la persona, il defunto, in una sorta di personaggio eterno. Ad esempio, c'è un signore che ricorda un maestro di Kung-fu di *Dragonball*, una signora che si è fatta fotografare insieme al pupazzo di un nano che poi hanno portato sulla lapide; un altro che ricorda Hitler e ancora uno con una testa enorme come un personaggio di Alien. Questo è il meccanismo che mi interessa: come il regime delle immagini riesca a ergersi, a vincere sulla paura della morte, sulla marcescenza. E come poi quando questo meccanismo si rompa, perché, appunto, siamo in un cimitero, qualcosa di profondo e osce-no esploda nel riso.

L'altra opera di cui vorrei parlare è *Dispositivo per mobilità orizzontale* realizzata per Osservatorio Futura a Torino. L'idea era quella di evadere dagli spazi espositivi dell'arte e ho preparato, quindi,

una "scultura sociale", un intervento pubblico. Si tratta di una sorta di macchinario masochistico, nel senso che usarlo è veramente faticoso al limite del doloroso, con un pistone che viene attivato grazie al movimento pelvico e fa avanzare il dispositivo. Per chi lo attiva è uno sforzo incredibile, per chi lo vede una cosa buffa. Per quanto faticoso, infatti, il gesto viene trasfigurato nell'immagine assurda di un uomo che fa sesso con l'asfalto. L'idea alla base del dispositivo è quella di riattivare lo spazio pubblico e soprattutto di appropriarsi dell'asfalto. Lo abbiamo attivato sulla strada, dove passavano le auto. Si è creata una sorta di carovana – anzi di processione considerando che era Venerdì Santo – che ha generato non pochi disagi alla circolazione. Eravamo un gruppo eterogeneo e man mano che avanzavamo i tipi di persone che incontravamo si facevano sempre più variegati: dal punkabbestia che mi insultava alla famiglia cattolica che pensava avessi uno strano tipo di disabilità provando quindi compassione; dai turisti sbigottiti alla gente incazzata per il traffico bloccato. Tutti questi sguardi sono stati ugualmente importanti.

Il dispositivo l'ho usato solo io perché l'ho creato sul mio corpo ma mi piacerebbe fare un brevetto e creare uno sport atletico per *Super machi*. Ora è parcheggiato in Brianza dove ho una sorta di magazzino, parcheggio, deposito. Si tratta dell'ex laboratorio di mio nonno, dove faceva le cornici. A me piace pensare che tutto quello che è parcheggiato lì sia una scultura.

LE: *A proposito di cornice, che valore ha per te?*

AP: La cornice mi piace moltissimo, oltre che per il dato biografico legato al lavoro di mio nonno, per la sua funzione di rendere evidenti i limiti dell'oggetto, aprendo a una dimensione stereotipica del quadro. Un oggetto che è felice di essere l'oggetto che è. Io sono dell'idea che sia inutile forzare

i limiti. È inutile squarciare la tela con un taglierino. È più bello palesarli i limiti. Per me fino adesso questo taglierino è stato più che altro un dato figurale, meta-pittorico. Una sorta di espediente narrativo che permetta di rendere il quadro sia profondamente immaginifico che qualcosa che sposti il discorso fuori dalla cornice. Come una porta verso il di qui, più che una finestra verso un altrove. Nel quadro c'è sempre un'idea che vuole rimanere qua, che vuole attivarsi con il reale, che vuole confrontarsi con questo tipo di mondo. Soffro molto la possibilità di risultare escapista. Non voglio che i miei quadri siano interpretati come rifugi ma come una riappropriazione del reale.

Ultimamente sto spostando la mia pratica sullo scultoreo, creando sculture che hanno bisogno di essere attivate.

LE: *Quanto conta per te la destinazione finale dell'opera?*

AP: Idealmente, se uno avesse modo di realizzare sempre opere *site-specific* sarebbe il massimo. Io se potessi ragionerei sempre sul luogo dove va finire una mia opera. Per esempio, se penso al quadro, che nasce nello spazio dello studio ma è pensato per essere spostato, trasportato, portato in giro – a volte, mi viene da agguincerci direttamente delle rotelle.

RACANATI Sergio

Sergio Racanati, nato a Bisceglie nel 1982, vive e lavora tra Milano e Bari. La sua ricerca attraversa pratiche filmiche, performative e processi curatoriali, con particolare attenzione ai temi della memoria, della rigenerazione urbana e

delle dinamiche collettive. Ha esposto in contesti nazionali e internazionali, partecipando a residenze e biennali in Europa e nelle Americhe, e ha ricevuto numerosi riconoscimenti, tra cui premi e residenze artistiche internazionali.



Sergio Racanati, *RESILIENT*, 2012. Performance al KW, Berlin.
Progetto creato da Le Macerie Baracche Ribelli, © & Courtesy l'artista.

Luca Esposito e Sergio Racanati

Milano, 10 giugno 2025

LE: *Se dovessi descrivere Brera con un'immagine quale sarebbe e perché?*

SR: Un bouquet di fiori appassiti su fondo blu notte con una cornice scrostata. Mi immagino in particolare ranuncoli viola, fucsia e arancione, dipinti con tinte molto sature ma appassiti, in fase di morte.

Il mio rapporto con Brera, con l'Accademia, arriva dopo un percorso di formazione già intrapreso e dopo alcune esperienze artistiche nel sistema/mondo dell'arte italiana e non. Decido di iscrivermi perché avevo voglia di ripiombare a Milano dopo un percorso all'estero, prevalentemente in Sud America (Colombia) e sapevo – per storia ma anche per mitologica – che il corso di Alberto Garutti era quello più “all'avanguardia”, nel senso che dava agli studenti la possibilità di sconfinare nei linguaggi: provavo malessere solo nel pronunciare discipline come pittura, scultura o arti sceniche. Non avevo nessuna voglia di finire in altri corsi e non ero disposto a pagare la prima retta per finire a fare pittura o acquarello, tecniche che erano morte per me già al primo anno del liceo. Quindi, dopo aver superato l'esame di ammissione, inizio a frequentare il corso di Garutti ma capisco subito che non era quello di cui avevo bisogno. Agli studenti veniva chiesto – in sordina, sottotraccia di balbettare, di scimmiettare opere, operazioni, *statement* che già c'erano, magari non sul mercato ma che erano sicuramente già nell'aria. Per cui, dalla mia prospettiva, non veniva richiesto un reale spostamento oltre quello che già c'era.

LE: *Rispetto al tuo interesse verso i margini e il superamento dei limiti che hai declinato sia sul piano teorico ma anche espressivo, geografico e soprattutto politico, che ruolo ha avuto Brera rispetto a questa tua necessità di spingerti oltre?*

SR: Lì ero con degli studenti che a mala pena giocavano a fare le mostre/presentazioni nell'aula 1 di Garutti. Quando presentavo i miei lavori c'era Alberto che mi guardava e diceva «e quindi?», alludendo alla necessità di esporli e farli conoscere fuori dall'aula 1. Io rispondevo che per me esporre una mia opera in una galleria era la sua morte perché partivo, parto e partirò da tutt'un altro assioma, da tutta un'altra visione dell'arte, dell'opera. Per quanto Alberto abbia detto, sostenuto che l'arte è nello spazio pubblico, percepivo e rintracciavo sempre legami e corrispondenze con le gallerie, con il sistema che per me era già marciò, morto. Adesso totalmente un corpo in putrefazione, in decomposizione finale.

Sia per le mie esperienze di attivismo politico extraparlamentare, anarchico, svolto nei centri sociali, sia per l'interesse a operare/implementare una riscrittura della storia, dei processi sociali, dei processi di emancipazione sentivo che il campo d'azione che mi veniva proposto era sempre più restrigente, soffocante. Dopo circa un anno, dopo aver partecipato a quattro revisioni nell'aula 1 con Garutti – e con tutta la sua messa in scena del corpo studente che partecipava all'animata discussione sull'opera presentata – capii che il mio percorso in Accademia era terminato.

LE: *Oltre ad Alberto Garutti, quali sono le altre figure che associ al tuo, seppur breve, periodo in Accademia?*

SR: Quando frequentavo Brera c'erano dei/delle docenti molto illuminati. In particolare, mi viene in mente Marcella Anglani che ora insegna a Firenze. Ci lega ancora oggi questa "nostalgia" per il tempo condiviso in Accademia. All'epoca insegnava "Ultime tendenze dell'arte" e proponeva delle pratiche molto interessanti che l'hanno resa una docente di riferimento per chi voleva sconfinare e allargare gli sguardi, gli orizzonti. Da studente non proprio adolescente, ascoltare le sue lezioni, i suoi racconti, le sue digressioni sullo spazio pubblico e la rivendicazione delle istanze pubbliche è stato molto bello per me che ero, sono e sarò sempre attivo su questo fronte. È stato un incontro pazzesco. Pur non essendo stato mai un suo studente, alla fine di un progetto magistrale da lei attivato in Accademia, mi invitò per fare un'interazione per la conclusione. Lì ho conosciuto due *sorelle* con cui ancora oggi condivido un patto di sorellanza, Pier Fabrizio Paradiso e Andrea Ferri. Insieme abbiamo costituito un collettivo temporaneo e abbiamo fatto delle azioni, dei confronti. Per un periodo ho vissuto a casa di Andrea – in zona Cimiano – e ogni mercoledì sera facevo un menù di cucina vegana diversa che Pier Fabrizio ha poi raccolto in una sorta di enciclopedia presentandolo come progetto in una mostra a Merano. Questo è quello che Marcella ha creato e lasciato. Sì, Brera mi ha certamente regalato degli incontri molto belli che custodisco nel mio bagaglio esperienziale.

LE: *Quando eri studente che tipo di rapporto hai avuto con la Pinacoteca?*

SR: Io ero drogato della Pinacoteca. Ho perso le migliori giornate a piangere per la meraviglia di fronte alle opere in collezione.

Ho una grande consapevolezza e profonda devozione per le opere conservate in Pinacoteca. Quest'ultima, rispetto all'Accademia, è sempre stata *scocchiata* (separata), non c'è mai stato dialogo. È una cosa molto dolorosa. Se si pensa che a Brera sono conservate alcune opere di magistrale importanza, come il *Cristo morto nel sepolcro e tre dolenti* di Andrea Mantegna, lo *Sposalizio della Vergine* di Raffaello Sanzio, *Il Bacio* di Francesco Hayez, è impensabile che nessun/nessuna docente organizzi per gli studenti un *vis-à-vis* con questo tipo di opere. Sarebbe stato interessante andarle a vedere con il/la prof. di Storia dell'arte. Il rapporto carnale, viscerale con l'opera per me è fondamentale, fondante, specie se sei ancora in formazione. Sono delle opere che possono de-formarti completamente. Quando un'opera scardina dei linguaggi, dei pensieri, delle prospettive, diventa eterna. Lo so, sono romantico.

Poi, quando frequentavo lo IED e abitavo in via Fiori Chiari, andavo spesso a fare colazione a Brera: c'era un baretto delizioso dove andavo a bere il the la mattina e poi facevo il giro nel giardino botanico di Brera. È uno dei luoghi magici di Milano, molto nascosto e per fortuna non turistico.

LE: *Considerata la centralità che la riflessione filosofica e la conoscenza storica hanno nella tua ricerca artistica, ti sarebbe piaciuto proseguire il tuo percorso in accademia con un dottorato di ricerca?*

SR: Pur venendo dal profondo Sud, ho una vicinanza con alcune pratiche artistiche nate e sviluppate maggiormente nel Nord-Europa e il dottorato è sempre rientrato nei miei progetti. Mi piacerebbe farlo in *practice-based* muovendomi sul crinale della politica, delle forme di anarchia, delle istanze del contemporaneo e delle comunità fragili, le comunità marginali, i margini geografici. Sono nel flusso di pensiero che intende il dottorato come un modello per

ripensare la ricerca nella sua eccezione di pratica, proprio come uno spazio/tempo dinamico per negoziare questioni sociali, politiche e culturale, che incoraggia le ricerche interdisciplinari nelle arti, nell'ambito accademico, nell'attivismo e nelle diverse subculture. Mi piacerebbe farlo in Italia o in Sud America (Colombia, Cile). Le relazioni e i confronti che ho già intessuto in questi Paesi sono importanti. Sono l'unico italiano invitato alla *Bienal Nomade*, dal curatore Victor Hugo Bravo, in quanto una parte delle mie ricerche sono calate nelle realtà del Sud America. L'anno prossimo sarà il primo anno che *Bienal Nomade* giunge in Europa, a Madrid, e presenterò un lavoro tra agro-ecologia e nuove economie rurali. Questi sono temi a me cari che pratico da diversi decenni insieme alle comunità indipendenti e autonome di coltivatori.

LE: *Che rapporto hai con la componente materiale delle tue opere? Ti sei mai posto delle domande relativamente alla loro conservazione?*

SR: Il mio lavoro consta di un approccio performativo nello spazio, di progetti, di processualità quindi non di costruzione/realizzazione di artefatti, *object*, oggetti da contemplare nello spazio. Pur lavorando molto con la componente dell'effimero, del temporaneo, del transitorio, dell'immateriale, mi pongo la questione dell'"e poi". Io dico sempre "e poi si muore". Però nel morire qualcosa deve rimanere. Questa è la lotta eterna tra l'effimero e il segno. C'è una sezione delle mie indagini che prevede un lavoro con artisti, poeti, filosofi molto molto adulti che hanno un lascito oltre a quello immateriale e mi chiedo sempre «e poi con



Sergio Racanati, *NO MASTER NO SLAVE IN THIS GAME*, 2012. Legno con finitura verniciata nera naturale, 5 x 5 m. Installazione a Piazza Plebiscito, Barletta. Progetto pubblico ed esposizione "Zona Franca". Prodotto da Eclettica_Cultura dell'Arte. Courtesy l'artista.

quello che resta cosa se ne fa?». Rispetto al mio lavoro mi chiedo «Chi si occuperà del mio archivio?». Ho moltissimi oggetti che ho rintracciato e rintraccio ancora nelle mie geografie marginali che esperisco, attraverso: li raccolgo, li spedisco, attraversano geografie complesse, articolate, passano le dogane. Sono molto molto legato agli oggetti che compongono quello che io poi chiamo “lavoro immateriale”, un lavoro in progress, la costruzione in divenire di un vero e proprio archivio/anarchivio che ho chiamato “debris/detriti”. Dentro c’è una componente molto forte di quotidianità che negli anni ho definito “poetica del quotidiano”. Immagino che in un tempo/spazio del “poi” mio nipote Tommaso dovrà cercare di mantenere vivo il mio pensiero attraverso il mio archivio/centro che ho intitolato *CATPA, Centro_Arte_Territorio_Paesaggio_Ambiente*. Un pensiero dislocato, marginale, laterale, trasversale, obliquo. Il mio è un archivio incarnato. Credo che la verità stia negli archivi viventi. Poi c’è anche la scrittura che per me è fondamentale. Scrivo saggi, articoli in cui faccio il punto a partire dalle mie esperienze. La mia formazione è di *designer* e ho imparato che all’inizio di un progetto è necessario scrivere. Il segno scritto passa direttamente dalla testa/pensiero al foglio. Scrivo anche con il corpo attraverso la gestualità e attraverso tutte le pratiche che svolgo quotidianamente: dalla scelta del cibo alle pratiche yogiche, alla meditazione.

LE: *Se dovessi scegliere un’opera per rappresentare il tuo processo creativo quale sceglieresti?*

SR: Una non è rappresentativa. Noi siamo dei *layers* sovrapposti. In questo momento storico mi piacerebbe parlare di *Resilien* che è stata concepita subito dopo il mio rientro in Italia, mentre frequentavo l’unico collettivo anarchico in un paese vicinissimo al mio, Molfetta. Questo collettivo che si chiama *Le macerie baracche ribelli* si

occupava di accudire e curare dei cani rintracciati nella cittadina e messi in sicurezza senza portarli al canile. Da questa dimensione di attivismo politico antagonista cercavo di ribaltare il punto di vista non più come antagonista ma come protagonista: bisogna essere protagonisti del cambiamento. Questa visione, che riprende la filosofia della *polis* greca, mette al centro le urgenze, le istanze, le esigenze, i sogni e i bisogni dei/delle cittadine di re-immaginare, di riscrivere i rapporti con e contro il potere.

Quando mi è stato chiesto di fare un punto della mia esperienza presso il centro sociale occupato ho pensato di fare una performance, per una comunità più ampia, in cui declamavo sotto un telo nero 300 parole imparate a memoria, emerse durante le assemblee del lunedì sera – le cosiddette parole all’ordine del giorno. Iniziavo con la parola “resilienza” e concludevo con una sorta di epitaffio, di *statement*: “*The capitalism is crisis*”. Il capitalismo è crisi e non il capitalismo è in crisi. Il capitalismo incarna già la crisi stessa del pensiero. La performance era poi accompagnata da una video documentazione di un’altra lettura performativa che avevo fatto durante le attività organizzate dal centro sociale per il primo maggio (era il 2016), dedicata alla riconsiderazione del lavoro immateriale. Durante la performance facevo leggere alcuni estratti di testi che per me sono stati fundamentalissimi come *Quaderni rossi* di Toni Negri, *Capitalismo Cognitivo* di Carlo Vercellone, *Dentro la globalizzazione* di Zygmunt Bauman.

Decido insieme a Maria Paola Spinelli, cara amica, di aiutarmi a tenere insieme questi due lavori, questi frammenti di quotidiano e li ho presentati in una chiesa sconosciuta del mio paese di origine, Bisceglie. L’inaugurazione coincide con la vigilia delle elezioni comunali. Immaginate me che eseguo questa performance sotto il telo nero con intorno una folla di gente mentre nella piazza principale c’era

l'ultimo comizio di Forza Italia. L'esistenza nella sua essenza più dicotomica. La notte prima decidiamo con il collettivo delle Macerie Baracche Ribelli di affiggere tre grandi striscioni realizzati all'interno delle baracche. Sul primo c'era scritto *Rave Party is not a crime* (perché da poco c'era stata la polemica sui *rave*); sul secondo *Dalle macerie nascono i fiori*, parafrasando il pensiero di José Buenaventura Durruti Dumange che è stato un anarchico, sindacalista e rivoluzionario spagnolo, figura centrale della guerra civile spagnola e della rivoluzione anarchica spagnola; sul terzo striscione abbiamo scritto *Più liberi mercati, meno mercati liberi* per rivendicare il valore vero delle economie legate all'agricoltura consapevole rispetto ai mercati della grande distribuzione. Questo lavoro poi ho deciso di candidarlo alla *call* "Pre-occupied Berlin" progetto per la Settima Biennale di Berlino che aveva come tema l'occupazione dello spazio pubblico. Il mio progetto viene selezionato per la sezione "Pre-occupied" e ho quindi presentato al KW di Berlino – luogo principale dove si svolge la Biennale – la *performance* con tre video di documentazione dell'affissione dei tre manifesti. Era il 2000.

LE: *Lavori da solo o hai degli aiuti?*

SR: Lavoro molto con le comunità ma nella fase di sintesi/formalizzazione dell'opera mi concentro prevalentemente da solo. Vivo la catarsi in pieno.

LE: *Quanto conta per te la destinazione dell'opera sia in relazione al luogo in cui è esposta/proiettata sia in relazione al pubblico?*

SR: Io non parto dal presupposto di costruire un'opera. Il film, ad esempio, è un *output* che arriva alla fine di un processo di attraversamento di una comunità indigena, di una geografia urbana marginale. I miei film li immagino come delle *trances* per il pubblico. Sono molto lunghi, tempo fuori scala: attraversamenti viscerali che richiedono un grande sforzo da chi decide di esperirli.

Le manifestazioni – come *DOCUMENTA* dove ho esposto nel *Public program* della XV edizione curata dal collettivo indonesiano "ruangrupa" – diventano delle importantissime casse di risonanza, dei megafoni che servono a tutelare e a incoraggiare eventualmente la possibilità di continuare a indagare, a ricercare, ad approfondire, tematiche dimensioni che possano spostare, migliorare, emancipare il sociale, il pensiero, la *polis*.

Lavoro sempre meno con la dimensione della galleria chiusa. Vengo dalle manifestazioni politiche nelle piazze! Questa presa di posizione molto forte rispetto all'arte e al sistema dominante è sempre stata focalizzata a ripensare, riconfigurare, a riflettere sulla produzione dell'arte. A chi serve e perché? Serve ancora il collezionismo? Che tipo di collezionismo? Serve ancora il *white cube* e la galleria?

LE: *Qual'è quindi il lascito della tua esperienza a Brera?*

SR: Dopo la dipartita di Garutti c'è stata la presa di coscienza da parte di alcune artiste e alcuni artisti della necessità di ripensare il ruolo, la funzione dell'arte e con alcuni* ho instaurato dei rapporti di amicizia e professionali.

RAHIMI Farid

Farid Rahimi, nato a Losanna nel 1974, vive a Milano. Lavora utilizzando di diversi media, dal video alla pittura, dal disegno alla fotografia. La sua ricerca si concentra sull'idea di immagine cercando di esplorare le diverse possibilità processuali di definizione della stessa, utilizzando oltre alla pittura e mezzi come il video e la fotografia, anche il disegno e il suono. In molte sue opere ricorre il tema del paesaggio nelle varie declinazioni: naturale, urbano, sociale e relazionale. Ogni

singola opera d'arte, infatti, potrebbe essere un'intenzione di concentrarsi su un paesaggio, di fissare un dettaglio: naturale, urbano, emotivo, sociale, relazionale. Farid Rahimi ha tenuto mostre personali in gallerie come Studio Guenzani (Milano, 2006), Zero..., (Milano, 2007), Fabio Tiboni (Bologna, 2009) e spazi indipendenti come MARS (Milano, 2011), CLER (Milano, 2018) e Kappa Noun (Bologna, 2023). Inoltre, ha esposto in numerose mostre collettive in Italia e all'estero.

Sito: <https://www.faridrahimi.com/>



Farid Rahimi, Empty Walls 114 (La porta in bilico), 2023. Mixed media and oil on canvas, 130x168cm. Courtesy l'artista.

Deborah Caivano e Farid Rahimi

Milano, 15 gennaio 2026

DC: *Farid, c'è un'immagine, un ricordo o una scena che per te segna davvero l'inizio del tuo percorso come artista? Un momento in cui hai capito, magari senza saperlo del tutto, che il tuo modo di guardare le cose stava cambiando. Eventualmente anche legato agli anni di formazione.*

FR: Il desiderio di fare l'artista arriva da molto lontano, quasi dall'infanzia. Non c'è un'immagine precisa che segni l'inizio, ma una volontà chiara, che non ha mai avuto bisogno di troppe spiegazioni. A un certo punto sapevo che avrei fatto questo, senza grandi dubbi.

Gli anni in Accademia sono stati decisivi. Ho avuto la fortuna di incontrare contesti molto forti. Prima ero iscritto al corso di Luciano Fabro, figura molto importante nel contesto dell'Arte Povera. E devo dire che le sue lezioni sono state determinanti per alcuni aspetti del mio approccio all'arte, ancora oggi. Ma in particolare è stato il corso di Alberto Garutti, che per me è stato un vero punto di svolta. Cercavo un contesto simile a quello che vivevo da Fabro ma più dinamico, più fresco. Ed è così che sono passato al corso di Alberto Garutti. Lì non si trattava solo di fare opere, ma di rimettere in discussione il modo di pensare l'artista, il rapporto con il mondo, con la politica, con la cultura, con il modo stesso di guardare le cose. Ho ritrovato lì il tipo di clima che cercavo, fatto di scambio continuo, di confronto, di ricerca condivisa. È stato un periodo molto intenso. Non c'erano solo i docenti, ma anche gli studenti: molti di quelli che frequentavo allora oggi sono artisti affermati, e averli incontrati in quella fase è stato formativo quanto le lezioni. C'era un'energia particolare, una

sensazione di stare dentro qualcosa che stava succedendo davvero. Ripensandoci oggi, mi sento fortunato ad aver vissuto quel momento e ad averlo attraversato da dentro.

DC: *Brera non è solo accademia ma anche Pinacoteca, luogo di studio e confronto continuo con la storia dell'arte. Che rapporto hai avuto con la Pinacoteca di Brera durante gli anni di formazione? In che modo questo luogo ha influito sul tuo sguardo e sulla tua pratica artistica?*

FR: Non ha influito in modo diretto sulla mia pratica, però è un luogo che ho frequentato abbastanza. Ci andavo ogni tanto, senza un programma preciso, più per il piacere di vedere le opere. Ho sempre avuto un rapporto molto naturale e piacevole con l'arte del passato, anche solo per il gusto di visitare i musei e stare davanti alle opere. La Pinacoteca ha dei veri tesori e mi capitava di andarci a rivedere. Sulla mia pratica, però, non c'è stata un'influenza esplicita: non c'è un richiamo iconografico diretto né un modello a cui mi sono riferito consapevolmente. Forse, in modo più sottile, una certa sensibilità si forma anche così, stando a contatto con quelle immagini, ma è qualcosa che avviene in modo casuale, non cercato. La mia è stata soprattutto una frequentazione per piacere, più che per studio mirato.

DC: *Nella tua ricerca utilizzi diversi media: pittura, disegno, fotografia, video. Come scegli di volta in volta il mezzo più adatto? Che tipo di significato attribuisce ai materiali e ai linguaggi che utilizzi e come dialogano con i temi che affronti?*

FR: La scelta del medium viene quasi da sola. Non parto da un'idea astratta per poi decidere se farla diventare pittura, fotografia o video: l'opera nasce già in una forma precisa, la vedo subito così e la realizzo. Spesso mi interessa anche forzare un po' il linguaggio del mezzo, usarlo in modo leggermente storto, complicarne le regole, far sì che l'opera "si riveli" da sola. Con la pittura, soprattutto, posso lavorare con l'"errore", con l'incidente, con ciò che accade per caso: a volte è proprio questo a determinare l'immagine finale.

Questo rapporto con il processo era già molto presente nei miei lavori video. In alcuni cortometraggi progettavo un film intero, per girare poi un solo frammento. Così la narrazione si perdeva e restavano solo gesti minimi, quasi astratti, generati da una storia molto più grande, invisibile. Anche lì il caso e gli imprevisti diventavano spesso più interessanti della storia stessa.

Questo dialogo tra arte e cinema è arrivato anche in *Afghanistan*, il film realizzato per l'Italian Council. È un documentario, ma non in senso classico: una serie di interviste montate insieme, con una linea narrativa centrale. Racconta l'Afghanistan attraverso chi è dovuto andare via. Per me è anche un progetto personale: mia madre è italiana, mio padre è afgano, io mi sento italiano ma ho sempre avuto un legame forte e strano con quella cultura, che non sento davvero mia. Non sono mai stato in Afghanistan, ma ne ho sempre ascoltato le storie. Il film nasce dal desiderio di incontrare queste persone in giro per il mondo e raccontare com'era prima, cosa è successo, perché sono partiti, come sono cambiati. Le prime generazioni restano legate a un paese che non esiste più, vivono dentro un ricordo. Le seconde e terze generazioni, invece, perdono quasi del tutto il legame. Il filo del film è quindi la nostalgia. Questo lavoro mi ha aiutato anche a riavvicinarmi alla mia famiglia. Ho incontrato parenti che non avevo mai visto o che non vedevo da decenni. L'opera è diventata uno strumento di dialogo, non solo una testimonianza.

Il tema dell'identità riguarda tutti. Le identità cambiano in modo naturale, si trasformano. Bisogna stare dentro questi cambiamenti. Con il film ho cercato di raccontare le sfumature, i dettagli piccoli, quotidiani, che spiegano meglio cosa vuol dire vivere una certa condizione.

Rimpiango di non aver imparato la lingua di mio padre. È uno dei miei rimpianti più grandi. La lingua è uno strumento potentissimo, ti lega in modo profondo alle tue origini. Ho provato a impararla da grande, ma era troppo tardi.

DC: *La tua pratica sembra muoversi tra dimensione personale, memoria, immagine e costruzione dello sguardo. Come definiresti oggi la tua poetica? Quali sono le domande o le tensioni che attraversano in modo più costante il tuo lavoro?*

FR: La mia pratica si muove tra dimensione personale, memoria, immagine e costruzione dello sguardo. Per un periodo mi sono concentrato molto sulla natura stessa dell'opera: che cosa fa sì che un lavoro sia opera? Non è tanto la forma artigianale o un contesto specifico, quanto il processo che lo genera.

Per me è fondamentale esplorare come nasce un'opera. In lavori come il video *Untitled Movie* ho progettato l'intero film – sceneggiatura, *storyboard* – ma alla fine ho girato solo una piccola sequenza. Così la narrazione sparisce e resta l'immagine in sé, con tutta la sua autonomia e le sue imperfezioni. È un modo di privilegiare il processo e l'attenzione all'immagine, piuttosto che una storia da raccontare. Lo stesso approccio si ritrova nella pittura, come nella serie *Empty Walls*: un dettaglio semplice, l'angolo di una parete, diventa il punto di partenza per un lavoro fatto di ripetizioni, strati, cancellature e sovrapposizioni, fino a raggiungere un'immagine che si definisce attraverso il gesto e l'esperienza visiva. Mi interessa molto anche la serialità: lavorare per serie mi dà un ritmo, quasi

un gesto rituale. Dentro quei confini posso esplorare gli spostamenti, gli imprevisti, i casi fortuiti che spesso rivelano molto più della ricerca di un risultato definito. È una zona in cui mi sento protetto ma anche libero di “sbandare”, perché proprio nella ripetizione si aprono possibilità inattese. In sintesi, potrei dire che la mia poetica nasce da una tensione tra controllo e sorpresa: lavorare con processi che creano immagini e significati, e allo stesso tempo lasciare spazio all'incidente, all'errore, a ciò che emerge senza essere pianificato.

DC: *C'è un'opera, o un gruppo di opere, che senti particolarmente rappresentativo della tua ricerca? Perché lo consideri un punto significativo del tuo percorso e in che modo sintetizza le tue riflessioni più recenti?*

FR: Non c'è un'unica opera che riassume tutto, ma alcune tappe che per me sono state decisive. La prima è sicuramente *Luna*. Si tratta di un video molto semplice: la luna che passa davanti alla videocamera, in silenzio, in sette minuti reali. L'ho mostrato per la prima volta nell'aula di Garutti e si era creata un'atmosfera fortissima. È stato il mio primo lavoro che sento davvero compiuto. Da lì è nato il mio rapporto con il video e con il tempo come materiale dell'opera. Poi ci sono le serie *Untitled (Landscapes)* e *Untitled (North)*. Volevo fare dei “ritratti di paesaggio”, ma non mi bastava solo inquadrare. Ho inventato un sistema di ripresa oscillante, una specie di dondolio, che rendeva l'immagine instabile, quasi ipnotica. Sono girati in 16 millimetri e per me sono stati importanti perché hanno definito un modo personale di guardare il paesaggio.



Farid Rahimi, Devero, 2006. 4'00", animation - color, no sound - still from video.
Courtesy l'artista.

Un altro passaggio fondamentale sono state alcune animazioni, come *Fuji*, *Rainbow*, realizzate con un artista 3D, con mezzi molto complessi per l'epoca. Riguardandole oggi sembrano quasi anticipare un certo immaginario che ora è diventato comune con l'intelligenza artificiale. Mi piacerebbe tornare a lavorare su quel tipo di immagini usando strumenti nuovi, anche in modo un po' sporco, non controllato.

Nella pittura, le serie che sento più vicine sono *Paesaggi Neri*, *Empty Walls* e *Screen Rooms*. Anche lì c'è sempre un'immagine di base che viene attraversata da strati, velature, ripetizioni, finché non si ferma in una forma che mi convince.

Se però penso a quello che oggi sento più centrale, direi i lavori video: *Luna*, i cortometraggi *Untitled Movie* e *F_____H*, e soprattutto *Afghanistan*. In questo momento sento che il filone legato al video e alla narrazione è tornato a essere il punto centrale del mio lavoro.

DC: *Nel tuo lavoro l'immagine sembra spesso nascere da piccoli spostamenti, ripetizioni o variazioni. Penso, ad esempio, a lavori come Empty Walls. Come nasce un'immagine nelle tue opere e cosa ti interessa osservare quando la riprendi, la modifichi o la fai passare da un lavoro all'altro?*

FR: C'è sempre uno schema di base, una modalità che dà avvio a una serie, e dentro quel perimetro io mi muovo cercando continuamente di romperlo. L'immagine, soprattutto in lavori come *Empty Walls*, sembra quasi nascere da sola. Non parto mai da un bozzetto preciso, non decido prima: «farò questa immagine con questi oggetti, in questo modo». Inizio piuttosto ad aggiungere materiale, poi tolgo, cancello, cambio idea. A volte lascio un lavoro fermo per mesi: quando lo riprendo non ricordo più perché era così, ma mi piace, lo riguardo, lo modifico ancora.

Non esiste davvero l'errore, nel senso tradizionale. Quello che succede rimane. È

come se l'idea di autorialità, di controllo totale, si attenuasse: tu avvii un processo, dai alcune condizioni iniziali, e poi l'immagine prende una sua direzione. Non perché tu sia più o meno bravo a dipingere, ma perché a un certo punto, guardandola e meditando sopra – perché sono lavori molto pensati – l'immagine si cristallizza da sé. Mi interessa proprio questa sensazione di naturalità, come se fosse un'immagine venuta fuori quasi senza autore, o meglio: attraverso di me, ma non totalmente da me. In questo processo l'errore è fondamentale. Credo che valga per tutti gli artisti, anche per quelli che cercano il massimo controllo. L'errore è quel punto minuscolo in cui dici: «Non ci avevo pensato, potrei andare in un'altra direzione». Per me è qualcosa che cerco di stimolare, non di evitare, e che provo anche a rendere visibile nel lavoro. Mi interessa mettere in primo piano proprio questa dimensione aleatoria, questo lasciar accadere le cose dentro un processo che ho messo in moto, ma che non controllo fino in fondo.

DC: *Come vivi oggi il rapporto con il sistema dell'arte – gallerie, spazi indipendenti, istituzioni – e in particolare con i musei? Che ruolo pensi abbiano oggi nella diffusione, conservazione e archiviazione delle opere d'arte, e che tipo di responsabilità assumono nei confronti degli artisti e del pubblico? E come immagini il panorama artistico futuro?*

FR: È una domanda complicata, anche perché io stesso ho sempre avuto un rapporto piuttosto difficile con il sistema dell'arte. Ho collaborato con varie gallerie, certo, e so bene quanto il lavoro di diffusione e conservazione sia fondamentale. In questo senso, forse, le istituzioni pubbliche – musei e fondazioni – dovrebbero avere un ruolo ancora più centrale. Anche le gallerie, quando riescono a inserirsi in un sistema di valori forti, anche economici, permettono alle opere di circolare di più e

di essere viste. Però restano soggetti privati, legati a logiche di mercato, e questo fa sì che a volte alcune opere vengano messe da parte, non mostrate, trattenute per ragioni che non sempre hanno a che fare con la ricerca.

Il progetto *Afghanistan*, ad esempio, è stato acquisito grazie al bando Italian Council ed è entrato nella collezione del Mufoco e in quella di Linea di Collezione. L'Italian Council, secondo me, è uno dei pochi casi in Italia in cui il sistema funziona davvero bene: è strutturato in modo serio e trasparente e spesso premia il progetto prima ancora del nome dell'artista. Lavorandoci, mi sono reso conto che era un'esperienza ben congegnata, pensata davvero per sostenere la produzione e la circolazione delle opere. Dovrebbe essere un modello più diffuso, invece rimane quasi un'eccezione. Anche realtà come Careof, che da anni lavora sull'archiviazione dei video d'artista, sono fondamentali. Servirebbero molti più luoghi e progetti di questo tipo, perché una parte enorme della produzione artistica rischia semplicemente di perdersi. In fondo, il livello culturale di un paese si misura anche da come conserva, archivia e rende accessibili le opere. Questo vale anche per l'Accademia: tanti lavori importanti fatti lì vengono dimenticati o rinnegati dagli stessi artisti, ma in realtà sono stati momenti intensissimi. Io ricordo, per esempio, le prime azioni di Roberto Cuoghi: quando

arrivava in accademia camminando che sembrava uno "zombie" con quei binocoli che ribaltavano la vista, o le prime fasi della sua trasformazione fisica legata alla figura del padre. All'epoca forse non ti rendevi conto fino in fondo di quello che stavi vedendo, ma col tempo capisci che erano momenti davvero impressionanti. Anche questo andrebbe conservato, raccontato, archiviato, perché fa parte della storia viva dell'arte.

DC: *C'è un'immagine, un episodio o una frase che per te rappresenta al meglio gli anni trascorsi all'Accademia di Brera? Che significato ha oggi, ripensandoci da artista?*

FR: Faccio sempre fatica a legarmi a un episodio singolo. Per me quegli anni non sono mai stati una somma di momenti isolati, ma piuttosto un clima, un insieme di scambi continui tra persone, idee, situazioni. È qualcosa che si è costruito nel tempo, più che in un'immagine precisa. Se ripenso oggi a Brera, non mi torna in mente una scena unica, ma una trama fatta di incontri, di dialoghi, di momenti condivisi che si sono stratificati. È lì che si è formato un modo di stare dentro le cose, di guardare, di confrontarsi. Quello che mi resta è un'attitudine, un modo di pensare e di lavorare che viene da quel tempo e da quelle relazioni.

ROMANO Andrea

Andrea Romano, nato a Milano nel 1984, lavora principalmente con il disegno e la scultura, spesso combinati tra loro. La sua ricerca indaga il rapporto con le immagini e i meccanismi che legittimano

l'arte e i valori a essa attribuiti. Ha esposto in istituzioni e spazi nazionali e internazionali come la Quadriennale di Roma, la Triennale di Milano, la galleria Gaudel de Stampa di Parigi.



Andrea Romano, *Suvaki Soul*, 2018. Bronzo, 44 x 27 x 44 cm; base: Iroko, acciaio, 150 x 220 cm. Foto: Andrea Rossetti. Courtesy l'artista e La Collina di Loredana.

Luca Esposito e Andrea Romano

Milano, 1 luglio 2025

LE: *Se dovessi descrivere Brera con un'immagine, quale sarebbe e perché?*

AR: I ragazzi seduti in cortile, o i lunghi corridoi bui con i soffitti altissimi. O l'Orto botanico. Quando frequentavo l'Accademia c'era l'accesso libero all'Orto dalle aule di grafica e ci andavamo spesso.

LE: *Quali sono stati gli insegnamenti più importanti ricevuti in Accademia?*

AR: Che la scuola serviva a poco e che le risposte che si cercavano andavano cercate fuori. Questo l'ho capito tramite quei pochi insegnanti che ci esortavano a visitare assiduamente le mostre, biennali, gallerie, piuttosto che dare consigli tecnici totalmente arbitrari. L'altro insegnamento, legato al primo, è l'importanza di coltivare le relazioni umane con gli altri studenti, creare un ambiente di discussione e di confronto. I professori che salvo sono sicuramente Donata Lazzarini, Bruno Muzzolini e Alberto Garutti che, anche se lui non è stato mio professore, è la persona che ho seguito con più interesse. Salvo anche Italo Chiodi, riusciva a creare un innamoramento per il disegno e per la voglia di fare in generale. Era un corso che richiedeva molto impegno perché se non ricordo male era di sabato e finiva alle 18.

LE: *Uno degli aspetti che caratterizza la tua produzione è certamente l'eterogeneità dei linguaggi artistici con cui ti esprimi e tra questi c'è anche il disegno. Vorrei chiederti se questo tuo rapporto con la grafica è nato durante il percorso a Brera e cosa significa per te questa tecnica*

AR: No, in realtà il mio rapporto con il disegno è nato molto prima di entrare in Accademia. Seguendo i corsi di Italo Chiodi si è sviluppato ma poi quando ho iniziato a frequentare altri corsi – penso a quello di Donata Lazzarini – l'ho disimparato, perché ero stimolato a pensare in un modo che andava oltre le capacità manuali e oltre l'immagine stessa. Ricordo il momento in cui non riuscivo più disegnare, o meglio, non disegnavo più come prima.

LE: *Che rapporto hai avuto con la Pinacoteca?*

AR: L'avevo visitata al liceo e una volta sola durante gli anni in Accademia.

LE: *Alcuni dei tuoi lavori includono già la cornice: cosa rappresenta per te?*

AR: Il mio modo di lavorare sulla cornice nasce da alcune riflessioni maturate in quegli anni, in quel passaggio, di cui parlavo prima, in cui ho iniziato a scartare tutte le cose più manuali, legate all'immagine e a sperimentare e lasciarmi ispirare dal linguaggio concettuale e dalle sue potenzialità, come pensare più al processo piuttosto che all'oggetto. Quando stavo ancora scrivendo la tesi, ho co-fondato con altri studenti una sorta di collettivo e facevamo progetti in cui c'era molta sperimentazione e iniziavo a interessarmi a dei modi per forzare o modificare i limiti della rappresentazione. Queste riflessioni prendevano forma soprattutto in azioni performative, non necessariamente teatrali. Una volta finita l'Accademia, ho cercato di tradurre quelle esperienze in modo più formale. È da lì che è nato il lavoro sulla cornice. Non volevo più creare un oggetto che segnasse solo il limite tra realtà

e rappresentazione, ma che fosse in grado di modificare quel limite, che entrasse nella definizione della mia posizione e di quella del pubblico. Ho iniziato a considerare lo spazio dell'opera non solo entro il perimetro dell'immagine e cercavo di estenderlo allo spazio intero coinvolgendo anche il pubblico e le sue aspettative.

Le mie cornici sono in marmo e ho scelto questo materiale perché è quello della scultura: solido, robusto, eterno. Ma le mie cornici sono oggetti fragili, scavate da blocchi unici fino al limite della consistenza fisica del materiale. Basterebbe qualche millimetro in meno e si spaccerebbero.

LE: *È presente, nella tua ricerca, una riflessione sulla conservazione in relazione alla componente più strettamente materiale dei tuoi lavori?*



Andrea Romano, *Suvaki Soul*, 2018. Bronzo, 44 x 27 x 44 cm (dettaglio).
Foto: Andrea Rossetti. Courtesy l'artista e La Collina di Loredana.

AR: Sì. Sebbene all'inizio usassi materiali qualsiasi. Ma alcune esperienze fatte durante gli anni in Accademia sono state molto utili. Ad esempio, sono stato ingaggiato per realizzare due Sol LeWitt, uno nell'appartamento di Celant e uno da Massimo de Carlo per una mostra in galleria e queste due esperienze hanno risvegliato una maniacalità e un'attenzione nella scelta del materiale e nei modi di lavorare. Naturalmente questa maniacalità non esclude anche una sperimentazione sui materiali, ma tendo comunque a usare carte, pigmenti, colle, imballaggi che garantiscano la conservazione. Sono più scarso nell'archiviazione. Mi auto impongo di farla sempre in tempo reale ma si accumulano sempre cose da sistemare in diversi hard-disk.

LE: *Se ti chiedessero di descrivere il tuo processo creativo attraverso una tua opera, quale sceglieresti?*

AR: Difficile sceglierne una. Mi viene più facile parlare di gruppi di opere che rispecchiano alcuni passaggi del mio percorso. Come dicevo, nel passaggio dall'Accademia alle prime mostre ho realizzato dei lavori che usavano elementi grammaticali dell'arte concettuale. Ma sentivo queste modalità fredde e impersonali e ho cercato di metterci dentro anche un po' di me, riferimenti a quello che stavo vivendo sia nell'ambito scolastico, ma anche nella mia vita privata. Se dovessi sintetizzare il mio processo sceglierei una qualsiasi opera in cui misuro le mie esperienze personali e riferimenti privati con l'oggettività e i valori che comunemente attribuiamo a quello che intendiamo come arte. Forse direi la serie di sculture "Who Will Bring Them Flowers When The Flowers Die?".

LE: *Quanto è determinante il pensiero del luogo in cui saranno esposte le tue opere?*

AR: Solitamente non è determinante. C'è l'idea che l'opera sarà fruita, quello sì, ma non penso tanto al luogo o alle modalità. L'unico momento in cui ho pensato alla fruizione è stato in occasione di contesti che richiedevano la creazione di un'opera *site-specific* o simile, e mi è capitato solo un paio di volte. Non mi sono mai piaciute certe modalità di lavoro "ludiche", o "turistiche", non so come definirle, quando ti invitano in un luogo e viene imposta un'attinenza forzata. Il risultato secondo me è sempre poco interessante. Quando mi è capitato di lavorare su un contesto me ne sono sempre fregato dei suoi aspetti "pittoreschi". Posso citare, come esempio, una performance che ho realizzato nel 2009 durante una residenza a Belgrado. L'idea delle curatrici era quella di portare giovani artisti da tutto il mondo a Belgrado per diversi giorni, fargli vivere la città, conoscersi e poi fare delle mostre, in un periodo molto importante per la Serbia che era appena uscita da un embargo culturale dopo la questione del Kosovo e i bombardamenti NATO del 1999. Eravamo circa cento artisti e non c'era una vera regolamentazione per la distribuzione degli spazi con la conseguenza che era partita subito una gara per accaparrarsi i migliori. Questa cosa della smania di occupare spazi non mi era piaciuta e non volevo nemmeno fare un lavoro su qualcosa che trovasse esotico, o tragico. Ho deciso quindi di appendere in giro dei testi che annunciavano la presenza di tre bambini rom che avrebbero seguito le persone, fatto domande e presentato altre persone. Era un'esperienza che avevo avuto andando in giro per la città. In realtà io non avevo ingaggiato nessuno, avevo solo scritto il testo. Però mi interessava creare questa situazione artificiosa in cui non si capiva la differenza o la relazione tra il mio testo e quello che poteva succedere per davvero se camminavi per la città. Mi capitava poi la sera che gli altri venissero e mi dicessero: «sai oggi ho visto il tuo lavoro in giro». Più che un lavoro su Belgrado era un lavoro sul nostro modo di porci in quel contesto o sulla residenza in sé.

L'altra opera è una scultura realizzata nel 2017 a Pantelleria per un parco di sculture che un collezionista aveva dedicato alla memoria di sua moglie. Ogni anno invitava un artista per realizzare un'opera permanente. Io sono andato diverse volte per i sopralluoghi ed è un paesaggio talmente perfetto che non volevo aggiungere nulla. Ho voluto lavorare su aspetti intimi e meno apparenti. La scultura raffigura due conigli in bronzo che si abbracciano, poco più grandi di due conigli veri. Il parco è abitato naturalmente dai conigli che praticamente sono i principali fruitori delle opere. La mia scultura rappresenta la committenza come due conigli che alla fine di un sentiero si salutano. Il gesto dell'abbraccio può essere inteso sia come rincontrarsi che come un addio. Nessuno degli artisti prima di me aveva mai lavorato sulle ragioni strutturali di questa collezione e per me era la cosa più naturale da fare. Anche perché comunque ero legato al collezionista e al figlio. Volevo lavorare su una monumentalità diversa, non muscolosa ma volevo inglobare subdolamente nel mio lavoro tutto il contesto, compreso il lavoro degli altri artisti.

LE: *La scultura l'hai realizzata tu o ti sei affidato a degli aiuti?*

AR: No, l'ho realizzata in una fonderia fuori Milano. Io ho fatto il modello in plastilina. Ed è appoggiata su una grande piattaforma di legno disegnata da me e realizzata da artigiani di Pantelleria.

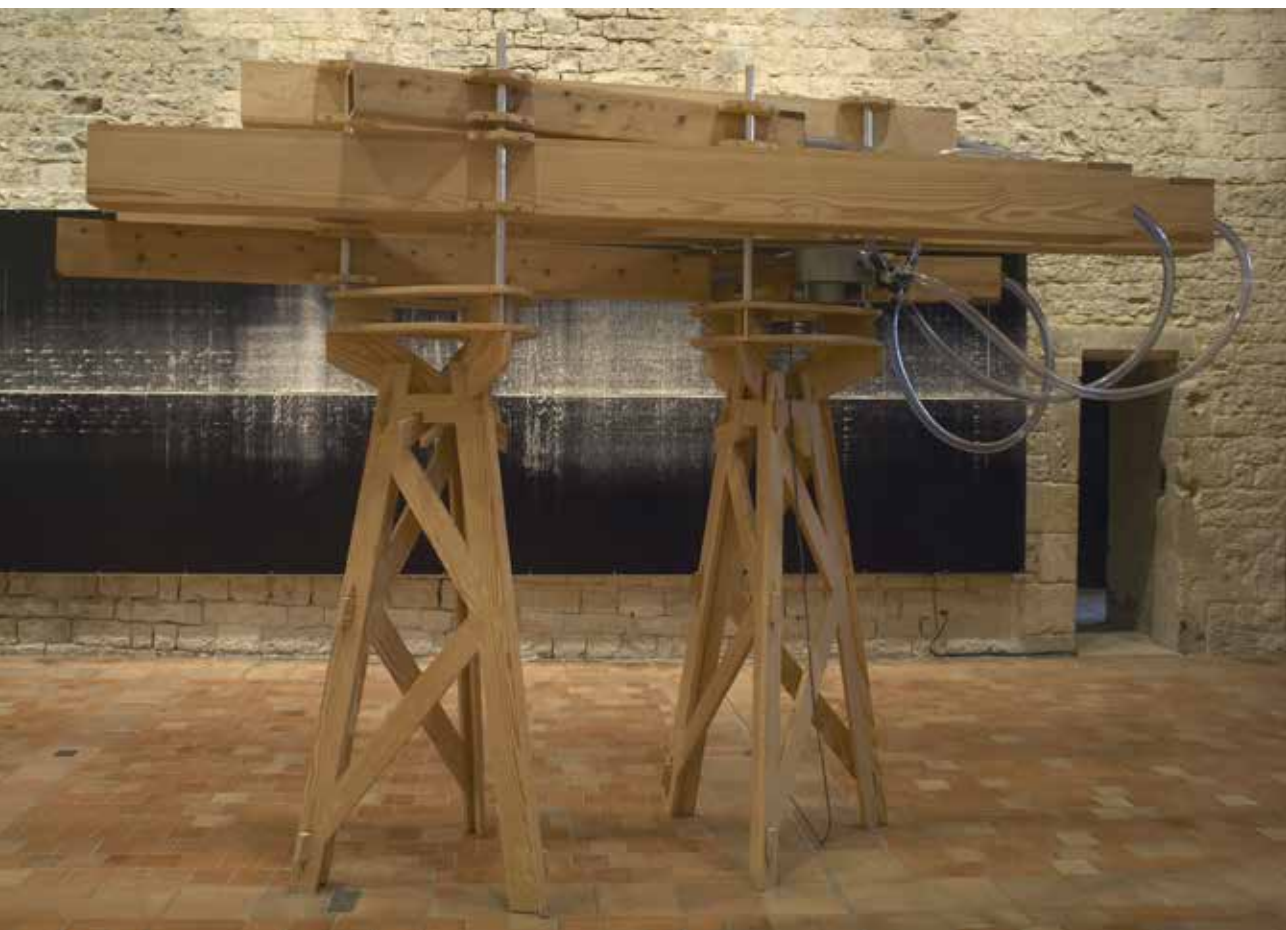
LE: *Ripensando agli anni trascorsi a Brera, puoi riconoscere nelle opere di cui hai parlato un'impronta, più o meno esplicita, degli insegnamenti ricevuti in Accademia?*

AR: Assolutamente sì. Sono modalità che ho imparato discutendo, sperimentando con gli altri studenti, in condivisione o in competizione. Per me Brera ha funzionato in questa maniera, nel continuo confronto con gli altri.

RÜDIGER Bernhard

Bernhard Rüdiger, nato a Roma nel 1964, è uno scultore e teorico dell'arte di origini tedesche, formato all'Accademia di Brera e attivo fin dagli anni Ottanta nel rinnovamento della scena artistica milanese; dal 1994 vive in Francia, dove insegna all'École Nationale Supérieure des Beaux-arts di Lione e dirige l'unità di ricerca ACTH Arte contemporanea e

temporalità della storia. La sua pratica multidisciplinare attraversa scultura, installazione, fotografia, video e performance, affiancata da un costante impegno teorico e didattico. La sua ricerca indaga la percezione e il tempo, rendendo tangibili elementi immateriali come suoni, voci, aria e vento, e coinvolgendo lo spettatore in esperienze fisiche e sensoriali.



Bernhard Rüdiger, *Tromba N.7 (Petrolio)*, 2002. Canne d'organo, legno di pino giallo, alluminio, motore ad aria, microfono, 260 x 210 x 395 cm, Colonia, collezione privata.
Foto: André Morin. © Bernhard Rüdiger, adagp, Paris 2026

Luca Esposito e Bernhard Rüdiger

Online, 7 novembre 2025

LE: *Qual'è la prima immagine che le viene in mente quando pensa al periodo trascorso in Accademia?*

BR: L'immagine che è rimasta più impressa nella mia memoria è sicuramente la prima volta che mi sono seduto in un'aula di Brera. Io in realtà volevo studiare a Düsseldorf da Gerhard Richter. Avevo già lavorato in studio con un artista austriaco e pensavo di diventare pittore. Poi qualcuno mi ha indirizzato a Jole de Sanna e sono andato a Milano per incontrarla e chiederle consiglio. Lei mi disse che Luciano Fabro aveva appena iniziato a insegnare a Brera e che poteva essere interessante andarlo a seguire. Così ho fatto. Ricordo questo momento di estrema meraviglia di quando mi sono seduto nell'aula per seguire una sua lezione. Ero entrato convinto di sapere cosa fosse l'arte e invece non ho capito proprio nulla di quello che diceva. Verso l'ora di pranzo faceva una o due ore di lezione teorica e io veramente non ho capito nulla. Ricordo però la meraviglia di assistere a questo momento collettivo in cui tutta l'attenzione era rivolta verso di lui, prima all'ascolto e poi alla discussione e questo mi ha definitivamente convinto a iscrivermi a Brera. Quindi direi che il primo ricordo è sicuramente quello della grande aula un po' buia al pian terreno dove, seduto in un angolo, ho ascoltato per la prima volta Fabro.

LE: *Qual'è stato o quali sono stati gli insegnamenti più importanti che ha ricevuto durante il periodo in Accademia?*

BR: Fabro è stato naturalmente molto importante. Luciano era un artista che insegnava partendo dal presupposto che

fossimo tutti degli artisti già fatti e finiti; si parlava quindi alla pari anche se non si era alla pari. Eravamo sicuramente troppi in quell'aula, ricordo un numero di persone smisurato.

Devo però ammettere che non è stato il solo corso importante. Ero molto interessato alla storia dell'arte e sebbene seguissi tutti i corsi di Jole de Sanna decisi di iscrivermi ufficialmente a quello di Renato Birolli ed è stato un insegnamento fondamentale per me. Voglio citare anche Flaminio Gualdoni e Tommaso Trini le cui lezioni sono state altrettanto illuminanti. Con Jole de Sanna si lavorava molto sull'arte contemporanea, toccando tematiche che erano molto vicine a quelle di Fabro. Con Birolli, invece, si studiava principalmente il futurismo e per me le sue lezioni su Boccioni sono state importantissime. Seguivo poi anche corsi meno interessanti, meno autonomi nell'insegnamento. All'epoca, in Accademia, c'erano principalmente artisti che seguivano delle carriere nazionali secondo dei criteri veramente poco utili per l'insegnamento artistico. Mi ricordo dei corsi che mi hanno scandalizzato con studenti impegnati a copiare dai libri di storia dell'arte rifacendo la stessa pittura per tutto un semestre. Mi sembrava una cosa veramente fuori dal tempo e dalla realtà dell'epoca.

Ebbi però la fortuna, insieme a Mario Airò, di essere invitato da Fabro a frequentare la Casa degli Artisti e lì abbiamo avuto la possibilità di continuare a confrontarci con i suoi insegnamenti, di dialogare con Jole de Sanna e Hidetoshi Nagasawa che pure è stato un personaggio importante. Fabro era comunque in quel momento un'eccezione; Luciano Fabro era un'isola.

LE: *Cosa ha significato per lei formarsi accanto alla Pinacoteca? Da studenti dell'Accademia eravate invitati a frequentarla?*

BR: L'invito a frequentare l'arte in generale non era un invito ma un obbligo. Fabro in questo era terribile. Dovevamo conoscere le opere di Brera, quelle esposte nelle gallerie, ma anche prendere la macchina e andare a Parigi per vedere la prima mostra di John Armleder al Musée d'Art Moderne, per esempio, perché altrimenti Luciano non avrebbe più parlato con noi. Conoscere le opere dal vero era un obbligo. Era un grandissimo esperto di storia dell'arte, grande frequentatore dei musei e con lui si poteva parlare di tutto: da Donatello a Medardo Rosso, fino all'allora giovanissimo Thomas Schütte. Ricordo, ad esempio, il dibattito che Luciano stimolò in classe intorno al restauro della *Pala Brera* di Piero della Francesca. Era molto attento e molto presente rispetto alle questioni che riguardavano tutta la storia dell'arte, senza limitarla ad un'epoca, considerando le opere come oggetti sempre attivi.

Io personalmente ero molto interessato alla storia dell'arte e quindi anche alla frequentazione delle opere del passato, ma nella mia classe forse ero l'unico. La maggior parte dei miei colleghi avevano uno sguardo quasi esclusivamente rivolto all'arte contemporanea. Il mio interesse era maturato durante la preparazione dell'esame di ammissione in Accademia. Non avendo frequentato il liceo artistico ma un liceo tedesco a Roma, quando mi sono iscritto a Brera ho dovuto sostenere un esame che è durato quattro giorni e comprendeva una prova di storia dell'arte, dall'antichità al contemporaneo, che preparai molto seriamente. All'esame ricordo che Flaminio Gualdoni mi interrogò proprio su Brera. Da quel momento si stabilì una relazione forte con il museo che coltivo ancora oggi, visitandolo ogni volta che sono a Milano. Anche la Biblioteca Braidense è stata importante nel mio percorso. Ricordo

di averla frequentata spesso quando scrivevo una tesina sulla ricostruzione dell'Altare di Sant'Antonio a Padova di Donatello.

LE: *Pensando all'esperienza dello Spazio di Via Lazzaro Palazzi, che ruolo ha avuto la condivisione con i suoi colleghi nel suo percorso in Accademia?*

BR: Penso ci siano diversi aspetti da considerare: degli aspetti contingenti e altri che derivano dal modo di insegnare di Fabro. Rispetto a questi ultimi, penso, in particolare, a quei momenti – sempre collettivi – in cui ci si riuniva per ascoltare e discutere insieme o quelli in cui si presentavano le opere. Al contrario di altri professori, Luciano non correggeva ma cercava sempre di stimolare una discussione intorno ai nostri lavori. Se non si può parlare di una circolazione della parola orizzontale, certamente c'era un ascolto orizzontale. Questa credo che fosse la vera specificità del modo di insegnare di Luciano, che poi Garutti ha ripreso quando è approdato anche lui a Brera. Rispetto, invece, agli aspetti contingenti, mi riferisco alla proposta che Luciano fece a me e Mario Airò di frequentare la "Casa degli Artisti" con l'intenzione di arginare la prima generazione di artisti che era arrivata nel 1978 e che, per motivi personali iniziava ad avere altre priorità. Questo naturalmente portò nella Casa un po' di scompiglio, con discussioni molto intense che sono state però fondamentali per la genesi di vari progetti. Vorrei citare, ad esempio, quello curato da Jole de Sanna con l'Università di Messina per allestire una mostra che poi non venne mai realizzata nel senso che quando arrivammo a Messina con il nostro camioncino pieno di opere, scoprimmo che non era stato preparato nulla, che la mostra non ci sarebbe mai stata. Tra gli artisti coinvolti, oltre al sottoscritto, c'erano Enzo Bonaguro, Luca Quartana, Piero Almeoni, Mario Airò, Giuseppina Mele. Decidemmo quindi di allestire durante la notte delle mostre pirata

e da questa esperienza sono nate poi delle collaborazioni; è nato un modo di lavorare "collettivo". Ricordo per esempio giornate infinite a casa di Luca Quartana in cui registravamo tutti i nostri confronti e discussioni per preparare una mostra per il castello di Soncino, lavorando sulle opere di Manzoni e Fontana.

Anche l'idea di aprire lo Spazio di Via Lazzaro Palazzi è nata in questo clima di scambi e discussioni, di un lavoro collettivo. Sicuramente rispetto alle precedenti è stata un'azione più precisa, più pensata, più strutturata che ha portato con sé anche delle divisioni interne. Erano gli anni della Thatcher, della prima mondializzazione fortemente risentita in Italia. Era il primo momento di un boom economico dell'arte, della nascita di nuove gallerie che erano sempre più aggressive, anche nel modo di condizionare l'idea di quello che noi avremmo dovuto essere come giovani artisti. Gli incontri con i galleristi erano sempre dei momenti estremamente violenti in cui cercavano di convincerti che eri fuori dal mondo, che non avevi capito niente del mercato, che ormai l'unica cosa che contava era realizzare opere vendibili. Per rispondere a quest'atmosfera neoliberale della "Milano da bere", molto violenta, che rispecchiava le politiche messe in atto dalla Thatcher, abbiamo lavorato in gruppo per rimettere al primo posto le necessità dell'opera. Anche la nascita della rivista *tiracorrento* era funzionale a questo: si parlava solo delle necessità delle opere. Non c'erano strategie comunicative ma anzi volutamente anticomunicative: avevamo scelto 700 lettori e la rivista arrivava solo a quelli.

Facevamo finta di funzionare come una galleria commerciale ma in realtà ci autofinanziamo e per il pubblico era tutto gratuito – non per noi che abbiamo continuato a pagare i debiti per molti anni. Volevamo essere all'opposto del sistema dell'arte, creare uno spazio che fosse solo rispetto dell'opera, delle sue necessità e delle sue ragioni d'essere. Va forse precisato,

tuttavia, che la nostra idea di lavorare in gruppo non era quella diffusa tra gli artisti degli anni Sessanta e Settanta, che partiva dalla volontà di sposare e quindi di adeguarsi a un'ideologia comune. Per noi la singolarità delle opere restava fondamentale e il confronto, il dibattito, restava la forma essenziale per qualsiasi progetto. Ricordo, ad esempio, quando Massimo De Carlo ci propose di organizzare la mostra *Avanblob* presso la sua galleria: è stata sicuramente una mostra importante ma anche una trappola perché ci ha portato a delle discussioni estreme tra di noi. Mi ricordo che Mario Airò chiedeva un certo spazio per esporre la sua opera e io, come provocazione, dissi che volevo riproporre un'opera per un progetto non realizzato a Londra che prevedeva un tunnel di 2 m. x 10. Così ho realizzato un modellino della galleria con la mia opera che occupava l'intero spazio. *Avanblob* è nata proprio da queste forti discussioni sulle ragioni delle opere. Era un progetto che si basava su un certo modo di lavorare in gruppo che era per tutti noi fondamentale.

LE: *Prendendo spunto dalla donazione dell'archivio dello Spazio di Via Lazzaro Palazzi al Museo del Novecento, vorrei chiederle se nella sua ricerca c'è una riflessione sugli aspetti legati alla conservazione.*

BR: Assolutamente sì, è presente una riflessione sulla conservazione in modo molto pronunciato. Fra i donatori più importanti dell'archivio ci siamo io e Liliana Moro che avevamo e abbiamo ancora la collezione più importante di oggetti, lettere, scambi, documenti, fax che riguardano gli anni dello Spazio di Via Lazzaro Palazzi. Alla fine degli anni Ottanta non avevo nessuna idea precisa riguardo all'archivio e la conservazione ma oggi sì e quest'idea riguarda diversi aspetti: da un lato un interesse molto forte per il fatto storico, dall'altro una particolare attenzione per le forme.

Dirigo un'unità di ricerca che ho creato circa venti anni fa, la prima unità di ricerca in un'Accademia d'arte francese, che si chiama "Arte contemporanea e temporalità della storia" che, tra i molti progetti, si è occupata anche di rieditare nel 2023 il catalogo di una mostra dello Spazio che fu censurato nel 1992. Questo modo di lavorare sulla temporalità storica che oggi per me è diventato un vero oggetto di ricerca, di riflessione teorica, nasce sempre da quel contesto Thatcheriano, postmoderno, di cui si parlava prima. Nel 1992 Francis Fukuyama aveva pubblicato *La fine della storia e l'ultimo uomo* in cui teorizzava questa idea postmoderna di una storia finita, rimpiazzata dal mercato; il fatto storico veniva secondo lui sostituito dallo scambio economico. Nella realtà dell'epoca però fatti come l'esplosione di Chernobyl o il crollo del muro di Berlino avevano generato dei cambiamenti radicali nel mondo dell'arte, così come lo scoppio della guerra in Iraq e la guerra del Golfo lo facevano nelle nostre vite. Ma nel clima della "Milano da bere" s'inseguiva l'idea secondo cui l'unica cosa importante era vendere e andare avanti felici, fuori dal tempo. A noi artisti chiedevano di esporre le opere in spazi bianchi, in gallerie chiuse senza finestre. Ricordo che quando mi chiamarono a esporre al Centro Pecci di Prato nel 1991 e che mi resi conto che lo spazio non aveva aperture verso l'esterno, decisi di aprire un muro con un vetro che dava sulla periferia di Prato, su un orizzonte che oltre a essere la periferia di Prato rappresentava anche l'orizzonte di quel momento storico e quindi per me in quel frangente anche la guerra del Golfo. Da quel momento, ho cominciato a pensare delle mostre in cui ero io stesso a produrre l'orizzonte, quell'orizzonte storico che il sistema dell'arte voleva tenere fuori dalle gallerie.

Per quanto riguarda le forme, sono convinto che la storia delle forme non sia la storia dei loro autori. Paolini ha scritto che l'artista è un incidente dell'opera, un'idea molto

lontana da quella portata avanti da Fabro che era, invece, particolarmente convinto delle responsabilità etiche del fare arte e quindi della centralità dell'autore. Su questo, in realtà, io concordo con Paolini: la storia dell'arte è la storia delle forme e l'artista è un incidente, ogni tanto la forma gli riesce, ogni tanto no e questo non toglie nulla alla sua responsabilità etica. Da questa centralità della forma deriva la necessità della sua conservazione. Le mie opere, ad esempio, non escono mai dallo studio senza una cassa che solitamente sono sempre io a costruire. Questo non perché sia convinto che la mia personalità d'artista sia importante, ma perché, a differenza degli artisti dell'Arte povera come Fabro, Kounellis, Mario e Marisa Merz, noi non possiamo più operare nella storia. Noi non lavoriamo più in una città nel senso più complesso del termine – non nel senso di una città costruita, ma in quello di una città politica cioè di un luogo civile in cui si discute. In uno spazio politico ci sono alcune cose che sono evidenti cioè che non sono pensate: io quando parlo non penso la lingua, sono parlato dalla lingua e così sono le forme: noi siamo parlati dalle forme. Se fossi un artista del primo manierismo e volessi rispondere a Raffaello, realizzerei un'opera in un contesto di cultura che prevede anche delle forme non pensate, delle evidenze di quell'epoca. Se io disegno una mela ho bisogno anche che ci sia il fondo bianco: non posso pensare la mela, cioè l'opera, senza il suo fondo e quindi non posso pensare a un'opera senza il suo contesto storico. Ritengo di appartenere a una generazione a cui è stata tolta la ragione politica ed etica dell'opera, cioè ci è stata tolta la città intorno. Ci hanno chiesto di lavorare in uno spazio vuoto. Questo è stato un vero problema nella mia carriera d'artista: come continuare a fare delle forme se quello che è essenziale in una forma, cioè quello che è dato da una civiltà, non è più dato. Quest'attenzione all'archiviazione e alla conservazione deriva quindi

dalla consapevolezza che le nostre opere non sono legate a un contesto storico: le opere di Beuys sono indissolubilmente legate al contesto della Germania del secondo dopoguerra; le opere dell'Arte povera al 1968 e alla ricerca di un'autonomia della cultura italiana rispetto alla pop-art americana. Per noi questo non esiste. L'archivio ci ha consentito d'inserire una storiografia laddove invece la storia è stata negata.

LE: *Quanto conta per lei il luogo in cui verranno esposte le sue opere?*

BR: La questione è complessa perché per me il contesto è una componente fondamentale, però non lo è più come lo era alla fine degli anni Ottanta e all'inizio dei Novanta. Posso riprendere l'esempio dell'opera realizzata per il Centro Pecci: aprire quel grande vetro è stata un'azione



Bernhard Rüdiger, *XX°FIN*, 2004. Bronzo e motore elettrico, 190 x 120 x 83 cm.
Sul fondo, *Manhattan Walk (After Piet Mondrian)*, 2002, (NY2 Glockenspiel), Broadway West, Manhattan Bridge 10 aprile 2001, ore 16 e 36. Registrazione acustica su carta fotografica montata su un tubo PVC, 211 x 980 cm. Foto e © Bernhard Rüdiger, adagp, Paris 2026

molto contestuale alla Guerra del Golfo e molto contestuale alle caratteristiche del museo Pecci. Era possibile realizzarla unicamente in quel contesto, ragion per cui poi ho deciso di donarla al museo, perché non può essere spostata, non esiste in un altro luogo. Oggi le mie opere continuano ad avere un'attenzione particolare verso il contesto però mi accorgo che per me è diventato più importante far sì che la forma possa riapparire anche in altri luoghi, pur mantenendo memoria del preciso contesto storico e politico in cui è stata creata.

LE: *Se dovesse scegliere un'opera per parlare del suo processo creativo, quale sceglierebbe e perché?*

BR: Per me è difficile sceglierne una. Le propongo di parlare di alcune opere che ho esposto assieme in diverse mostre. Dunque, la prima si intitola *Manhattan Walk (After Piet Mondrian)* e per descriverla devo partire da un viaggio fatto nel 1999 in Israele per dare delle lezioni a Gerusalemme. Abitavo in una bellissima casa palestinese a Gerusalemme Est e non capendo le stratificazioni complesse del posto era molto meravigliato dal fatto che tutte le case dall'altro lato della strada fossero state abbattute e che durante le ore della preghiera musulmana un coro denso di voci amplificate saliva da questa valle; c'era un altoparlante, quindi uno spazio per la preghiera, ogni 50 m. Era una cosa particolarmente impressionante questa onda sonora che si levava. Poi naturalmente, con il passare del tempo, ho realizzato che mi trovavo al limite dell'ultima conquista di Israele, la part est di Gerusalemme, e questa ultima conquista comprendeva anche il Muro delle lamentazioni che era poco lontano dalla mia casa. La collina dove era situata la mia casa guardava su una piccola valle che saliva verso la moschea di al-Aqsa sulla spianata dell'antico tempio ebreo sul cui lato si trova il Muro delle lamentazioni. Quindi la valle era palestinese

e invece il Muro apparteneva alla parte di Gerusalemme Est che era sotto controllo israeliano. Mi sarebbe piaciuto realizzare delle fotografie per documentare questa complessa stratificazione ma con grande meraviglia dovetti accettare la mia incapacità di scattare delle foto che rappresentassero in maniera adeguata la situazione. Le trovavo pessime e non mi capacitavo di come fosse possibile che, pur occupandomi di immagini da così tanti anni, non riuscissi a fare una fotografia convincente. L'esperienza del suono, legato ai momenti di preghiera, è stata una rivelazione per il mio lavoro e ho capito che forse dovevo lavorare diversamente. In quegli anni, negli anni Novanta, la fotografia era entrata a far parte in modo importante dell'arte contemporanea e con lei il video documentario. Il fatto documentario era diventato un vero fatto artistico. Non nego che quando visitai la Biennale di Venezia del 1993, rimasi scandalizzato dalle fotografie di Andres Serrano: rappresentavano corpi bruciati, violentati, corpi morti in obitori. Con una particolare patina della fotografia – era il momento in cui si lavorava in Cibachrome – si realizzavano delle opere molto pittoriche con un impatto estetico forte. Mi ritrovavo, quindi, a guardare un cadavere violentato come un oggetto particolarmente bello. In quegli anni mi sono a lungo interrogato su questo pensiero: il fatto che l'estetica diventasse una stimolazione visiva, come la pubblicità, cioè che si giocasse con le nostre capacità affettive invitandoci in fondo a guardare un oggetto problematico. Quando ero a Gerusalemme, di fronte alla complessità della situazione che avevo davanti, ho pensato che forse avrei dovuto fare una fotografia documentale che però non avesse niente di rassicurante, che non rappresentasse qualcosa di riconoscibile. Ho quindi elaborato l'idea di usare un'onda sonora per solarizzare un negativo fotografico e registrare piuttosto che fotografare il paesaggio. Questo interesse per l'onda sonora deriva tutto da Fontana

e dal Manifesto Blanco del 1946. Avevo lavorato con la galleria di Sergio Casoli in Corso Monforte che aveva ripreso lo studio di Fontana. Un giorno Sergio mi aveva fatto scendere in cantina perché ero molto curioso di questo spazio dove c'erano cose che Fontana non aveva mai portato via fra cui copie del Manifesto Blanco che negli anni Sessanta aveva ristampato. Da lì ho iniziato a interessarmi al Manifesto e alla questione che l'arte del dopo guerra non poteva più rappresentare ma doveva includere la realtà del mondo come delle onde. Partendo da questo interesse, ho iniziato quindi a studiare come transcodificare il paesaggio sonoro e, dopo aver trovato i finanziamenti, nel Duemila ero pronto per tornare a Gerusalemme.

Due settimane prima della partenza, scoppia la seconda "Intifada". Io avrei voluto registrare sul confine la guerra sotterranea in atto, camminare a piedi lungo il confine registrandolo con due microfoni stereo, uno a destra e uno a sinistra, ma non era più possibile farlo in una condizione di violenza estrema. Sono rimasto, quindi, in attesa per circa sei mesi e poi mi sono convinto che la guerra in atto non sarebbe finita mai e che quindi dovevo ripensare il confine cercandolo altrove. Un tema centrale per me in quel momento era il finanziamento della guerra in Israele attraverso l'economia finanziaria americana. Ho deciso, quindi, di andare al World Trade Center e di registrare la borsa americana come uno dei confini di quella guerra in corso. Sono andato a New York e ho fatto un "Manhattan Walk", riprendendo i titoli che Mondrian aveva dato alle sue opere newyorkesi in cui i colori smettono di rappresentare la natura perché, per l'artista, con la Seconda guerra mondiale in corso non poteva più esserci natura.

Ho camminato per un mese con due microfoni registrando i suoni che poi sono stati trasformati in questi rotoli fotografici – dei rotoli come quelli della Torah – che poi si fissano al muro e che possono avere

una lunghezza di circa 10 m. Per me era importante che, anche se le fotografie rappresentano qualcosa di astratto, lo spettatore possa capire che si tratta di qualcosa di molto concreto. Il cartello dell'opera indica che quei 10 m. sono la trascrizione di due minuti di suoni reali registrati il 10 aprile 2001 al World Trade Center. Per me quest'opera è stata molto importante perché penso di essere riuscito a risolvere in modo convincente il problema di come portare in una galleria un orizzonte storico, un fatto storico in grado di dare un contesto a quello che si vede. La trascrizione dei suoni in onde luminose è stato un processo difficile e prima che l'opera fosse pronta per essere esposta nel 2002, scoppiò l'11 settembre, un evento che necessariamente ha cambiato di molto il senso del lavoro. La seconda opera di cui vorrei parlare è un oggetto che ho esposto nello spazio di un gallerista tedesco a Colonia che mi invitò a fare una mostra proprio per esporre per la prima volta *Manhattan Walk (After Piet Mondrian)*. Si tratta di un'opera che si trova davanti ai rotoli fotografici e che è composta da sei tubi orizzontali a sezione quadrata che non sono altro che delle canne d'organo, quelle che di solito si trovano al centro dello strumento e non sono visibili perché nascoste dalle parti in metallo. Il tubo più lungo misura circa 4 m. e produce un "la" di una frequenza che sebbene non possa essere percepita acusticamente, fa vibrare tutta l'architettura. Le canne sono sospese grazie a dei supporti d'alluminio che le tengono in equilibrio su due piedistalli e consentono alle canne di vibrare nel vuoto. I punti d'appoggio, che devono essere il meno possibile, sono tre, e tutta l'opera si costruisce quindi sul problema di un triangolo. Per realizzare quest'opera ho studiato a lungo armonia e poi ho frequentato un costruttore di canne d'organo e ho imparato a realizzarle, ho acquistato gli alberi di pino americano per ottenere 4 m. di tronco senza nodi, caratteristica necessaria per produrre quella particolare

vibrazione. Il mio modo di lavorare è molto artigianale imparando io stesso a realizzare tutte le mie opere. Questo è legato al fatto che per me la forma è una cosa reale e quindi implica necessariamente la realtà della materia.

Quando il visitatore entra nella stanza dove è posizionata l'opera, si attiva un motore a vento, specifico per gli organi, se lo spettatore parla o fa rumore. Lo spazio viene quindi invaso da questa vibrazione acustica che, con le altre canne, produce l'accordo di la minore settima, un accordo molto incerto in cui sentiamo che non c'è risoluzione. La vibrazione sorprende quindi il visitatore e sospende ogni attenzione sensibile. Questo non potrà più guardare l'oggetto come lo stava guardando prima, unicamente da un punto di vista estetico, costruttivo, geometrico e così via. Una questione che per me è diventata molto importante, in cui a mio parere si colloca il passaggio tra la modernità e la contemporaneità, è il passaggio dalla domanda estetica "cosa vedo?", che lo spettatore si poteva porre davanti a un Malevic, per esempio, alla domanda etica "che cosa devo vedere?".

Ci terrei infine a parlare della mostra allestita nella galleria di Michel Rein a Parigi nel 2004 in cui ho esposto davanti a due rotoli del *Manhattan Walk (After Piet Mondrian)* varie campane realizzate in modo particolare. Per l'opera *XX FIN* ho costruito un piccolo motore che fa cadere il battacchio della campana nascosta sotto la forma geometrica di un cranio di volpe ingrandito, provocando un vero suono di campana nello spazio di una galleria ogni 47 secondi. È un suono violento che sveglia lo spettatore e lo costringe a spostare la sua attenzione sulla campana. Per realizzarla c'è voluto molto tempo: ho dovuto imparare io stesso a fondere perché i fonditori che realizzano campane non sono in grado di realizzarle con forme diverse da quelle canoniche. Ho inventato nuove strategie per realizzare questa fusione per far sì che la

campana suonasse. Importante era anche l'idea di un corpo morto, ho quindi realizzato in parallelo altre forme di gong che erano tenuti dai denti del cranio di un animale morto, uno dei tanti che si trovano nelle foreste in Alto Adige dove viveva la mia famiglia tedesca, legati alle attività dei bracconieri, che per non far riconoscere la preda, dopo aver tirato il colpo di grazia nel cranio, lo staccano e lo abbandonano nel bosco. Tutto il processo di fusione si organizzava attorno a questo buco nel cranio, che per far circolare il metallo passa quindi attraverso il cranio stesso dell'animale. Ciò che si vede è il risultato del processo di fusione che nel momento della produzione brucia tutto, compreso il cranio. I gong, ma più precisamente la grande campana, è dedicata alla fine del XX secolo, un secolo i cui massacri, malgrado sia ormai passato, non finiscono. L'idea era quella di far vibrare quei corpi, che, come quegli degli animali decapitati, spariscono, ma non finiscono. Questi gong sono corpi spariti, bruciati nel processo della loro creazione ma che possono ancora risuonare, tornando a vivere in una specie di corpo che è stato svuotato totalmente dalla sua sostanza.

LE: *Come si relazionano nella sua pratica queste due anime di artista-artigiano e di accademico, di teorico?*

BR: È un rapporto molto complesso. Nei miei scritti più teorici l'opera è sempre molto presente, è un punto di partenza. Si parte sempre dall'impossibilità di risolvere il problema che ci viene presentato dall'opera. Questo può avvenire solo con opere realizzate venti o trent'anni fa. All'università mi è capitato di dover seguire tesi di dottorato alla facoltà d'arte contemporanea in cui si chiedeva al candidato di sviluppare una riflessione teorica a partire da una propria opera. Essendo gli artisti spesso giovani, è impossibile che si arrivi a qualcosa di interessante. Per me esistono tre tempi: il tempo della produzione, il tempo

della forma e il tempo della riflessione. Il tempo della produzione è nel mio caso sempre molto lento perché implica capire come da un processo produttivo si arrivi alla forma che non è mai data a priori ma deve necessariamente confrontarsi con il processo stesso. Poi c'è il tempo della forma che è un tempo di risposta. Quando Fabro realizza *Buco* con il vetro mezzo specchiato mezzo trasparente risponde, anni dopo, al taglio di Fontana e ne arricchisce il significato. Ecco, credo che questo sia un meccanismo molto importante nella storia dell'arte degli artisti: nel momento in cui non posso più pensare al taglio di Fontana senza avere in mente anche l'opera di Fabro, allora l'opera di Fontana diventa una forma accreditata, una forma attiva in una costruzione

storica. E questo tempo la ricerca non ce l'ha. C'è una grande contraddizione fra il tempo della forma e il tempo della ricerca perché solo con il tempo, i processi delle forme possono sedimentare e, in un certo senso, divenire accreditati da uno sviluppo sociale, storico, culturale, in grado di dare un senso preciso a quello che è stato prodotto. Si tratta di pensieri teorici che funzionano solo perché c'è distanza e quindi un processo di riappropriazione in atto. Si tratta di un rapporto complesso ed è difficile far accettare che la ricerca in arte sia una ricerca che ha dei tempi diversi e lunghi. Per me forma e pensiero teorico sono molto legati ma anche perché io sono fermamente convinto che la forma sia una realtà che ha, quindi, un'incidenza sulla storia e sulla vita sociale.

SCALFI EGHENTER Anna

Anna Scalfi Eghenter (1965) usa la pratica artistica come strumento per intervenire nel laboratorio del reale. PhD Studi Manageriali alla Essex Business School, MSc Sociologia all'Università di Trento, MFA all'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica Silvio d'Amico e all'Accademia di Belle Arti di Brera. I lavori sono stati presentati anche a 13° Berlin Biennale, Galerie Art & Essai - Université Rennes 2, AR/GE Kunst Bolzano, Ferdinandeum Innsbruck, 16° Quadriennale d'arte di Roma, MAXXI Museo nazionale delle arti

del XXI secolo Roma, MAMbo Museo d'Arte Moderna di Bologna, Biennale Democrazia Torino, Kadist Art Fondation Paris, Real Academia de España en Roma, Fondazione Galleria Civica - Centro di Ricerca sulla Contemporaneità Trento, Palais de la Bourse Bruxelles, Manifesta 7 Parallel Events, Fondazione Sandretto Re Rebaudengo Guarene, Akademia Pedagogiczna Krakow, Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, ESCP-EAP European School of Management Paris.

Sito: www.scalfieghenter.com



Anna Scalfi Eghenter, 2010 *Tennis*. Homage to Albertina Eghenter, 2010. Curated by Angelika Burtscher, Daniele Lupo, Lungomare Bozen-Bolzano; Centre Court, Centro Tennis, Meranarena, Merano. Foto: Ela Bialkowska, OKNOstudio. Courtesy l'artista.

Deborah Caivano e Anna Scalfi Eghenter

DC: *C'è un'immagine o un ricordo legato alla tua formazione all'Accademia di Brera che senti particolarmente significativo? Durante quegli anni condividevi anche gli spazi con la Pinacoteca: ti è mai capitato di percepire un dialogo, o magari una tensione, con le opere della collezione, e in che modo questa vicinanza ha influenzato il tuo modo di guardare o di fare arte?*

ASE: Ho dialogato prima con le pratiche che mi erano più familiari. Frequentavo quotidianamente la biblioteca Braidense, nel silenzio di quelle navate laiche, dove l'unico rumore era quello dei miei passi sul legno. Facevo ricerche per i vari corsi, a quel tempo consultando cassettoni e segnature su schede ancora di carta. Non ci andavo con altri compagni di corso, la sala di lettura era frequentata soprattutto da studenti della Bocconi, che mi chiedevano se fossi parente del loro rettore. Un dialogo emergeva già da ciò che si vedeva degli spazi dell'accademia entrando, il suo cortile, l'altezza dei soffitti anche nei corridoi, le pareti completamente spoglie, il rapporto con il volume di possibilità nel quale ti ponevi varcando la soglia. Avevi la percezione di entrare in uno spazio dinamico, aperto, sperimentale piuttosto che museale. La collezione che vedevo presente era quella delle opere dei miei compagni, in una prospettiva di continua generazione, ricambio, superamento. Il dialogo che ha radicalmente influenzato il mio lavoro è stato quello con Luciano Fabro, che ha condiviso quanto poteva maturare in noi come urgenza, nei libri che consigliava, le sue lezioni, le visite alle mostre. Ma soprattutto le sue parole durante l'esposizione dei nostri lavori che

periodicamente venivano allestiti nello spazio dell'aula, dove lui osservava in maniera dedicata ogni lavoro e restituiva un'analisi critica in assoluta trasparenza di ciò che emergeva dall'oggetto in sé.

Un rigore molto pratico, innegabile per come il lavoro veniva oggettivamente descritto, concatenato nell'evidenza di ciò che era materialmente presente e concettualmente presunto. Ma anche una comprensione molto pratica, e generosa, quando Luciano rispose al mio interrogativo su come procedere appena arrivata, indicandomi di copiare i disegni di Michelangelo e in seguito le icone russe. Dal tratto grafico mi accompagnò a scoprire un gesto concettuale.

DC: *Nel tuo lavoro emerge spesso un interesse per le strutture sociali, le regole e le forme di collaborazione o partecipazione. Ci puoi raccontare come queste strategie sono nate e si sono evolute nel tempo, e come hanno influenzato il modo in cui progetti i tuoi interventi e le tue opere?*

ASE: La dimensione strategica e organizzativa del contesto è proprio parte del mio lavoro, la consistenza normativa, sociale, partecipativa, non influenza la materia come fosse altro da sé ma è perno della soluzione formale. Procedo con strumenti che ho conosciuto in un processo formativo tra discipline diverse, dove ognuna ha aggiunto il percorso della sua sperimentazione per portarmi alla successiva, in maniera pratica e teorica, artistica e scientifica, individuale e collaborativa.

Non sono venuta a Milano perché volevo diventare artista, amavo disegnare ma al classico si arrivava fino ai macchiaioli, e a

Brera potevo dedicarmi a una disciplina aperta, che mi lasciasse cercare senza vincolarmi a una direzione professionale irreversibile. Appena diplomata sono partita per Roma, all'Accademia Silvio d'Amico, per affrontare ciò che allora era per me l'urgenza più vitale, quella del teatro. Ho sperimentato anche questa in un'ampia gamma di varianti e tematiche contemporanee. È stato in un passaggio ulteriore che ho scoperto degli strumenti teorici in grado di tradurre la complessità organizzativa del reale, quando poi mi sono laureata in sociologia a Trento. Avevo ripristinato un uso della pratica artistica in performance che attivavo durante i convegni accademici, cioè nelle università in quanto luoghi di legittimazione del sapere non deputati all'arte, che ne ammettevano l'utilizzo come strumento utile in un approccio sperimentale negli studi organizzativi.

Sempre da un punto di vista scientifico, in un dottorato in studi manageriali in Inghilterra - con una borsa dell'università - ho continuato a cercare in che categorie si potesse riconoscere cosa stessi facendo, non di artistico, ma di reale, sociale, organizzato in processi e dinamiche di fruizione effettive, da sperimentare attraverso lo strumento della pratica artistica nel laboratorio del reale, in spazi pubblici, istituzioni, giochi, pratiche burocratiche e quotidiane.

Le nozioni organizzative hanno quindi assunto una consistenza sperimentata, acquisita come riferimento costruttivo, sono strumenti di un tratto teorico che interviene fattivamente nel processo reale. Allo stesso modo in teatro, l'esperienza delle dinamiche collaborative necessarie per la messa in atto - dallo script alla performance - sono diventate strumenti che si innestano nelle pratiche partecipative, come una conoscenza tacita che orienta a ciò di cui si riconosce la presenza, esistente o possibile.

DC: *I materiali che scegli e le pratiche che sviluppi sembrano dialogare strettamente con le idee alla base delle opere. Come si*

intrecciano, nel tuo lavoro, scelta del materiale e modalità operative? Ci puoi descrivere un esempio in cui il materiale stesso ha guidato o trasformato la realizzazione di un progetto?

ASE: Più che scegliere un materiale posso riconoscerne la presenza e rispettarne la natura, intendendo come materiale anche la consistenza organizzativa del contesto stesso, che può essere giuridica, consuetudinaria, istituzionale, sportiva, economica, sociale. Può essere quindi un artefatto materiale o immateriale, un oggetto, una pratica, una procedura, una modalità, un qualcosa che nella comunità, negli attori organizzativi o nell'ignaro passante attivi una possibile negoziazione di senso.

Lo stesso vale per le pratiche, di cui posso riconoscere l'esistenza in atto nel contesto, il grado di condivisione, le finalità, la storia, o quanto di significativo possa emergere da un'indagine etnografica. Queste sono a loro volta individuate attraverso la mia pratica artistica, con attività che riguardano il lavoro progettuale, preparatorio, produttivo e realizzativo. Altre ancora sono le pratiche attivate nei partecipanti attraverso lo script organizzativo, o un artefatto di attivazione. Come tradurre tanta operatività in parole? Ricorro a categorie astratte di generalizzazione per cercare di descrivere almeno le premesse di un processo di sintesi che è invece istantaneo. Ogni progetto è guidato dal proprio materiale. Nel campo da tennis viene modificato l'andamento del nastro perimetrale secondo la larghezza dimezzata della rete dove il resto delle regole è invariato, come nella prospettiva di un microcosmo sperimentale. Come quando a una prima scacchiera ne viene accostata una in più a ogni mossa, e non variano le regole ma il campo, e quindi la strategia. Nel lavoro sulla presenza politica femminile, per ogni bandiera nazionale sventola solo il segmento equivalente alla percentuale in quel momento eletta in ogni parlamento, con un'implicazione simbolica,

istituzionale e statistica riguardante le percentuali di rappresentanza femminile nei parlamenti del mondo. O nell'azione che richiede il permesso di modificare in femminile il profilo maschile sui semafori pedonali, il contesto è normativo, simbolico e consuetudinario.

DC: *Alcune delle tue opere prendono vita solo in relazione a uno spazio specifico o alla partecipazione delle persone. Ci puoi*

raccontare un esempio concreto in cui l'ambiente o il pubblico hanno trasformato il modo in cui l'opera si manifesta, creando un'esperienza inattesa o particolare?

ASE: L'ambiente e il pubblico, più che trasformare il modo in cui l'opera si manifesta, lo sono, il luogo e le pratiche partecipative costituiscono il lavoro. I progetti sono attivati dalla partecipazione delle persone, dai visitatori, dagli acquirenti o dai giocatori, a



Anna Scalfi Eghenter, 2014 *Partout où les circonstances l'exigeront*, in *Esercizi di rivoluzione*, 2014. In Open Museum Open City, curated by MAXXI and Nomas Foundation, MAXXI Museo nazionale delle arti del XXI secolo, Roma.

Foto: Ela Bialkowska, OKNOstudio. Courtesy l'artista.

seconda del campo attivo nel contesto. Nella prospettiva di un percorso di ricerca indipendente, tutto il processo di produzione è aperto a integrare nella costruzione del lavoro opportunità già presenti nelle risorse della comunità.

Nella piazza che le persone attraversavano frettolosamente si sono ricreate dinamiche relazionali spontanee, intorno a 22 lavatrici funzionanti sulla traccia dove l'acqua della roggia affiorava e le donne lavavano i panni. Ho impiegato 4 anni prima di ricevere il permesso di presentarlo durante Manifesta, ho chiesto personalmente il permesso di occupazione spazio pubblico e ho organizzato la raccolta di vecchie lavatrici funzionanti in accordo con l'agenzia municipale addetta al loro recupero.

All'interno della mostra dal titolo, "esercizi di rivoluzione" al MAXXI, viene proposto ai visitatori di giocare "ovunque lo richiedano le circostanze" come scritto in un passaggio dal giuramento della pallacorda. In campi costituiti solo da una fune tirata negli spazi architettonici dall'andamento completamente irregolare, curvo, inclinato, sfalsato, con palline morbide e racchette storiche ricostruite, ci si esercita a inventare le regole con cui giocare, negoziandole assieme all'avversario.

Durante la pandemia l'interdizione ai luoghi della cultura ha riconosciuto come bisogni primari solo i beni acquistabili nei supermercati, luogo di aggregazione concesso nella pratica di sé acquirente, ipotizzando possibile la fine delle performance dal vivo. Quindi è stato temporaneamente aperto un supermercato funzionante nello spazio del teatro per legittimarne l'accesso. Per alcuni che ne avevano varcato la soglia per la prima volta, il supermercato si è reso tramite di accesso a un luogo deputato all'arte.

Uno tra i lavori più articolati per il processo realizzativo è stato "fiori dalla fabbrica", per il quale ho avuto il permesso cinque anni dopo averlo richiesto e ha coinvolto gli uffici tecnici comunali, la comunità dei

lavoratori, scuole, asili, cittadinanza. Sul prato dove sorgeva la storica fabbrica cittadina, sono stati piantati per tre anni 22.000 tulipani che fiorendo facevano affiorare il logo identitario della fabbrica, visibile dalla montagna da cui era stato fotografato lo stabilimento tanti anni prima.

DC: *Il tuo lavoro spesso nasce da procedure o azioni che si sviluppano in esperienze complesse. Ci puoi descrivere un processo recente, dall'idea iniziale all'opera finita che riflette il tuo approccio alla creazione e alla ricerca artistica? Inoltre, c'è un'opera o un progetto che senti particolarmente rappresentativo del tuo modo di lavorare oggi?*

ASE: Il percorso di ricerca si è formato nelle opportunità che gli sono state date, nella fiducia di curatori, collettivi e musei che mi hanno chiamata come parte di un senso che avevano immaginato possibile. E nelle risposte che ho ricevuto da parte di funzionari e uffici preposti, all'interno di progetti indipendenti in luoghi pubblici, da persone che, pur seguendo le procedure hanno utilizzato il proprio potere discrezionale per darmi i permessi necessari alla sperimentazione dei confini istituzionali che avevo proposto loro.

Più recentemente vengo invitata in progetti che iniziano almeno due anni prima, in luoghi per cui non ho dovuto chiedere l'accesso, anzi affiancata dalla forza propositiva di attori istituzionali, squadre specialistiche, produzioni possibili. Nello sviluppo di una ricerca indipendente il bando ministeriale dell'Italian Council è una risorsa fondamentale, con rigore produttivo di per sé formativo, che dirige la progettualità nei criteri del suo rafforzamento internazionale, creando opportunità di rete effettive e potenzialmente a cascata.

Un recente progetto che restituisce senza riserve tutta la libertà d'azione che ho ricevuto, è Die Komödie!, presentato alla Biennale di Berlino 2025, curata da

Zasha Colah, assieme a Valentina Viviani. L'edificio nel quale sono stata invitata a intervenire è l'ex tribunale militare di Lehrter Straße 60, tutto il progetto è stato contestualizzato alla consistenza storica e giuridica degli spazi, utilizzando i materiali di ricerca e mimetizzandosi alla natura organizzativa delle dinamiche processuali.

Ognuno degli ambienti coinvolti ha preso il nome di possibili stanze di tribunale e dato il titolo a un lavoro, La portineria all'ingresso a cui si poteva accedere anche visivamente da due vetrate, ha ospitato una tempesta di locandine rosse del 1° maggio 1916, per cui Karl Liebknecht fu condannato, mentre nella stanza che sovrastava lo storico archivio – visibile a terra in video tondi incastonati nei fori di carotaggio nel pavimento – risuonava il testo del processo assieme allo scorrere di slide della DDR.

Nell'ufficio per i rapporti internazionali, un profilo di polvere sulla parete segna la misura alle mappe allestite intorno, costruite in stoffa e carta come quelle militari dell'epoca, ma con solo le sagome dei paesi coinvolti in specifici mercati dei fondi finanziari, con piccoli eserciti di consumatori giocattolo in contemplazione del mercato che vanno a nutrire. Dalla finestra nel cortile protetto dal filo spinato, i moduli di un neon compongono la parola comunista, quale viene giuridicamente definito il proprietario di un bene indiviso.

E dal 13 agosto, un organismo partecipativo che attraverso una piattaforma digitale traccia il disegno dell'azione ed esce dal confine deputato, oltre le pareti dell'edificio e il limite temporale della biennale, esortando

consumatori di tutto il mondo ad unirsi. Il progetto Clearing House / Die Komödie! è stato realizzato grazie al sostegno della Direzione Generale Creatività Contemporanea del Ministero della Cultura nell'ambito del programma Italian Council (14esima edizione, 2025), volto alla promozione internazionale dell'arte contemporanea italiana.

DC: *Se dovessi scegliere un'immagine, un oggetto o una frase che rappresenti gli anni trascorsi a Brera, quale sarebbe? E come cambia il senso di quel periodo se lo guardi oggi, a distanza di tempo, rispetto al tuo percorso attuale?*

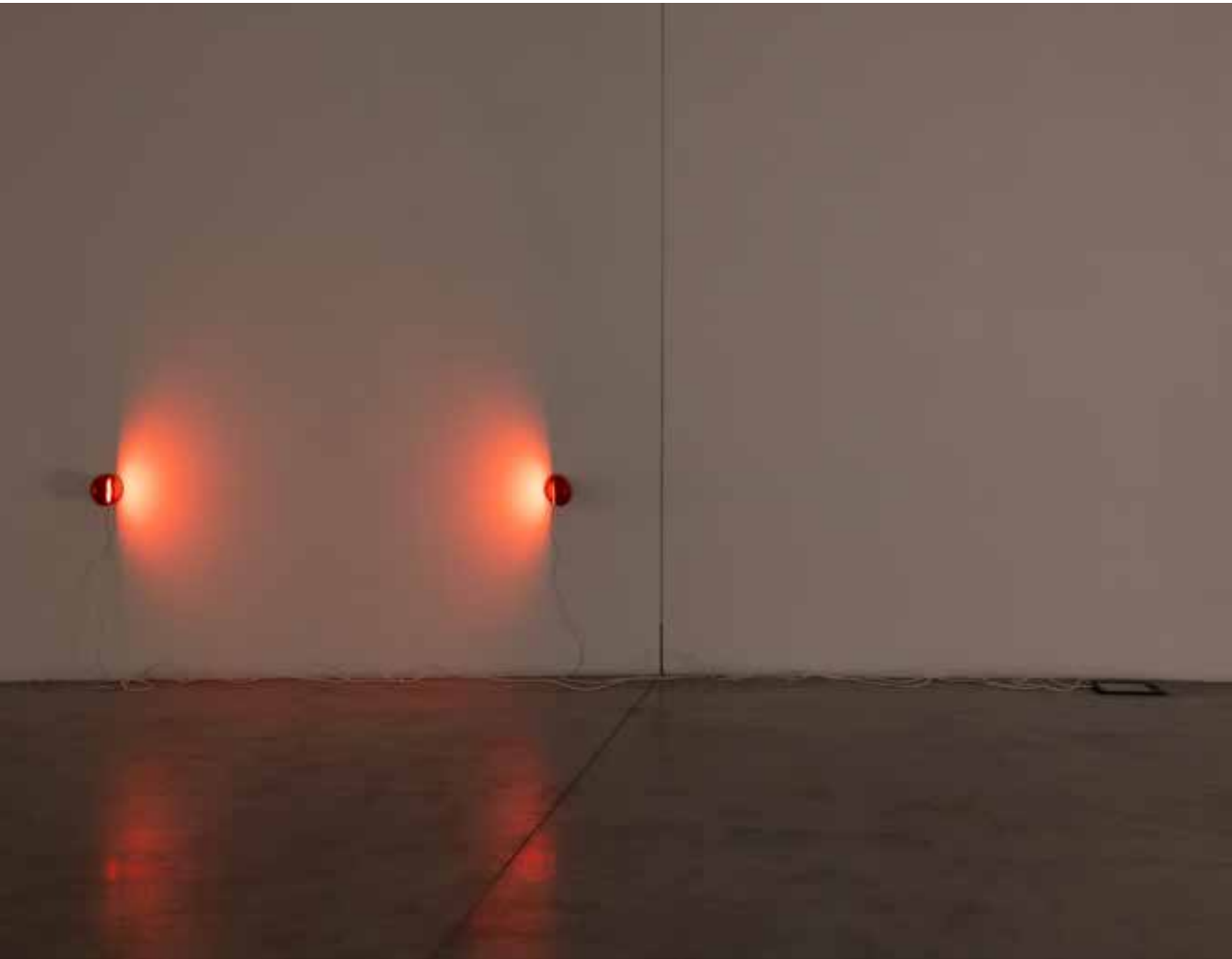
ASE: Luciano Fabro e il suo insegnamento. Lui che mi porta sottobraccio verso il cortile con la generosità di volermi far capire la forza che posso lasciar fluire nel gesto. Senza trattenerlo. Esortandomi a riconoscere la trasparenza di ciò che è già nell'oggetto, senza spiegarlo. Ogni sua parola durante la visione dei lavori, per quanto inesorabile, ha definito dei punti cardine definitivi nel mio lavoro. Per riguardare a quel periodo con la sorpresa di ciò che è stato, ringrazio Andrea Villani, che nell'introduzione del catalogo che mi ha dedicato, è partito proprio dal riportare le parole che io avevo sottolineato a suo tempo nelle pagine di "Regole d'arte" di Luciano Fabro, un libro che non avevo più aperto da allora, frasi che mi sono sorpresa di riconoscere così corrispondenti e centrali nella mia ricerca, sottoscritte a matita ancora prima di immaginare come questa sarebbe stata.

STUCCHI Davide

Davide Stucchi nasce a Vimercate nel 1998, attualmente vive e lavora a Milano. Dopo il suo percorso di studi all'Accademia di Belle Arti di Brera, la sua ricerca si è concentrata sulla scultura

basata sull'approccio dell'assemblaggio come gesto poetico e concettuale, capace di generare forme che alludono a narrazioni implicite e a relazioni sottili tra materia, corpo e spazio.

Sito: <https://www.instagram.com/davidestucchi/>



Davide Stucchi, *The Guy Next Door (Bedroom)*, 2020.

Courtesy l'artista, Martina Simeți, Milano e Deborah Schamoni, Monaco di Baviera. Fotografia di Andrea Rossetti.

Oliwia Mucha e Davide Stucchi

Online, 10 settembre 2025

OM: *Allora, ti chiedo brevemente se vuoi introdurre chi sei, la tua ricerca artistica, nel modo in cui ti senti più consono*

DS: Sì, sono un artista e scenografo. Ho studiato all'Accademia di Belle Arti di Brera e ho trascorso un periodo di Erasmus ad Anversa, in Belgio. Dopo quella parentesi, ho scelto di iniziare il mio percorso qui in Italia, a Milano, dove ho co-fondato con alcuni colleghi uno spazio non profit chiamato *Gasconade*. Era uno spazio espositivo attivo per qualche anno, attraverso cui abbiamo organizzato mostre e progetti artistici. Col tempo, ho iniziato a collaborare con alcune gallerie: prima con Deborah Schamoni in Germania, poi con Martina Simeti a Milano. Le cose si sono strutturate gradualmente, sia sul piano della mia ricerca artistica, sia sul piano professionale, lavorando anche come scenografo. Rimanere a Milano è stata una scelta strategica: la città offre molte opportunità, soprattutto nel mondo della moda e della pubblicità, settori con cui collaboro regolarmente. Questo è, a grandi linee, il mio percorso.

OM: *Il collettivo Gasconade di cui ha fatto parte è rimasto attivo o è rimasto in stallo?*

DS: No, *Gasconade* ha avuto una vita piuttosto definita: è stato attivo, con uno spazio fisico, più o meno tra il 2011 e il 2013. In quel periodo organizzavamo mostre personali, spesso di artisti giovani appena usciti dall'Accademia o ancora studenti, ma anche collettive che cercavano di intercettare dinamiche internazionali, non solo locali. A volte invitavamo artisti stranieri per creare dialoghi con la scena milanese. Dopo la chiusura dello spazio espositivo,

Gasconade ha cambiato forma, diventando una sorta di gruppo di scrittura. L'idea era quella di raccontare quel periodo – sia a livello personale che come momento storico per la città – attraverso il formato del romanzo. Un tentativo di costruire una narrazione corale, che potesse restituire il passaggio tra la fine degli studi e l'ingresso nel mondo del lavoro. È stato anche un modo per riflettere su cosa significassero quegli anni per noi, e magari lasciare una traccia leggibile anche a distanza di tempo. Nel tempo, questa idea si è trasformata in un laboratorio di scrittura, un progetto collettivo che ha generato testi, anche se non ha ancora trovato una sua forma editoriale definitiva.

OM: *Ma questa esperienza è nata all'interno dell'Accademia o esternamente a partire da voi studenti?*

DS: In realtà è nata esternamente all'Accademia, anche se tutti noi ci muovevamo attorno a quel contesto. Io, Michele D'Aurizio e Luca Castiglioni eravamo i fondatori iniziali. Luca studiava storia, era mio coetaneo, ma frequentava spesso Brera perché molto vicino ad alcuni artisti del mio corso con Garutti. Michele, invece, era già attivo nel mondo editoriale – lavorava per *Flash Art* o forse per *Mousse*, non ricordo con precisione – ma era molto presente sulla scena artistica milanese. È stato un incontro naturale, dettato dalla volontà di produrre qualcosa insieme più che da un'amicizia preesistente. Quando io mi sono allontanato per partecipare a delle residenze, è entrata nel gruppo anche Viola Angiolini, che proveniva anch'essa dall'ambiente di Brera, dal corso di Garutti. Lei non era artista, ma studiava curatela. L'approccio era sempre lo stesso:

trovare persone con cui si potesse costruire qualcosa, produrre una situazione, più che seguire una linea accademica formale. *Gasconade*, insomma, è nato così: come uno spazio indipendente ma molto legato a quel momento formativo condiviso.

OM: *Hai parlato anche di Garutti, è stato un professore importante nella tua formazione artistica?*

DS: All'epoca, devo ammettere che il corso di Garutti mi sembrava complesso, quasi spiazzante. Il suo approccio all'insegnamento era radicale: nessuna lezione frontale classica, solo la condivisione delle proprie opere in aula e discussioni collettive. Tutti intervenivano: studenti, amici, persone che gravitavano attorno al corso, anche non artisti. Inizialmente questo metodo mi ha disorientato, perché rompeva completamente le aspettative tradizionali sull'accademia. Ma col tempo ho capito che il suo obiettivo era estremamente lucido: allenarci, prepararci alla realtà del dopo, alla vita da artista fuori dall'istituzione. Durante il mio Erasmus ho preso ancora più consapevolezza di quanto fosse importante questo metodo. E una volta tornato a Milano, l'ho riconosciuto come uno degli insegnamenti più validi che abbia mai ricevuto. L'esperienza si è poi arricchita ulteriormente quando ho partecipato alla mostra *Fuori Classe*, organizzata in parallelo alla personale di Garutti al PAC. C'erano artisti da tutte le città e scuole dove aveva insegnato – dallo IUAV a Bologna, fino a Milano – e lì ho davvero colto la portata del suo impatto generazionale. Con il tempo, mi sono accorto che alcuni aspetti della mia pratica toccano territori molto affini ai suoi. Così il rapporto si è evoluto: da quello tra docente e studente, è diventato un dialogo tra artisti.

OM: *Mentre nel suo percorso in Accademia ha avuto anche altri professori che hanno in qualche modo segnato un po' la sua persona e la sua ricerca artistica?*

DS: Sì, sicuramente ci sono state altre figure con cui ho avuto un confronto importante. Penso per esempio a Laura Cherubini e Giacinto Di Pietrantonio, con i loro corsi di storia dell'arte contemporanea, e a Cloe Piccoli, con cui ho mantenuto un dialogo anche dopo gli anni accademici. Ho seguito anche il corso di Luca Beatrice, ma con Cloe in particolare il rapporto si è trasformato e approfondito nel tempo. Ancora oggi ci sentiamo, abbiamo collaborato a progetti insieme, come la mostra *There is no place like home*, che ha curato lei. E anche prima, già durante l'accademia, avevamo lavorato insieme quando curava il premio Dior, a cui avevo partecipato. Ricordo che mi aveva anche invitato a una presentazione del mio lavoro a Brera, all'interno del ciclo *Altri paesaggi*, o forse *Paesaggio italiano*. È una relazione che si è evoluta con naturalezza, passando da docente a collega.

OM: *Come è stata l'esperienza di Brera sia da studente sia adesso da esterno? È stato un percorso che hai ritenuto valido per la tua formazione artistica?*

DS: Sì, ritengo il percorso a Brera sicuramente valido. Naturalmente va distinto ciò che ho ricavato dal punto di vista della crescita personale e professionale – grazie anche alla sinergia con alcune figure fondamentali – da quello che è invece il funzionamento strutturale dell'Accademia, con tutti i suoi pro e contro. Tra i vantaggi, senza dubbio, c'è il fatto che Brera si trovi nel cuore della città, a contatto con mostre, spazi culturali e occasioni di confronto, anche al di fuori delle aule. Questo ha favorito una connessione diretta con la scena artistica milanese, che si riflette poi anche nella pratica. Certo, non mancano i limiti – parlo della mia esperienza personale – come la gestione degli spazi, la burocrazia, le presenze, i crediti aspetti che in parte sono comuni a molte accademie. Tuttavia, non ho rimpianti: per me è stata

una scelta giusta, anche se può essere un'esperienza difficile o frustrante per altri. Il sistema è fragile e poco strutturato, ma come spesso accade nella vita, molto dipende da come riesci a muoverti al suo interno e da chi incontri.

OM: *Mentre se dovesse descrivere Brera in un'immagine o in una frase?*

DS: Un'immagine che mi porto dietro di Brera è quella del porticato all'ingresso, sotto i colonnati: io e alcuni amici – che sono ancora oggi colleghi – stavamo lì la mattina presto, con i cappotti addosso, magari fumando tra una lezione e l'altra. Aspettavamo il corso di Garutti. Quella scena, che si svolgeva proprio fuori dall'aula, forse dice già molto su cosa Brera è stata per me: un luogo di dialogo e di confronto più che un'aula tradizionale. Credo che quello che resta davvero sia la qualità del dialogo che si instaurava: tra artisti in formazione, tra generazioni, tra chi iniziava e chi era più avanti. L'artista che ero nel 2011 non è l'artista né la persona che sono oggi, ma molte delle riflessioni nate allora continuano ad accompagnarmi. Così come molte delle persone che ho conosciuto allora sono ancora presenti nella mia vita. C'era qualcosa di molto formativo in quel continuo scambio: nel vedere, ascoltare, esporsi insieme. I corsi erano trasversali, e spesso nello stesso giorno esponevano studenti del primo e del terzo anno. Le critiche arrivavano da tutti, e si percepiva la differenza negli sguardi, nei linguaggi. A volte intervenivano anche docenti come Cloe Piccoli, aggiungendo ulteriori stratificazioni al confronto. Questo per me è stato un insegnamento prezioso: imparare a stare nell'ascolto, a dialogare, a essere consapevole del proprio percorso attraverso lo sguardo degli altri.

OM: *In merito alla sua produzione artistica ha collaborato con altri artisti sotto forma di collettivi o ha preferito lavorare individualmente?*

DS: Non ho mai lavorato solo, anche se non faccio parte di un duo fisso. Mi è sempre piaciuto collaborare con altri artisti, non solo miei coetanei, ma anche di generazioni diverse. Alcune collaborazioni sono nate da un confronto diretto e affettivo, come con Corrado Levi, con cui abbiamo anche realizzato opere a quattro mani. Altre volte, invece, ho dialogato con artisti non più in vita, come nel caso di Ezio Gribaudo: attraverso la mia esperienza come scenografo, ho allestito delle sue mostre cercando un contatto tra i nostri linguaggi, quasi come se fosse una conversazione sospesa nel tempo. Non mi interessa applicare un'etichetta stabile alla mia pratica. Mi piace muovermi liberamente, aprire spazi di scambio, entrare in dialogo con altre visioni. Anche nel lavoro di allestimento mi ritrovo spesso a confrontarmi profondamente con il lavoro di altri artisti, cercando sempre una forma di rispetto e prossimità. È un atteggiamento che, in fondo, nasce già ai tempi dell'accademia, quando si condividevano idee e opere con gli altri studenti, in un continuo esercizio di ascolto e confronto.

OM: *Mentre c'è un'opera che ha fatto in cui si identifica o un'opera che deve ancora realizzare di cui ha già magari un progetto?*

DS: Direi che l'opera in cui mi riconosco di più è sempre quella che sto facendo nel presente *Light Lights*. Non per nostalgia, ma perché mi interessa lavorare nel qui e ora, lasciando che la pratica si evolva con me. In questo momento sto realizzando delle sculture composte da paralumi in ferro, privati del loro rivestimento in tessuto. Questo "denudamento" di un oggetto pensato per schermare la luce diventa per me un gesto significativo. Metto questi paralumi uno dentro l'altro, li aggancio tra loro, li stratifico. Non c'è più né lampadina né base, ma resta una struttura aperta, quasi porosa. Una volta montate a parete, queste sculture sembrano parabole che

chiamano la luce, la accolgono. Vivono non della loro stessa fonte luminosa, ma della luce presente nello spazio in cui si trovano, proiettando ombre complesse. In questo modo si intensifica il mio interesse per ciò che è fragile, sospeso, quasi assente, ma che riesce comunque a lasciare una traccia. È un gesto scultoreo che, pur nella sua leggerezza, genera presenza. E credo che questa dimensione – la possibilità di affermarsi senza gridare, di costruire attraverso il vuoto – sia un filo conduttore di tutta la mia ricerca.

OM: *Com'è che si è originata l'idea per questo lavoro?*

DS: Dire che un'opera nasce da un'idea è un po' riduttivo. Credo piuttosto che nel tempo si costruisca un linguaggio, un lessico fatto di oggetti, gesti, materiali – una sorta di alfabeto personale. E come con ogni lingua, a un certo punto cominci a comporre frasi, a scrivere poesie.

Per me questo linguaggio passa attraverso oggetti che già esistono, che hanno una relazione di prossimità con la luce. Ho capito che questo rapporto con la luce mi interessa molto, così come mi interessa l'idea di schermarla, di suggerirla o negarla. Da qui è nato un mio piccolo dizionario visivo, che cresce e si evolve nel tempo. I miei lavori non nascono da un'intuizione isolata, ma da una continua esplorazione di questo alfabeto, che si espande e si riformula costantemente.

OM: *Mentre, per esempio, i materiali che sceglie, quindi questi sono anche parte del suo linguaggio, sono dettati da una scelta sua personale? Ci sono dei materiali che lei trova più affini per il suo linguaggio o utilizza dei suoi metodi per trovare il materiale giusto?*

DS: Mi interessa tanto il materiale, certo, ma anche il contesto in cui si trova. Lavoro con la scultura, ma mi interessa soprattutto

l'ambiente – quello che può ricordare uno spazio domestico, per esempio. Cerco di disseminare piccoli punti di vista, accostamenti che sfiorano il surreale o il magico, partendo da oggetti che ci circondano ogni giorno. Trovo naturale avvicinare elementi diversi e creare combinazioni nuove: è qualcosa che mi appartiene, mi diverte e mi rappresenta. Non scolpisco partendo da un blocco unico, ma costruisco per assemblaggio, per sovrapposizione, per incastro. Questo approccio si è raffinato anche grazie al lavoro come scenografo: in quel contesto, posizionare un oggetto significa inserirlo dentro una narrazione. Anche quando qualcosa sembra "semplice" o "spontanea", in realtà è il frutto di una composizione precisa. Ogni elemento ha un motivo per essere lì. È lo stesso nelle mie installazioni: compongo ambienti dove oggetti e racconti si sovrappongono. La scelta dei materiali varia in base a ciò che voglio raccontare, al tipo di immaginario che mi interessa in quel momento. A volte c'è un'intuizione più formale, altre volte è un elemento narrativo a guidarmi. Ma sempre c'è una relazione con il linguaggio che mi sono costruito.

OM: *Quando ha la possibilità progetta le sue opere in relazione al luogo in cui poi verranno esposte oppure prima le crea e poi cerca il luogo più adatto in cui esporle?*

DS: Dipende dal contesto. Ci sono opere che nascono in un certo momento ma non trovano subito lo spazio giusto per essere esposte, quindi preferisco aspettare finché non emerge una situazione più coerente. Altre volte invece, è il luogo stesso a generare l'opera: mi viene chiesto di partecipare a un'esposizione, e da lì nasce un lavoro pensato per quello specifico contesto – che magari poi si evolve in una serie o trova nuovi adattamenti altrove. Tengo molto in considerazione la relazione con lo spazio, la *site-specificity*: mettere un'opera in un ambiente significa attivarla, dialogare

con l'architettura, la luce, le distanze. Questo vale anche per progetti come shooting o video: il contesto cambia la percezione. Cerco di essere sempre attento a questi aspetti, anche se – come spesso succede nel sistema culturale – può capitare che i tempi o le condizioni di produzione impongano delle deviazioni. Ma resto convinto che l'ambiente in cui un lavoro viene mostrato sia sempre parte integrante dell'opera stessa.

OM: *Mentre a livello di narrazione e di rapporto con il suo pubblico tende a lasciare una sua interpretazione delle sue opere, anche in maniera scritta oppure preferisce lasciare la libertà di interpretazione al pubblico?*

DS: Questo è sempre stato un nodo complesso. C'è una parte del mio lavoro che può essere raccontata, anche solo per offrire una chiave d'accesso. Ma con il tempo ho capito che alcune interpretazioni – anche quelle che arrivano da fuori – possono essere più interessanti o rivelatrici delle mie. Mi piace usare metafore quando parlo del mio lavoro, perché spesso sono le stesse immagini che mi hanno portato a produrre certe opere. Però non cerco mai una spiegazione univoca, critica o teorica. Preferisco che le opere restino aperte, che lascino spazio a chi guarda.

In fondo, credo che il senso di un'opera viva nel dialogo con gli altri: nelle immagini che evoca, nei racconti che genera, anche se sono lontani dalle intenzioni iniziali. E questa distanza, per me, è preziosa.

OM: *Sotto il punto di vista conservativo e di documentazione che metodologie utilizza?*

DS: Questo è probabilmente uno dei miei punti più critici. Non ho un sistema di

archiviazione ben strutturato, non uso programmi per catalogare, spesso non ricordo nemmeno i titoli delle opere, o li cambio nel tempo. Per me è davvero complicato. Fortunatamente ci sono persone che mi aiutano, e le gallerie con cui collaboro si occupano di gestire trasporti, conservazione e archiviazione. Se fosse tutto lasciato a me, probabilmente sarebbe solo un magazzino caotico. Quindi no, non è una mancanza di interesse: semplicemente, nella mia testa sono già proiettato verso



Daide Stucchi, *Rising, falling, looking for the moon*, 2025.

Courtesy l'artista, Martina Simeți, Milano e Deborah Schamoni, Monaco di Baviera. Fotografia di Andrea Rossetti.

quello che voglio fare dopo. Archiviare, catalogare, imballare, sono attività che non riesco a mettere al centro della mia attenzione creativa. Per questo ho bisogno che qualcun altro se ne occupi.

OM: *Ha avuto dei galleristi in particolare o degli assistenti che sono stati rilevanti sia nel suo percorso fuori Brera?*

DS: Credo che più che i galleristi in senso stretto, per me siano state fondamentali le persone con cui ho potuto instaurare un dialogo più profondo – che andasse oltre questioni come il prezzo di un'opera o in quale mostra esporla. Mi riferisco a quei confronti che toccano l'ambizione, la direzione che un lavoro può prendere, come si evolve nel tempo. I miei interlocutori più importanti sono sempre stati gli artisti e i colleghi, quelli con cui posso avere una conversazione vera sul lavoro. Ma anche i curatori giocano un ruolo centrale: spesso riescono a leggere le opere in modo nuovo e a collocarle all'interno di mostre o contesti museali con sensibilità e intelligenza. È cambiato molto rispetto al passato: non esiste più un unico curatore di riferimento, come magari succedeva negli anni Sessanta o Settanta. Ora tutto è più frammentato, rapido, fluido – e per fortuna anche più accessibile e internazionale. In questo panorama, il confronto costante con altri artisti e curatori resta per me la base più solida su cui crescere.

OM: *Lei è molto attivo sui canali social come Instagram e condivide spesso anche le sue opere a differenza di molti suoi colleghi, è una scelta dettata da una voglia di promuovere la sua produzione?*

DS: Uso Instagram perché mi permette di esprimermi in modo diretto. Non pubblico tutto quello che leggo o faccio, ma mi interessa curare personalmente l'immagine che do del mio lavoro. È una scelta consapevole: so che ci sono altri canali – la

galleria, le istituzioni, la stampa – ma voglio comunque mantenere uno spazio mio, dove posso raccontarmi con una certa autonomia. Anche questo fa parte della mia autorialità.

OM: *Mentre tornando un attimo indietro, il ruolo della Pinacoteca in sé ha avuto un'importanza nei suoi anni di formazione?*

DS: Sì, la Pinacoteca era lì, accessibile, e si poteva andare a visitarla, ma non ho un ricordo particolarmente romantico legato a quello spazio. Non sono stato colpito da una sorta di sindrome del *Pygmalion* o folgorato davanti al "Cristo morto" di Mantegna, per capirci. Era semplicemente parte del contesto in cui ci muovevamo, ma non ha avuto un'influenza determinante sul mio percorso, almeno non in modo diretto o consapevole.

OM: *Al contrario la città di Milano ha avuto un impatto sulla sua produzione e crescita artistica?*

DS: La città di Milano sì, perché comunque partecipando alla sua attività artistica, alla sua scena artistica da molto giovane, è sicuramente una cosa che poi forma la persona. Forma un opening, forma il girare la città per raggiungere i musei, per vedere le opere, per capire, per vedere gli studi degli artisti. Questa cosa è molto importante e mi ha formato di più sicuramente che un'istituzione.

OM: *La sua esperienza ad Anversa ha lasciato delle tracce nel suo percorso e come ha influito al suo ritorno in Italia sulla sua produzione?*

DS: Sì, di sicuro. Perché ad Anversa io ci sono andato poco prima di concludere il mio percorso di studi triennale. Anversa è una città molto legata alla moda, ha un'accademia molto importante, un museo molto importante, e una storia della moda

significativa: basti pensare a quanti creativi si sono formati alla Royal Academy. Questo ha sicuramente lasciato un segno, soprattutto in relazione al tema dell'abito, del presentarsi. Oggi lavoro anche come scenografo nella moda, e quell'esperienza mi ha sicuramente incuriosito e stimolato. Nell'accademia che ho frequentato lì, il corso era legato a corpo e performance, ma non era danza o coreografia in senso stretto: si trattava piuttosto di esplorare come il corpo agisce nello spazio, anche pensando alla possibilità di realizzare mostre. Era una visione più ampia rispetto alla suddivisione per discipline che c'è, ad esempio, in Italia tra scenografia, coreografia, pittura, incisione, ecc. Anversa, da questo punto di vista, mi è sembrata più inclusiva, più aperta. Condividevo la casa con altri studenti che frequentavano percorsi diversi, anche all'interno di uffici stile o con stilisti: tutto ciò mi ha sicuramente formato e ha lasciato immagini e interessi che ho sviluppato e approfondito nel tempo.

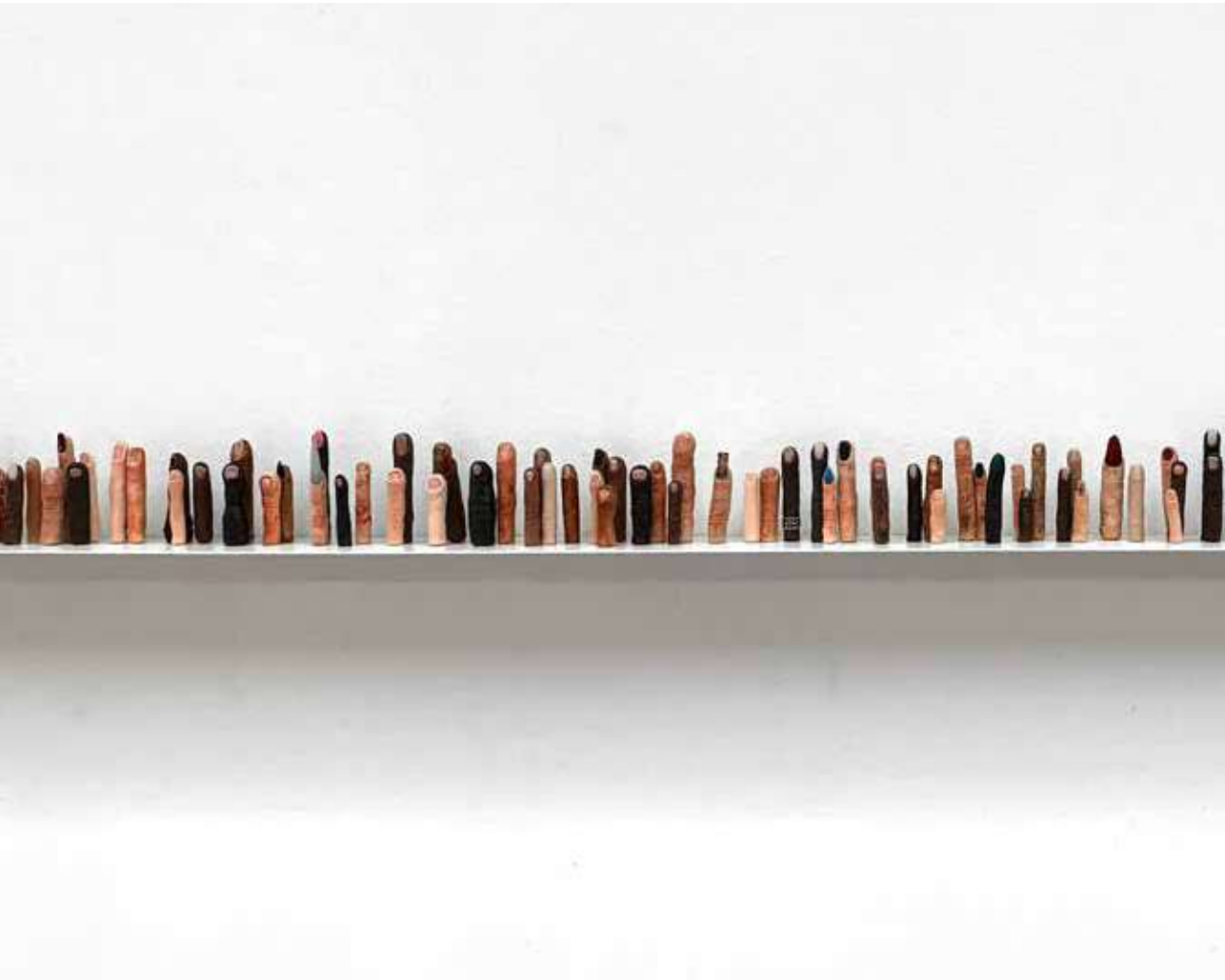
OM: *Le faccio un'ultima domanda, un citando Carla Lonzi le chiedo se c'è qualcosa che non le ho chiesto che secondo lei avrei dovuto chiedere?*

DS: Mi piace questa domanda. Non saprei dire se c'è qualcosa che mi aspettavo venisse chiesto, ma posso dire che sono contento di quello che faccio. Non è scontato fare l'artista – non è un mestiere semplice. Non voglio fare un discorso classista, perché credo che lavorare nel campo della produzione culturale sia sì un privilegio, ma non un privilegio ereditato o esclusivo. È qualcosa che, secondo me, è potenzialmente accessibile a tutti, ma che richiede un impegno costante. Fare l'artista vuol dire confrontarsi continuamente con sé stessi e rimettere in discussione ciò che si fa. È un lavoro che richiede molta attenzione, sensibilità, capacità di mettersi in dubbio. Il modo in cui lo faccio io è, forse, più in sintonia con il presente rispetto a modelli più isolati o verticali. Non sono quel tipo di artista che si chiude nel proprio studio a dipingere quadri senza confronti. Vivo la mia pratica in relazione agli altri, alle istituzioni, ai contesti. E questo comporta una continua negoziazione: con il sistema culturale, con la società, ma anche con i propri dubbi personali. Per questo dico che sì, sono molto contento di quello che faccio – anche se richiede molto. È un lavoro che mi permette di evolvere, riflettere, e stare dentro le cose, anche quando sembrano sfuggire. E questo, alla fine, mi basta.

TOSI Federico

Federico Tosi, nato a Milano nel 1988, si forma all'Accademia di Brera, dove consegue la laurea in pittura e un master in scultura, arricchendo il proprio percorso con un periodo di studio alla Mimar Sinan University di Istanbul. La sua ricerca adotta uno sguardo critico sulla contemporaneità, delineando

scenari distopici in cui la natura torna a esercitare una forza dominante sull'uomo. La sua pratica attraversa disegno, pittura e scultura, con l'utilizzo di resine, terracotta, cemento e dispositivi meccanici. Dal 2024 insegna scultura al Liceo Artistico Giovanni XXIII di Milano.



Federico Tosi, *FRIENDS 2025*, 2024. Resine, magneti, ripiani in ferro, 300 x 15 x 17 cm.
Courtesy l'artista.

Luca Esposito e Federico Tosi

Online, 4 novembre 2025

LE: *Se dovessi descrivere con un'immagine l'Accademia, quale sceglieresti e perché?*

FT: Ho frequentato l'Accademia una decina di anni fa ed era un altro luogo rispetto ad adesso. A me sembrava Hogwarts: questi corridoi altissimi, fatiscenti, con i piccioni che volavano all'interno e gli studenti e le studentesse che fumavano. Mi sembrava un castello. Era bello perché entrare a Brera era come entrare in una macchina del tempo, in un luogo ottocentesco dentro il cuore di Milano. Sì, potrei dire che l'immagine è quella di una macchina del tempo. Adesso che hanno imbiancato tutto, ha perso quel fascino.

LE: *Quali sono stati gli insegnamenti più importanti ricevuti in Accademia?*

FT: Ho ricevuto due tipologie di insegnamento: uno, quello di Alberto Garutti – storico docente della cattedra di pittura, anche se non si dipingeva – che era di predisposizione al mondo dell'arte, con una metodologia legata all'atteggiamento espositivo, al prendersi cura dello spazio; l'altro mi ha insegnato, invece, a fare le cose, con i corsi legati alle tecniche – scultura, pittura, incisione. Mi sono autoalimentato sfruttando gli spazi e i materiali che l'Accademia metteva a disposizione. Avendo seguito questi corsi posso dire, però, che non mi sono stati così utili: alla fine le tecniche me le sono dovute imparare da solo. Gli spazi volendo c'erano ma mancavano i materiali e gli strumenti. Ad esclusione del laboratorio di marmo e di qualche aula di scultura.

LE: *Che rapporto hai avuto con la Pinacoteca?*

FT: Ci andavo sempre. Approfittavo del mio ingresso libero da studente e salivo appena avevo la possibilità. Capitava che prima della lezione in Accademia andavo a prendermi un caffè ed entravo a guardarmi bene un dipinto. Oggi si ha l'idea che siccome il biglietto per entrare in un museo costa 20 euro allora è necessario vederlo tutto e starci dentro almeno sei ore: inevitabilmente quando poi esci, odi la storia dell'arte. La cosa bella dell'essere studente e avere l'accesso gratuito era che potevi goderti il museo quando volevi, entrando appunto anche solo per rivedere un dipinto. Tra le mie opere preferite c'è sicuramente il corridoio con i ritratti di Lorenzo Lotto: sono tutti lì che ti guardano e ti seguono mentre gli cammini accanto. Un'altra immagine che mi riporta a Hogwarts! La pinacoteca mi è stata utile anche per lo studio delle tecniche: ad esempio, quando dovevo realizzare una scultura in foglia d'oro rappresentante un grosso dinosauro, sono andato a studiare come si usava l'oro nel passato, concentrandomi soprattutto sulle opere di Carlo Crivelli. Mi sono sempre stupito del fatto che fossimo in pochissimi ad avere questo interesse verso il museo ma per me andare a vedere le opere, visitare le mostre continua ad essere fondamentale.

LE: *Nell'ambito del tuo processo creativo in che tipo di relazione si pongono la materia e la tecnica?*

FT: Per quel che riguarda la scultura, penso che quando fai ricerca per realizzare un'opera, quando ti viene un'idea e cominci a svilupparla, il materiale diventa la lingua con la quale devi raccontare

la poesia. La tecnica è il modo in cui la scriverai. Penso, quindi, che quando arrivano le idee hanno già dentro il materiale con cui devono essere fatte. La tecnica viene dopo e se non la conosco, la imparo.

LE: *Ti è capitato di delegare la realizzazione delle tue opere?*

FT: È molto difficile che io deleghi ma è capitato. Ad esempio, ho delegato la fusione di una scultura in bronzo ma comunque fino all'ultimo passaggio ero presente: appena il bronzo è uscito dal forno ed è iniziata la cesellatura ero lì. Ho delegato anche la realizzazione di una grossa scultura in legno perché non avevo i mezzi per farla. In ogni caso non mi è pesato.

LE: *Considerata l'importanza che attribuisce alla componente materica, c'è nella tua ricerca una riflessione sulla conservazione?*

FT: Sì, assolutamente! Al liceo ho studiato restauro e per questo devo ringraziare i miei genitori che mi hanno obbligato, perché volevo fare il figurativo. Poi mi è capitato di lavorare per qualche anno per delle gallerie come installatore e ho capito quanto fosse importante che i vari pezzi che compongono un'opera fossero resistenti, fossero comprensibili nelle fasi d'installazione e durassero nel tempo. Quindi i due elementi, aver studiato restauro al liceo e aver lavorato come installatore, sono stati importantissimi per me e mi hanno portato ad aver chiaro, già prima di lavorare come artista, che le cose che facevo non dovevano rompersi. Ad esempio, ho fatto dei disegni con delle galassie e ho deciso di farli tutti su fogli singoli, su degli A3, che poi ho attaccato con il nastro antiacido. Ho pensato di procedere in questo modo per consentire che i fogli possano essere conservati singolarmente e poi all'occorrenza

rimontati insieme. L'esperienza come installatore mi ha insegnato anche a portare molto rispetto per questa professione, quindi cerco di realizzare opere facili da montare o comunque con istruzioni molto chiare.

LE: *Se ti chiedessero di descrivere il tuo processo creativo attraverso una tua opera, quale sceglieresti?*

FT: Vorrei parlarti di Friends 2025, il lavoro che ho presentato recentemente al MAMbo, che consiste in una mensola con sopra una serie di dita mozzate. È un lavoro che mi sta particolarmente a cuore. L'idea è nata durante un viaggio di ricerca nelle Filippine durato quasi un anno. Sono stato in mezzo alla giungla e ho fatto delle ricerche sul fototropismo e sui comportamenti di alcuni impianti radicali, di come le radici si muovono a seconda del clima o del terreno che hanno vicino, trovando molti aspetti simili a come si comportano le nostre strutture neurali. Mentre approfondivo questi aspetti, stavo portando avanti un lavoro sui bonsai che poi ho presentato alla mostra Bonsai Riot da Monica De Cardenas e per questo tema della recisione, del controllo delle radici, abbiamo deciso di includere anche il lavoro sulle dita. Mi sarebbe piaciuto, in realtà, dedicare a quest'opera un'intera mostra riempiendo la galleria di dita, ma per varie ragioni non siamo riusciti a realizzare il progetto.

Le dita sono fatte in resina termoisolante, il Fimo, una pasta modellabile per hobbistica, quasi per bambini. A seconda di come lo lavori puoi ottenere diversi risultati e io ho deciso di cuocerli a delle temperature più alte rispetto a quelle consigliate, facendoli diventare molto più resistenti. Ho fatto dei veri e propri crash test con queste sculture e non si rompono neanche se le butti per terra con la forza! Per tenerli in piedi ho usato dei magneti e questo, oltre a rendere facile

l'installazione, mi permette di cambiare sempre la posizione. Facilita anche il trasporto perché le dita non sono vincolate al piedistallo ed entra tutto in una scatola. Oltre a questi aspetti che riguardano il mio interesse per la materia, Friends 2025 è un lavoro che parla dell'umanità e dell'essere amici. Ho rappresentato tutti i gruppi etnici che ci sono sul pianeta, cercando di rispettare le percentuali. Ogni singolo dito è stato poi personalizzato rappresentando quindi un unico personaggio, raccontando della persona che ci potrebbe essere dietro. Sono mignoli, pollici, ci sono tutti: alcuni li ho tatuati, altri li ho fatti personalizzare con delle unghie lunghissime da un'amica che fa Nail art. Ho utilizzato le tecniche che si usano per dipingere le miniature, che ho imparato quando ero piccolo dipingendo i soldatini, sai i Warhammer? Da questo senso di amicizia che li tiene uniti quello che emerge, in realtà, è qualcosa di molto grottesco, a cui non avevo pensato all'inizio: sono delle dita mozzate, quello che resta di corpi che non si sa più dove sono. L'integrazione e la benevolenza arrivano quindi in un momento di recisione. C'è un mio amico carissimo che sostiene che nelle mie mostre muoiono sempre tutti. Se guardo i miei lavori, l'essere umano non fa mai una bella fine. In Friends 2025, per raccontare dell'amicizia e dell'amore fra esseri umani ho dovuto mettere dei cimeli, come se fossero dei trofei mozzati.

LE: *Dalla tua ricerca emerge una particolare attenzione al fatto che le opere siano accessibili a tutti: è un pensiero che fa parte già del tuo processo creativo o è qualcosa a cui pensi successivamente?*

FT: Penso che arrivi prima, penso che sia una cosa innata – che brutta parola! Sono nato e cresciuto nella periferia di Milano in una famiglia molto bella ma senza nessun legame con il mondo dell'arte, di

conseguenza, non ho mai particolarmente amato quando le forme di linguaggio vengono rese troppo complesse, diventando elitarie. Dell'élite non mi frega un cazzo! A me interessa l'umanità. Mi interessa di più la vulnerabilità che l'indistruttibilità e questo mi porta ad essere molto limpido nelle mie narrazioni. Dietro a questa scelta c'è sicuramente una componente politica, perché a me interessa che tutti e tutte osservando un mio lavoro possano recepirlo e poi concludere il ragionamento. Ma non mi interessano i ragionamenti elitari: non devi esserti letto tre libri di Donna Haraway per capire i miei lavori! Puoi aver guardato la Melevisione e tanto mi basta. Penso che questa necessità derivi dal contesto in cui sono cresciuto, una periferia in cui a un certo punto, anche per essere accettato come artista – perché io mi sono sempre dichiarato un artista da quando ho 15 anni – dovevo realizzare qualcosa che tutti quanti potessero capire. Anche i miei amici "zarri" delle panchine dovevano capirla, dovevano ridere o riflettere. Non penso che cambierò mai questo aspetto del mio lavoro. Quando studiavo con Alberto Garutti a volte questa mia iper-semplicità mi veniva fortemente criticata e l'opera veniva definita didascalica. Su questo ho tanto riflettuto e lavorato perché Garutti aveva ragione: un conto è dire le cose in modo chiaro, un conto è essere retorici. Trovare l'equilibrio non è semplice.

LE: *Che ruolo dai alla parola per presentare le tue opere?*

FT: Per me l'ideale sarebbe che non ci fossero i comunicati stampa alle mie mostre. Il mio lavoro non ne ha particolarmente bisogno. Vorrei solo una lista con i titoli delle opere. I titoli mi interessano molto, mi piacciono perché a volte danno una chiave di lettura che invece che rendere univoco, apre. Se il lavoro delle dita l'avessi chiamato "dita" invece che "amici" sarebbe stato diverso. Per la GAMEC di Bergamo avevo

realizzato una scultura rappresentante un grosso delfino in terracotta, posto su un piedistallo giallo, completamente squartato e mangiato dai topi. Inizialmente l'avevo intitolato *Untitled. Topi e Delfino*. Dopo un anno, ho scritto alla direzione del museo chiedendo di cambiare il titolo che adesso è *Sapore di mare*. Lo trovo molto più interessante.

LE: *Ripensando agli anni trascorsi a Brera, puoi riconoscere in Friends 2025 un'impronta, più o meno esplicita, degli insegnamenti ricevuti in Accademia?*

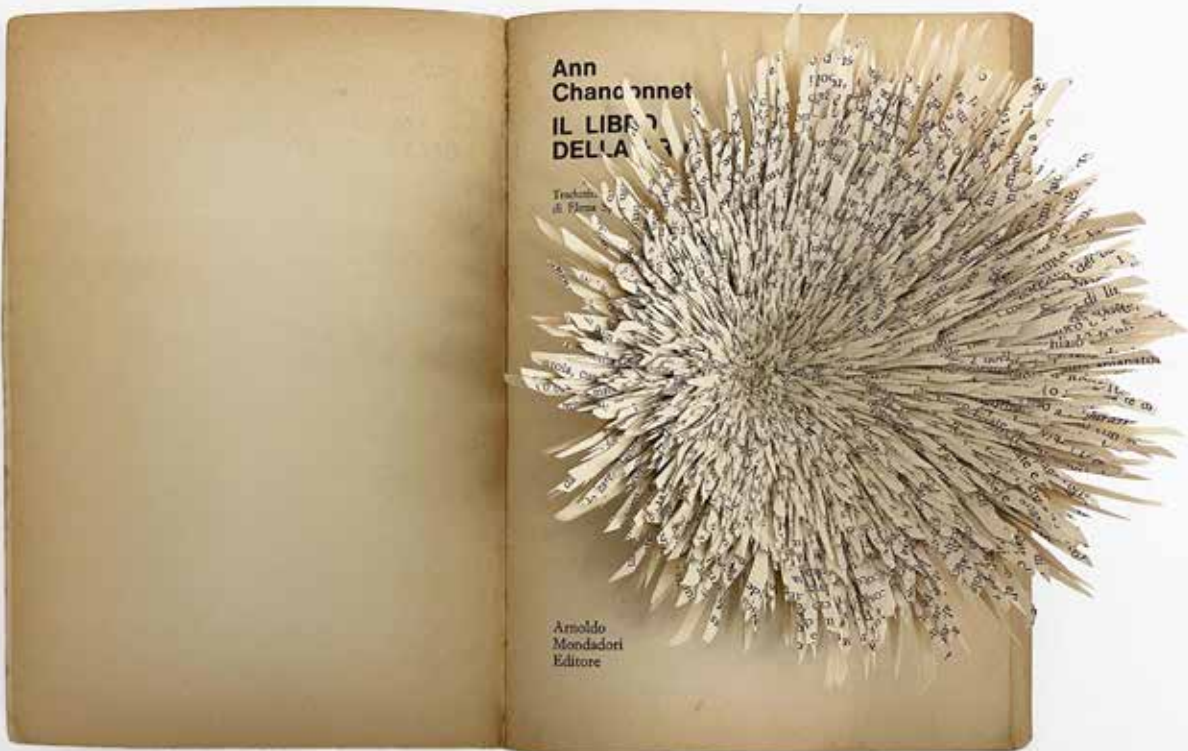
FT: Mi viene da pensare al problema del poco spazio e del budget ridotto. Quando studiavo a Brera avevo pochissimo spazio e quindi avevo iniziato a pensare le opere a moduli: tante piccole cose che assemblate ne generano una grande. E poi anche il budget: il costo di produzione di *Friends 2025* si aggirerà intorno ai 300 euro e si può realizzare tutta su un tavolino di piccole dimensioni e con un fornello da cucina. Questa capacità di fare con poco spazio e pochi soldi deriva sicuramente dai tempi dell'Accademia.

VESTRUCCI Serena

Serena Vestrucci, nata a Milano nel 1986, ha studiato all'Accademia di Belle Arti di Brera di Milano nel corso di Alberto Garutti, dove ha conseguito la laurea triennale, e si è laureata magistrale in Progettazione e Produzione delle Arti Visive all'Università IUAV di Venezia. Vestrucci manipola elementi quotidiani con diversi

processi artistici e imposizioni linguistiche, conservandone sempre l'identità originale e spesso valorizzandola, attribuendo così nuovi significati. Attraverso un linguaggio giocoso, diretto e provocatorio, l'artista trasforma l'ordinario e lo decontestualizza per, come lei stessa dice, portarlo "in un diverso campo di azione".

Sito: <https://serenavestrucci.com/>



Serena Vestrucci, *Ritagli di tempo*, 2024. Libro ritagliato, 18,5 x 26,5 x 4,5 cm. Courtesy l'artista.

Deborah Caivano e Serena Vestrucci

Milano, 30 novembre 2025

DC: *Serena, c'è un'immagine o una scena che per te segna davvero l'inizio del tuo percorso come artista? Forse un momento in cui, senza volerlo, hai guardato un oggetto o una situazione quotidiana in modo diverso, e hai capito che lì poteva esserci già un'opera, o almeno il tuo modo di guardare le cose.*

SV: Sì, direi proprio di sì, ed è per questo che considero il 2011 come il vero inizio del mio percorso. Avevo già abbozzato dei lavori anche prima: ho frequentato Brera dal 2005 al 2008, nel corso di Alberto Garutti, e in quegli anni si sperimentava molto in aula 1. Dopo quell'esperienza ho continuato a sviluppare idee e progetti, ma il passaggio decisivo arriva appunto nel 2011. In quel periodo vivevo a Venezia e mi era stato assegnato uno studio della Fondazione Bevilacqua La Masa: dopo una mostra collettiva in Piazza San Marco avevo vinto una borsa di studio che mi garantiva, per un anno intero, un atelier alla Giudecca. Abitavo con altri studenti e lo studio era praticamente accanto a casa. Quello è stato il momento in cui ho iniziato a pensare che la mia ricerca e i miei studi potessero diventare una vera e propria attività, e che non era il caso di cambiare strada.

Stavo iniziando il master allo IUAV e, come succede spesso, avrei potuto intraprendere un percorso completamente diverso. Invece proprio nel 2011, anche grazie alla Bevilacqua La Masa, ho avuto i primi contatti con curatori e galleristi e sono arrivate le prime vendite. È l'anno in cui mi sono sentita, per la prima volta, davvero sicura di voler continuare.

L'immagine che associo a quel periodo è quella del mio studio alla Giudecca: un bellissimo palazzo veneziano, con le sale

pannellate che dividono gli spazi tra gli artisti. È lì che ho capito che questa sarebbe stata la mia strada.

DC: *La tua formazione all'Accademia di Brera ha avuto un ruolo importante nel tuo percorso artistico. In che modo quell'esperienza, i luoghi, le persone, l'atmosfera di quegli anni, ha influenzato la tua visione dell'arte e il modo in cui hai iniziato a sviluppare la tua pratica?*

SV: Frequentare il triennio a Brera è stato molto importante, anche se, paradossalmente, mi ha profondamente messo in crisi. Sono uscita da lì pensando che non avrei mai più realizzato un'opera: qualsiasi gesto artistico mi sembrava privo di senso, sia per tutto ciò che era già stato fatto, sia per la costante sensazione di essere sempre in difetto quando provavo a fare qualcosa. Se dovessi riassumere Brera in poche parole, direi che è stata un'esperienza estremamente critica. Eravamo allenati a criticare il lavoro degli altri e ad auto-criticarci, insistendo sempre sui punti deboli come tecnica per imparare a non accontentarci, a difenderci e a fortificarci. Su di me a lungo andare questo approccio ha avuto però l'effetto di un vero blackout creativo. A un certo punto mi sembrava che persino un semplice punto non avesse più diritto di esistere. E se non riesci più a concederti nemmeno l'atto della creazione, allora tanto vale dedicarsi a qualsiasi altra cosa: diventa un conflitto interiore, un'incapacità di fare pace con ciò che stai facendo.

Col tempo ho capito che quella formazione è stata importante proprio perché mi ha permesso di sviluppare un forte pensiero critico – ancora oggi, quando realizzo

qualcosa, tendo a problematizzarla – ma ho acquisito la consapevolezza che ciò che faccio mi serve per fare meglio quel che verrà dopo. Con gli anni impari a smorzare i toni: da giovani si è molto radicali, poi capisci che è meglio prendersela un po' meno e considerare ogni opera come parte di un processo di crescita. Il lavoro di oggi ha senso perché rende possibile quello di domani, non in quanto oggetto "perfetto", ma come tappa di un percorso.

Per certi versi, dunque, Brera è stata un'esperienza importante, ma poco consolidante: mi ha messo in discussione più di quanto abbia rafforzato la mia motivazione.

Infatti, dopo la laurea ho interrotto gli studi e la mia ricerca: mi sono trasferita a Berlino, dove per due anni ho fatto altro. Dopo quella pausa ho deciso di tornare a studiare e di completare il mio percorso con due anni allo IUAV di Venezia, cambiando completamente orizzonte. Lì il contesto era diverso: non era più un'Accademia ma un'Università, con un'impostazione meno centrata sulla figura del maestro. I laboratori cambiavano ogni tre mesi, e questo mi permetteva di confrontarmi con pratiche diverse, senza sostituire l'impronta che Garutti aveva già lasciato in me e che non volevo venisse rimpiazzata. Lo IUAV è stato fondamentale in quanto mi ha permesso di consolidare l'interesse per l'arte e trasformarlo in un primo passo professionale. Brera, invece, è stata un'esperienza destabilizzante e di forte crisi personale: un grande scossone emotivo dove ho messo in discussione ogni cosa che mi è servito per ripartire da zero.

DC: *Durante gli anni a Brera condividevi lo stesso edificio con la Pinacoteca. Ti sei mai sentita in dialogo, o magari in contrasto, con quella collezione così prossima e ingombrante? In che modo la presenza di un patrimonio storico così forte ha dialogato (o interferito) con la tua ricerca contemporanea?*

SV: Direi che il mio rapporto con la Pinacoteca è sempre stato abbastanza slegato da quello

con l'Accademia. I miei ricordi non coincidono con i tre anni trascorsi a Brera, perché ho iniziato a frequentarla da bambina: mia zia mi ci portava ogni tanto. All'inizio la vivevo con una certa noia, non avevo alcuna voglia di trovarmi in quelle sale; poi però, davanti ad alcune opere, soprattutto di fronte ai dipinti del Caravaggio o ai minuziosi dettagli di Piero della Francesca, provavo un coinvolgimento immediato, come un passaggio improvviso dalla fatica alla fascinazione.

Proprio perché la conoscevo già da tempo, durante gli anni dell'Accademia non l'ho percepita come una presenza nuova o ingombrante. Per me era uno dei tanti musei della città. Anzi, ricordo i miei compagni non milanesi viverla in modo diverso: per loro arrivare a Milano e studiare a Brera significava anche scoprire la Pinacoteca e frequentarla spesso. Io, invece, finivo per andarci sempre meno, proprio perché non cambiava.

In quegli anni ero molto più attratta dalle mostre contemporanee, come quelle della Fondazione Trussardi, che permettevano di esplorare luoghi della città normalmente inaccessibili, accostando quegli spazi a opere di artisti contemporanei. Mi interessava di più quel tipo di esperienza, che apriva uno sguardo nuovo su Milano, piuttosto che tornare in Pinacoteca.

DC: *Nei tuoi lavori ricorrono oggetti quotidiani, spesso marginali o invisibili, che attraverso la tua mano acquistano una nuova presenza. Come scegli i soggetti delle tue opere? Puoi raccontare un episodio o un incontro concreto con un oggetto che, da semplice dettaglio del quotidiano, è diventato il punto di partenza per un lavoro?*

SV: Praticamente tutti i miei lavori nascono così: dal guardare la realtà. È ciò che più mi tiene viva. In questo mestiere c'è anche tutto l'aspetto della produzione, dell'archiviazione, del portare avanti cicli già avviati ma la parte che davvero mi entusiasma è quando nasce qualcosa di nuovo. L'inizio di un'opera, di un progetto, di un titolo: è

il momento più bello, quello che dà senso a tutto il resto. Succede poche volte, forse un paio all'anno, e non sempre. Non siamo macchine: serve tempo perché le idee maturino. Ma quando arriva, quando percepisci che qualcosa sta prendendo forma, non in un'ora, ma lentamente, è un'energia enorme. Negli ultimi mesi, per esempio, sono stata molto in studio a finire lavori già iniziati. Anche questo è importante, però dopo un po' senti che ti manca la curiosità, la sorpresa. Se lavori troppo a lungo su ciò che hai già impostato, rischi di sentirti l'artigiana di te stessa. E arriva anche la paura: «E se non mi venisse più un'idea nuova?». In realtà qualcosa succede sempre. Ogni volta che preparo una mostra personale c'è quel momento di panico e poi, semplicemente guardando meglio ciò che mi

circonda, trovo un punto di partenza. È proprio questo che mi interessa: osservare le cose quotidiane e provare a guardarle da un'altra prospettiva. Non serve andare lontano o avere grandi mezzi: se l'idea funziona, poi si tratta solo di scegliere il materiale più adatto.

Un esempio è il progetto *Vedovelle e Draghi Verdi*, uno dei più complessi che ho realizzato. Nasceva con un bando su invito: 40 artisti under 40 selezionati da due curatori, tre mesi di tempo e la maquette di un'opera permanente da presentare a Palazzo Reale, con un budget importante e moltissimi vincoli tecnici. Per me è stata una grande sfida, avevo 29 anni e mentre iniziavo a concepire le prime idee sentivo il peso della visibilità: se non fossi stata pienamente soddisfatta del mio lavoro, sarebbe comunque rimasto



Serena Vestrucci, *Ex (Eggs)*, 2024. Ceramica smaltata, 250 mezze uova di dimensioni variabili. Foto: Mattia Mognetti. Courtesy l'artista.

permanentemente nel parco e ci avrei dovuto fare i conti per tutti gli anni a venire.

Durante il sopralluogo non c'era ancora nulla del parco, solo fango e ruspe. Così mi sono affidata all'unico elemento certo: le fontanelle. Ho pensato che se i grandi artisti fanno le fontane, io potevo fare le fontanelle. Ho modellato in cera cinque sculture in scala 1:1, trasformando il drago milanese in animali diversi: giraffa, gallo, elefante, come se abitassero il luogo. Contattai la Fonderia Lamperti, l'unica che produce le fontane ufficiali per il Comune di Milano, e chiesi una serie di informazioni tecniche.

Ho cercato quindi di pensare a qualcosa che restituisse senso allo stare fisicamente dentro al parco, qualcosa che potesse farlo vivere il più tempo possibile in tutta la sua estensione.

L'opera era pensata per attivare un discorso sul camminare inteso come processo di investigazione di un luogo, come meccanismo di conoscenza e di scoperta, come architettura non permanente, come gesto estendibile, come spazio della ripetizione, come momento della possibilità, come anti-monumento. Il progetto è stato poi selezionato e ampliato a dieci fontanelle. Credo abbia funzionato perché partiva da qualcosa di reale, familiare, urbano, ma con uno sguardo diverso.

Il mio progetto vuole mettere al centro il parco e le fontanelle che qui trovano casa, e non l'opera. In altre parole, l'opera diventa il dispositivo per rendere protagonista il parco stesso.

La stessa cosa è successa con il ciclo *Trucco*, con cui poi ho vinto il Premio Cairo nel 2017. È nato per caso, a Venezia: ero ospite da un amico, senza materiali, e avevo con me solo due o tre ombretti, che tra l'altro non uso e non so nemmeno perché li avessi. Ho iniziato a provarli come pigmenti su una stoffa. Il giorno dopo sono andata in campo Santa Margherita, ne ho comprati altri e ho continuato a sperimentare. Un collezionista che conoscevo è passato a farmi visita e ne ha acquistati alcuni. Lì

ho capito che valeva la pena proseguire, e successivamente sono passata ai grandi formati.

Molti miei lavori nascono così, accogliendo un ambiente in cui lasciare spazio all'imprevisto per favorire scoperte inattese, ma senza perdere completamente il controllo del processo. Significa che casualità ed errori vengono considerati potenziali generatori di idee all'interno del metodo artistico.

Anche per le *Notti in bianco* è stato lo stesso. Quest'ultime sono nate durante una residenza a Bruxelles nel 2015. Avevo con me solo alcune vecchie fotografie comprate lì, pochi giorni dopo essere arrivata in città. Le guardavo di notte, senza riuscire a dormire, e ho iniziato a coprire i volti con pezzi di stoffa, lasciando scoperti solo gli occhi attraverso piccoli fori: era un modo per "tenerli svegli" insieme a me. In alcuni casi l'identità scompariva del tutto fino a non riconoscere nemmeno se si trattasse di un uomo o di una donna. Per me era sorprendente questa condivisione, questi occhi che restavano svegli con me per tutta la notte. Da lì il progetto è cresciuto: prima un volto per quadro, poi gruppi. Quando trovi la regola che genera un'opera, è il momento più emozionante e intrigante: da lì in poi le possibilità si moltiplicano.

DC: *Nel tuo lavoro i materiali sembrano avere una personalità propria: dal trucco alla stoffa, dagli oggetti d'uso comune alle tracce del tempo. Come scegli con cosa lavorare? Ti lasci guidare dall'idea, dal caso, o magari da un incontro inaspettato con un materiale che "ti parla"? E che ruolo ha per te la materia: è un mezzo, un complice o un interlocutore nel processo artistico?*

SV: lo spero di non esaurire mai i materiali con cui lavorare. Questo fa sì che, da un lato, non diventi davvero professionista in nulla: non so lavorare perfettamente la cera, non so cucire in modo professionale, in realtà non so fare nulla in modo tecnicamente avanzato. Però è proprio questo che

mi piace: mettermi alla prova con materiali nuovi e vedere cosa riesco a farci, anche senza competenze solide.

Per esempio, l'ultima opera che ho realizzato nel 2024, *Ex (Eggs)*, è stato il mio primo ciclo in ceramica. Non avevo mai toccato la ceramica prima, e mi sono ritrovata a modellare 125 uova in gres, tagliate a metà, con il tuorlo scavato, lasciate asciugare, cotte, dipinte, ricotte e così via per 250 mezze uova. Sono "ex" perché ormai è impossibile ricomporre le coppie originali: non trovi più la metà corrispondente. Ma l'opera parla anche di altro: non tutte le fratture sono insanabili, e proprio dal taglio emerge un tuorlo giallissimo che, se l'uovo fosse rimasto intero, sarebbe rimasto invisibile. La ceramica, così fragile, porta con sé l'idea del prendersi cura: se un uovo ti cade, si rompe. In bronzo o in legno non avrebbe avuto alcun senso. Il materiale doveva parlare di vulnerabilità, di delicatezza. È sempre così: il materiale racconta qualcosa, l'opera parla non solo attraverso l'immagine, ma anche attraverso la materia.

Detto questo, la scelta del materiale arriva sempre dopo l'idea. Quando ho un progetto in mente e intravedo cosa voglio creare, cerco il materiale che "ha più senso", non quello che semplicemente si adatta, ma quello che esprime meglio il pensiero dell'opera. Per esempio, quando ho realizzato gli otto nasi in gesso per *La difficoltà del naso di stare insieme alla faccia*, erano le riproduzioni dei nasi rotti di otto statue pubbliche italiane. Il naso è l'unica parte del corpo che non si può ingessare: se te lo rompi, rimane così. Quelle statue erano state vandalizzate e avevano il naso rotto; io ho voluto restituirglielo proprio ingessandolo. Avrei potuto usare metallo, ceramica, legno, cartapesta, ma il gesso era l'unica scelta sensata. E infatti è stata anche la mia prima e unica opera in gesso ad oggi. Lo stesso vale per *Trucco*. Il fatto che siano ombretti, e che tentino di rendere bella la tela, ribalta l'idea tradizionale della tela come semplice supporto: è un prendersi

cura del supporto stesso. Si cerca di renderla più bella possibile, anche se è impossibile. Soprattutto nei grandi formati, quando la tela non è stirata e ha pieghe come rughe, si finisce per valorizzarne le imperfezioni anziché eliminarle.

Per me il materiale parla sempre. L'opera comunica non solo con la sua forma, ma attraverso la materia stessa, se la si osserva con attenzione.

DC: *Nelle tue opere l'ironia sembra una chiave per leggere la realtà, ma anche un modo per restituirle profondità. Che ruolo ha per te l'ironia? C'è un lavoro in cui senti che questo equilibrio si è manifestato in modo particolare?*

SV: Direi che l'ironia è abbastanza diffusa in tutti i miei progetti. Ogni opera può essere seria e allo stesso tempo ironica.

Per me l'ironia serve soprattutto ad alleggerire, a rendere più lieve il modo in cui l'opera parla. Vorrei che non risultasse pesante, anche quando tra le righe si leggono contenuti complessi. A seconda di chi guarda, un bambino o un adulto, emergono livelli diversi.

Per esempio, l'anno scorso ho realizzato due quadri composti con le letterine magnetiche da frigorifero, quelle colorate con cui i bambini scrivono le prime parole. In queste opere le lettere formano frasi lunghe, complesse: sono lavori verbali a tutti gli effetti. Chi li legge può cogliere molte stratificazioni, anche perché i temi toccano identità, genere e altre questioni che aprono a riflessioni più ampie. Eppure il materiale scelto è leggero, giocoso: non è una lapide incisa, che renderebbe il messaggio pesante già nella forma.

Penso che l'arte dovrebbe fare proprio questo: aprire, non chiudere in un unico pensiero. L'opera è come fosse un titolo, e poi lo spettatore ne scrive il romanzo; è lui a compiere l'operazione artistica, guardandola e completandola. L'opera non è mai completa senza lo sguardo di chi la osserva.

Questo vale anche per il ciclo *Toccare il fondo*. Qui lavoro con una carta né troppo spessa né troppo sottile e con i pennarelli, perché solo il pennarello mi permette di portare avanti il processo che dà il titolo al lavoro: stressare la superficie fino a farle “toccare il fondo”. È un gesto che, se ci pensi, è anche violento: porti la carta al limite della sopportazione. Ma l'opera te ne parla con colori vivaci, segni semplici, piccoli quadretti che potrebbe fare chiunque a casa, un esercizio quasi di pazienza. E proprio lì entra l'ironia: senza ironia sembrerei un'assassina della carta, non saprei come dirlo. L'ironia ti salva, ti permette di affrontare qualsiasi tema con la giusta dose di sdrammatizzazione.

DC: *In diversi lavori hai riflettuto sul tempo (quello del lavoro, dell'attesa, della pausa) e su come possa diventare materia stessa dell'opera.*

Come vivi il rapporto tra “tempo di lavoro” e “tempo libero” nella tua pratica artistica? Ti capita che i due si confondano, che un gesto inutile o un momento di distrazione diventino parte del processo creativo?

SV: Io dico sempre che il lavoro artistico è un lavoro un po' infame: da fuori sembra che tu abbia un sacco di tempo libero, che non faccia mai niente, e invece quel tempo libero non ce l'hai mai davvero. Anche ad agosto, quando sei al mare e tutti riescono a spegnere la mente, tu non ci riesci: continui a pensare, a lavorare senza lavorare. Per me il tempo libero, il tempo di lavoro e la vita sono completamente intrecciati. Arte e vita si mescolano: è un continuo bilanciare quanto lasci entrare la vita nell'arte e quanto l'arte si affaccia sulla vita e la racconta. Nella mia pratica, le due cose sono inscindibili e si sostengono a vicenda.

Da questo intreccio, nel 2013, è nato anche il ciclo dei *Ritagli di tempo*, che porto avanti ancora oggi. È forse la serie più contraddittoria, perché non la realizzo in studio ma a casa, proprio nei momenti che dovrebbero

essere di pausa. Infatti adesso ho qui un nuovo libro su cui sto lavorando: non è finito, ci sono le prime pagine con i ritagli più piccoli e poi andrò avanti con le altre. Funziona sempre così: quando ne termino uno, ne inizio un altro. Non so quando lo finirò, ma poi ne comincerò un altro, e va avanti così da dodici anni. Quando ho esposto per la prima volta i *Ritagli di tempo*, ho capito che il mio tempo libero, in realtà, è tempo di lavoro. Lì ho visto chiaramente questo scambio tra le due sfere, una sorta di meccanismo di sostenibilità reciproca.

A volte, però, c'è anche un po' di conflitto: invidia chi riesce davvero a staccare la spina, perché per me non è possibile. Molte idee, e soprattutto i titoli, nascono di notte, nei momenti di insonnia, quando mi sento più isolata dal mondo, in momenti quindi molto personali. Di fatto, l'arte non esce mai: non riesco mai a chiudere la porta e dire “adesso stai fuori”.

DC: *Guardando al tuo percorso, c'è un'opera o un progetto recente che senti particolarmente rappresentativo del tuo modo di lavorare oggi? In che modo riflette le tue riflessioni più attuali?*

SV: Se penso a qualcosa che mi ha dato una grande soddisfazione, forse perché è l'opera più recente, direi *Ex (Eggs)*. È stata una soddisfazione enorme, anche perché non ho alcuna competenza nella lavorazione della ceramica. La ceramista che poi ne ha seguito la cottura mi aveva consigliato di lasciarle piene, dato che erano così piccole, ma durante una cottura ad altissime temperature non sai mai davvero cosa possa accadere. Quando ho visto che nessuna era esplosa e che erano esattamente come le avevo immaginate, quello è stato un momento di felicità pura. Forse anche perché era un'opera in cui perdevo molto più controllo del solito: nella cera so cosa faccio, porto il modello a fondere in bronzo e so come andrà; qui invece c'era una componente completamente imprevedibile. E poi so quanta fatica c'è stata dietro:

ho lavorato tre mesi, tutti i giorni, senza interruzione. Mi sono costate energia, attenzione, stress. Per tutte queste ragioni sono affettivamente molto legata a quest'opera. Ma se allarghiamo il discorso, come fa la tua domanda, ai contenuti, agli ideali, al mio modo di lavorare allora ti direi di no, non c'è un'unica opera che mi rappresenta. Mi ritrovo in tutte, ciascuna a modo suo.

DC: *Come vivi il tuo rapporto con il sistema dell'arte: gallerie, istituzioni, collezionisti? Ti senti parte di questo contesto o preferisci mantenerne una certa distanza?*

SV: Mi sento parte del sistema dell'arte nella misura in cui sono obbligata ad esserlo. Ammiro molto gli artisti che riescono a prenderne le distanze, a essere davvero outsider rispetto a dinamiche e meccanismi così rigidi, dove in fondo sei un po' l'operaio del sistema. Però sono artisti che inevitabilmente vivono di qualcos'altro, non fanno un'opera per portare a casa lo stipendio. Ho pensato più volte di affiancare un altro lavoro, per lasciare il momento della ricerca artistica slegato e libero dalle logiche del mercato, ma poi non avrei più il tempo di fare quello che faccio: *Trucco, Toccare il fondo, Notte in bianco, Ex (Eggs)* richiedo moltissimo tempo. E se lavorassi cinque giorni su sette in altro modo, alla domenica non avrei le energie per produrre tutto questo, per quanto io possa essere motivata. Sono quindi consapevole di far parte di un sistema lavorativo in cui l'opera ha anche un valore economico, ed è ciò che mi permette di vivere in questo momento. Allo stesso tempo ho paura di non riuscire a farlo per tutta la vita. La mia grande preoccupazione è chiedermi per quanto tempo sarà possibile, perché non c'è nulla di sicuro: viviamo nel periodo più incerto, instabile e precario delle ultime generazioni. Per questo ogni giorno mi sento fortunata di poter ancora fare questo lavoro. Non è affatto scontato che tra cinque, dieci o quindici anni ci saranno ancora le condizioni per farlo.

DC: *A partire dalla tua esperienza, che ruolo pensi possa avere oggi l'arte contemporanea in una società che tende a trasformare tutto, anche l'arte, in prodotto o consumo?*

SV: Il rischio è evidente: oggi tutto può diventare un prodotto, anche l'arte. Ma dipende sempre da come quel prodotto viene usato. Anche un libro è un prodotto: puoi riempirti la casa di volumi che non leggerai mai, consumandoli in senso puramente materiale, oppure puoi usarli davvero. Vale per qualsiasi cosa. Se l'arte, pur essendo un oggetto di consumo, viene utilizzata da chi la fruisce per tenere vivi alcuni valori fondamentali, valori propri dell'umanità, allora mantiene comunque il suo diritto di esistere. Allo stesso modo un concerto può essere solo consumismo, oppure può offrirci un'esperienza umana, importante, che non si esaurisce nel gesto del comprare il biglietto.

DC: *C'è un'immagine o una frase che per te rappresenta al meglio gli anni trascorsi all'Accademia di Brera? E cosa significa per te oggi, a distanza di tempo?*

SV: La frase iconica è sempre la stessa: "questo lavoro non funziona". Durante i miei tre anni a Brera l'ho sentita e risentita, credo più di qualsiasi altra. Mi ha portato, come dicevo, a mettermi continuamente in discussione, e questo vale anche oltre l'arte. Ho capito che quando dialogo davvero con qualcuno, quel dialogo presuppone un vero ascolto e la disponibilità a cambiare idea; altrimenti non è un dialogo, è solo parlare. Confrontandomi con altre persone sull'arte ho imparato proprio questo: mettersi in discussione significa essere sempre disposti a modificare il proprio punto di vista.

DC: *Se dovessi descriverti come artista con tre parole (non necessariamente aggettivi), quali useresti?*

SV: A tempo pieno.

BRERA E LE SUE GEOGRAFIE ARTISTICHE

Collettività e spazi indipendenti nella Milano degli anni Ottanta e Novanta

*Deborah Caivano**

Le interviste realizzate all'interno del progetto di ricerca "*Valorizzazione del patrimonio contemporaneo: catalogare, documentare, raccontare*" consentono di ricostruire la nascita di alcune esperienze che hanno segnato il panorama artistico milanese tra la fine degli anni Settanta e gli anni Novanta.

L'Accademia di Belle Arti di Brera è storicamente attraversata da una tensione costante tra formazione istituzionale e necessità di rottura e di autonomia. Da questa spinta, sin dai primi anni del Novecento, sono nate comunità informali, gruppi di lavoro ed esperienze condivise, spesso sviluppate al di fuori degli spazi dell'Accademia o in opposizione a essi.

Collettivi, gruppi di artisti ed esperienze collaborative si formano in risposta a esigenze concrete: come la mancanza di spazi, l'emergere di nuovi linguaggi e il bisogno di dialogo.

Questa dinamica si intensifica tra gli anni Ottanta e Novanta, quando Milano vive uno straordinario periodo di vitalità culturale e si afferma come uno dei principali centri dell'arte contemporanea in Italia. La città è attraversata da nuovi linguaggi visivi, dall'arrivo delle tecnologie elettroniche e da una rete di gallerie e spazi indipendenti. In questo scenario l'Accademia di Brera mantiene ancora

* Deborah Caivano è curatrice d'arte e docente di storia dell'arte. La sua ricerca si concentra sulla sperimentazione di nuovi modelli espositivi, con l'obiettivo di trasformare la visione tradizionale delle mostre e ridefinire il ruolo attivo del pubblico negli spazi culturali contemporanei.

Ha collaborato alla realizzazione di diversi percorsi espositivi promossi dai Musei Civici di Busto Arsizio e, dal 2025, partecipa al progetto IartNET dell'Accademia di Belle Arti di Brera, contribuendo alla valorizzazione e comunicazione dell'arte contemporanea.

Dal 2021 lavora a INSIGHT Foto Festival come co-direttrice, occupandosi della curatela delle mostre, dello sviluppo delle attività didattiche e del coordinamento e formazione di stagisti universitari.

Formatasi presso l'Accademia di Belle Arti di Brera, ha approfondito le nuove frontiere della tecnologia con focus allo sviluppo di strategie digitali per l'archiviazione, la conservazione e la fruizione delle opere d'arte contemporanea.

È socia di Gattabuia APS, dove collabora alla progettazione delle attività dell'associazione.

un'impostazione legata a modelli più tradizionali, e lo scarto tra la città in trasformazione e l'istituzione accademica alimenta negli studenti un crescente bisogno di autonomia.

Come emerge dalle interviste, in quegli anni, gli artisti sentono la necessità di creare spazi alternativi, luoghi in cui poter sperimentare nuovi linguaggi, nuove relazioni e nuovi modi di pensare la pratica artistica.

A questa esigenza rispondono azioni indipendenti come l'occupazione dell'ex Chiesa di San Carpoforo. Uno spazio aperto e laboratoriale, capace di accogliere nuove tecnologie e modalità di lavoro collaborativo che l'Accademia non poteva fornire. Da questo contesto nascono le esperienze di Fabbrica di comunicazione¹ e, successivamente, di Studio Azzurro².

Parallelamente, all'interno dell'Accademia, alcune figure di docenti svolgono un ruolo determinante nel creare le condizioni favorevoli alla nascita di questi gruppi. Luciano Fabro e Alberto Garutti emergono come due riferimenti fondamentali. Fabro per la capacità di generare intorno a sé comunità di studenti che si riconoscevano in un approccio rigoroso e profondamente radicato nella pratica. Intorno alla sua figura nasce lo Spazio di via Lazzaro Palazzi. Spazio nato dall'iniziativa di alcuni studenti e che rappresentò uno dei primi esempi concreti di auto-organizzazione artistica in città. Garutti, invece, per l'attenzione alle relazioni, ai processi e alla dimensione collettiva del lavoro. Intorno a lui nasce l'esperienza di Via Fuggi, sviluppata a partire dalla convivenza e dal lavoro quotidiano di studenti a lui legati. Queste tre realtà dimostrano come, negli anni Ottanta e Novanta, la collettività non sia stata soltanto una scelta estetica o metodologica, ma una risposta alle condizioni del tempo. Ha rappresentato un modo per colmare un vuoto istituzionale, creare spazi di libertà e costruire comunità di confronto in cui sperimentare ciò che l'Accademia non era in grado di offrire. È in questa tensione, tra limiti istituzionali e auto-organizzazione dei gruppi, che emerge il ruolo della collettività come motore di innovazione nel passato e nel presente di Brera.

Un ruolo decisivo nella formazione degli studenti dell'Accademia di Belle Arti di Brera fu svolto dall'insegnamento di Luciano Fabro. Artista tra i protagonisti

¹ Esperienza di autogestione culturale nata nel 1976 dall'occupazione dell'ex Chiesa di San Carpoforo a Milano da parte del *Laboratorio di Comunicazione Militante*. La Fabbrica di Comunicazione si configura come uno spazio di confronto sui linguaggi espressivi contemporanei e di scambio tra pratiche artistiche e politiche. Il nome stesso rimanda alla dimensione ideologica del progetto, esplicitata anche nel manifesto politico che accompagnò l'occupazione dello spazio.

² Collettivo fondato nel 1982 dall'incontro tra Fabio Cirifino, Paolo Rosa e Leonardo Sangiorgi. Nel corso degli anni al nucleo originario si sono affiancate altre figure che, per periodi più o meno lunghi, hanno contribuito alle attività del gruppo. Studio Azzurro si configura come uno studio di ricerca sull'immagine, inizialmente analogica e successivamente digitale, caratterizzato da un approccio interdisciplinare volto a indagare il rapporto tra uomo, ambiente e tecnologia.

dell'Arte Povera, egli portò nell'istituzione accademica una concezione dell'arte fondata sulla responsabilità dell'opera e sulla consapevolezza della sua dimensione storica e linguistica. Per Fabro il metodo didattico non si basava sulla trasmissione di uno stile o di un orientamento formale riconoscibile, ma sulla pratica di un confronto critico in cui l'opera veniva posta al centro della discussione. Le sue lezioni si svolgevano in modo particolare: in aula o al bar, dove si parlava di tutto. Gli incontri si svolgevano anche alla "Casa degli Artisti"³, luogo d'incontro e di confronto attorno alle figure di Luciano Fabro, Jole de Sanna e Hidetoshi Nagasawa. Durante le lezioni gli studenti erano invitati a presentare pubblicamente il proprio lavoro e a discuterne gli aspetti formali e concettuali all'interno di un dialogo collettivo che trasformava l'aula in uno spazio di critica. In questo processo Fabro si poneva come interlocutore capace di favorire negli studenti una maggiore consapevolezza delle connessioni culturali, storiche e sociali del proprio lavoro. L'opera diventa così luogo in cui si condensano esperienza, memoria e pensiero, e il compito dell'artista consisteva nel rendere visibile questa stratificazione attraverso la forma.

Accanto alla discussione intorno ai lavori, Fabro incoraggiava una relazione diretta con la storia dell'arte e con i contesti di produzione ed esposizione dell'arte contemporanea. La conoscenza dell'arte non doveva passare esclusivamente dallo studio teorico, ma anche attraverso un confronto continuo con le opere e gli spazi in cui esse prendevano forma. In questo senso l'esperienza formativa si estendeva oltre l'aula, coinvolgendo i luoghi e gli eventi della vita culturale della città, favorendo la costruzione di relazioni e scambi.

Questo clima di confronto e apertura contribuì alla formazione di una generazione di artisti che iniziò a cercare spazi autonomi e di sperimentazione. I giovani artisti non rifiutavano il dialogo con il sistema dell'arte, ma promuovevano mostre negli spazi urbani e in luoghi espositivi; in particolare si interrogavano sul significato dell'intervento artistico e della sua percezione da parte del pubblico, anche dei non addetti ai lavori. Il dialogo avviato in Accademia si estendeva a una pratica di confronto più ampia.

Da questo contesto Mario Airò, Vincenzo Bounaguro, Matteo Donati, Stefano Dugnani, Giuseppina Mele, Chiyoko Miura, Liliana Moro, Andrea Rabbiosi, Bernhard Rüdiger, Antonello Ruggeri, Adriano Trovato, Massimo Uberti e Francesco Voltolino diedero poi vita allo Spazio di Via Lazzaro Palazzi, nato ufficialmente nel marzo 1989 e attivo fino all'ottobre 1992. *«Senza dichiarazioni programmatiche, lo spazio si presenta come luogo esclusivamente indirizzato a contenere immagini. Eludendo qualsiasi*

³ Centro di residenza, produzione e fruizione artistica nato tra il 1910 e il 1911 per iniziativa di alcuni mecenati milanesi. Dopo un lungo periodo di abbandono, lo spazio viene riattivato nel 1978 da un gruppo di artisti, tra cui Luciano Fabro, Jole de Sanna, Hidetoshi Nagasawa, Paola Brusati e Giuseppe Spagnolo. Sgomberata nel 2007, la Casa degli Artisti è stata riaperta ufficialmente dal Comune di Milano nel 2020, tornando a svolgere una funzione di sostegno e promozione della produzione artistica contemporanea.

*problema di gestione dell'opera, lo spazio si propone di salvaguardare al massimo la libertà di azione»*⁴. Come sottolinea Mario Airò, il desiderio di costruire nuove modalità di lavoro collettivo nasce anche dalla vitalità del contesto accademico. Le lezioni di Luciano Fabro e l'ambiente che si era creato intorno a lui erano caratterizzate da una forte partecipazione e da un intenso confronto tra studenti e docenti⁵.

La prima mostra che riunisce tutti questi artisti è *Politica*, a Novi Ligure, nel 1988. Nata quasi casualmente dall'invito di un assessore che offrì al gruppo di giovani artisti la possibilità di intervenire nello spazio urbano della città. In un mese di lavoro furono realizzate settanta opere diffuse nel tessuto urbano, un'azione che richiese una forte collaborazione tra i partecipanti. L'esperienza di Novi Ligure rappresentò la prima manifestazione di quella dimensione collaborativa che avrebbe caratterizzato le iniziative successive del gruppo.

È in questo clima di scambio e confronto che nacque l'idea di prendere in affitto lo spazio di via Lazzaro Palazzi 19, nel quartiere di Porta Venezia, trasformandolo in uno spazio espositivo autogestito. Come sottolinea Liliana Moro, lo spazio nasce dalla volontà di creare un luogo di discussione e sperimentazione capace di sottrarsi alle dinamiche del mercato dell'arte di quegli anni⁶. Il contesto storico in cui si sviluppa questa esperienza è infatti segnato dall'emergere di un mercato dell'arte sempre più aggressivo e competitivo. Al contrario, questa esperienza riporta al centro le ragioni dell'opera e il confronto critico, difendendo l'autonomia della ricerca artistica.

Gli artisti coinvolti non si configurano come un collettivo nel senso tradizionale del termine. Tutti gli autori coinvolti mantennero una forte individualità nelle proprie ricerche. Come sottolinea Rüdiger, la dimensione collettiva non implica l'adesione a un'ideologia condivisa, ma si fonda sulla possibilità di mettere continuamente in discussione le scelte artistiche attraverso il dibattito⁷.

Pur mantenendo ciascuno la propria individualità e firmando le opere singolarmente, la gestione dello spazio e la progettazione delle mostre erano sempre condivise. Mario Airò sottolinea come l'esperienza fosse soprattutto un esercizio collettivo di pensiero e di responsabilità: lo spazio funzionava perché era un modo per discutere insieme che cosa significasse esporre e fare arte in quel momento storico⁸. Un segno importante di questa volontà critica è la rivista *Tiracorrento*⁹,

⁴ *Saggio visivo*, a cura degli artisti, in De Bellis Vincenzo (a cura di), *L'archivio corale, op. cit.*, p.32.

⁵ Intervista a Mario Airò, progetto IartNET.

⁶ Intervista a Liliana Moro, progetto IartNET.

⁷ Intervista a Bernhard Rüdiger, progetto IartNET.

⁸ Intervista a Mario Airò, progetto IartNET.

⁹ Tra il 1989 e il 1993 uscirono nove numeri della rivista. Più che una semplice rivista d'arte, *Tiracorrento* si configurava come uno spazio di riflessione critica e di scambio tra artisti, diventando il diario e la testimonianza editoriale di quell'esperienza collettiva.

fondata parallelamente all'esperienza. Si trattava di una pubblicazione volutamente anti-comunicativa, in tiratura limitata, rivolta solo agli addetti ai lavori e inviata a un pubblico selezionato. L'obiettivo non era promuovere il lavoro degli artisti, ma creare uno spazio di riflessione sull'arte.

Lo spazio di via Lazzaro Palazzi si proponeva come un dispositivo critico capace di ridefinire le condizioni di produzione e di presentazione dell'opera. Nel corso degli anni lo spazio divenne un punto di riferimento per una parte significativa della scena artistica milanese e italiana, contribuendo alla formazione di una rete di relazioni e di collaborazioni.

Nonostante la progressiva dispersione dovuta al rafforzarsi delle carriere individuali, via Lazzaro Palazzi rimane un esempio potente di come l'autogestione, la relazione, il dibattito e la responsabilità condivisa possano generare un modello alternativo: uno spazio in cui l'arte non è solo produzione, ma riflessione sul ruolo sociale e culturale dell'artista.

Anche la didattica di Alberto Garutti ha avuto un ruolo decisivo nella formazione di un'intera generazione di artisti dell'Accademia di Belle Arti di Brera tra anni Novanta e i primi anni Duemila. Più che trasmettere una tecnica o uno stile, il suo metodo si fondava sul confronto critico centrato sull'opera e sul processo di pensiero che la genera. Le lezioni si svolgevano come momenti di presentazione pubblica del proprio lavoro; l'aula veniva trasformata in uno spazio espositivo, assimilabile a un *white cube*, in cui ogni progetto veniva presentato e discusso collettivamente. In questo contesto l'opera veniva messa al centro della discussione e la classe si configurava come una vera e propria comunità critica. Dalle testimonianze emerge come questa didattica fosse strettamente legata alla dimensione collettiva della formazione. Il confronto critico iniziato in aula molto spesso proseguiva al di fuori dell'Accademia, negli studi, negli spazi abitativi condivisi, nelle mostre e negli eventi. In quest'ottica, esperienze come quella di via Fiuggi possono essere lette come un naturale proseguimento di quel metodo.

Il gruppo di via Fiuggi rappresenta uno degli episodi più significativi nella formazione di artisti legati all'Accademia di Belle Arti di Brera negli anni Novanta del Novecento. Più che un vero e proprio collettivo nato da un manifesto o da un'idea strutturata, via Fiuggi fu una comunità informale nata dalla convivenza di giovani artisti, che dopo aver conosciuto Alberto Garutti all'Accademia di Bologna, decisero di seguire il maestro nel suo trasferimento a Milano. Da questa scelta nacque l'esigenza di condividere uno stesso appartamento in via Fiuggi che ben presto si trasforma in un ambiente dinamico, diventando un luogo di confronto continuo. Il gruppo era composto, tra gli altri, da Simone Berti, Giuseppe Gabellone, Davide Bertocchi, Stefania Galegati, Deborah Ligorio ed Ettore Favini. L'incontro con Garutti rappresentò per diversi di loro un momento decisivo. Le sue lezioni generavano negli allievi la percezione di entrare per la prima volta in una comunità artistica. Il maestro, infatti, li trattava sin dall'inizio come artisti, riconoscendo in

ciascuno potenzialità da sviluppare e incoraggiandoli a seguire una direzione. Rispetto al modello accademico dell'epoca, l'esperienza del gruppo rappresentava una forma di autonomia, una condizione di vita in cui la pratica artistica si espandeva oltre lo studio individuale.

La casa in via Fiuggi nacque da un'esigenza pratica. Arrivati in nove a Milano, gli studenti si misero alla ricerca di uno spazio abbastanza grande da poter ospitare tutti. La convivenza era caotica e spesso difficile da gestire. L'appartamento era continuamente affollato, attraversato da amici, ospiti e colleghi. Nonostante le difficoltà pratiche, quella dimensione quotidiana di condivisione si rivelò estremamente formativa.

È significativo che vengano riconosciuti come "gruppo" non perché producessero opere collettive, ma perché condividevano idee, processi, strumenti, dubbi e discussioni attorno ai lavori. Il confronto era continuo, anche durante la realizzazione delle opere. In questo senso l'appartamento funzionava come una vera e propria estensione dell'Accademia. Il dialogo iniziato in classe con Garutti proseguiva naturalmente negli spazi della casa. Questo contesto diventa uno spazio in cui la riflessione artistica poteva svilupparsi senza la formalità del contesto accademico. Parlare di arte, visitare mostre, discutere di lavori e confrontarsi sulle ricerche personali faceva parte della quotidianità.

Stefania Galegati ricorda come l'identità di via Fiuggi si costruì attraverso questa rete informale di relazioni: era un continuo passaggio di persone, un ambiente vivo, più che un collettivo strutturato¹⁰. Questo ambiente divenne presto un laboratorio creativo in cui vita privata, Accademia e scena artistica milanese si intrecciavano continuamente. La casa, infatti, era sempre aperta, attraversata da una grande varietà di figure provenienti dal mondo dell'arte. Oltre a Garutti, passavano spesso critici e curatori come Giacinto Di Pietrantonio, Angela Vettese e Laura Cherubini. Non mancavano neppure galleristi e operatori della scena milanese, tra cui Massimo De Carlo e Claudio Guenzani. Via Fiuggi divenne una sorta di appendice informale dell'Accademia: un luogo privato in cui una parte della vita artistica della città convergeva spontaneamente. L'appartamento divenne nel tempo anche luogo d'incontro per amici e artisti; vi passarono Maurizio Cattelan, Vanessa Beecroft, Miltos Manetas, Paola Pivi e Gabriel Orozco. Questa circolazione contribuiva a creare un clima di grande fermento, alimentando una rete di relazioni che superava i confini dell'Accademia.

L'arrivo dei "bolognesi"¹¹ a Milano coincise inoltre con un momento di particolare trasformazione della scena artistica cittadina. Nei primi anni Novanta iniziavano

¹⁰ Intervista a Stefania Galegati, progetto IartNET.

¹¹ Come ricorda Stefania Galegati nella sua intervista, nelle fasi iniziali il gruppo veniva spesso definito "i bolognesi", per la provenienza di molti dei suoi membri dall'Accademia di Belle Arti di Bologna.

a emergere nuove gallerie e spazi indipendenti che avrebbero contribuito a ridefinire il panorama milanese. Giovani galleristi come Massimo De Carlo, Claudio Guenzani ed Emi Fontana costruivano una rete espositiva capace di attrarre l'attenzione internazionale.

La presenza del gruppo coincise con alcune prime occasioni espositive collettive, come la mostra *We Are Moving*¹², organizzata nello spazio di via Farini nel 1994, poco dopo il loro arrivo in città.

Nonostante questa visibilità, i membri di via Fiuggi non percepivano la propria esperienza come parte di una strategia consapevole. Solo molti anni dopo hanno iniziato a guardare quell'esperienza come a un modello di collaborazione o come a una forma di auto-organizzazione. All'epoca si trattava di una scelta di vita in cui la pratica artistica si estendeva oltre lo studio individuale. Via Fiuggi appare quindi, più che come un episodio biografico, come uno spazio di formazione condivisa in cui una generazione di artisti ha potuto costruire il proprio linguaggio attraverso il confronto quotidiano.

Le esperienze di via Lazzaro Palazzi e di via Fiuggi mostrano come, tra la fine degli anni Ottanta e i primi anni Novanta, la dimensione collettiva abbia avuto un ruolo centrale nella formazione di una generazione di artisti legati all'Accademia di Belle Arti di Brera. In entrambi i casi non si tratta di collettivi strutturati o fondati su manifesti programmatici, ma di comunità nate da esigenze concrete: il bisogno di confronto, di spazi di sperimentazione e di contesti in cui proseguire il dialogo avviato in Accademia.

Le figure di Luciano Fabro e Alberto Garutti emergono come catalizzatori di questi processi, capaci di generare attorno alla propria didattica ambienti di ricerca nei quali il confronto tra studenti diventa parte integrante della pratica artistica.

Oggi i collettivi contemporanei nascono meno da un desiderio di opposizione e più dalla volontà di immaginare modalità di lavoro, cura e relazione che le istituzioni spesso non riescono più a sostenere. In un contesto artistico in cui le pratiche si intrecciano sempre più con linguaggi e settori produttivi diversi, con un'apertura crescente verso l'effimero e il digitale, emerge uno squilibrio tra iniziativa pubblica e privata e, parallelamente, la mancanza nelle istituzioni pubbliche di strumenti e linee guida adeguati a sostenere queste trasformazioni.

¹² *We are moving*, a cura di Alberto Garutti e Roberto Daolio, 24 novembre-16 dicembre 1994, Via Farini.

UNA PROSSIMITÀ DISATTESA?

Il rapporto tra gli studenti dell'Accademia di Brera e la Pinacoteca

Luca Esposito*

Sin dalla loro fondazione, le Accademie di Belle Arti europee si sono sviluppate in stretta relazione con piccole raccolte di opere, pensate originariamente come strumenti didattici a supporto della formazione degli allievi. Disegni, calchi, dipinti e sculture costituivano il nucleo fondante di collezioni che, nel corso del tempo, si sono progressivamente ampliate grazie a donazioni, acquisizioni, lasciti e alla stessa attività di committenza delle istituzioni accademiche, acquisendo via via una propria autonomia e trasformandosi in veri e propri musei¹. Nel panorama italiano non mancano esempi significativi di questa evoluzione: la Pinacoteca Nazionale di Bologna, le Gallerie dell'Accademia di Venezia e di Firenze, le collezioni dell'Accademia Albertina di Torino e, non da ultimo, la Pinacoteca di Brera a Milano. Tutti questi musei furono resi autonomi dalle rispettive accademie nel 1882, con il decreto del 13 marzo che stabilì, appunto, che Gallerie, Pinacoteche e Musei archeologici annessi alle Università, alle Accademie e agli Istituti di belle arti avessero una propria amministrazione².

Concentrandoci sul caso milanese, la prima guida delle raccolte del museo redatta nel 1806 dal segretario dell'Accademia, Giuseppe Bossi, testimonia che il pubblico privilegiato delle opere esposte all'interno delle sale erano proprio gli artisti, ai quali si offriva, nel caso di Brera, l'inedita possibilità di ripercorrere le

* Luca Esposito è uno storico dell'arte e ricercatore indipendente. Laureatosi nel 2015 presso l'Università Sapienza di Roma, ha conseguito nel 2021 il dottorato in Storia dell'arte. La sua ricerca si è concentrata principalmente su questioni ermeneutiche, in particolare ha esplorato il tema della figura vista di spalle, al quale ha dedicato diversi studi e il libro *La figura di spalle nella pittura italiana del Cinquecento* (De Luca, 2024). Dopo aver lavorato per circa 10 anni nel mercato dell'arte, ora è un professionista freelance che collabora principalmente con editori, musei e fondazioni.

¹ Si veda F. Porzio, *Le collezioni d'arte dell'Accademia di Brera*, in *La città di Brera. Belle Arti in Accademia tra pratica e ricerca*, Milano 1993, p. 20.

² M. Lerda, *La separazione delle pinacoteche dalle accademie di Belle Arti. Patrimonio museale e istruzione artistica in Italia intorno al 1882*, in «In Situ. Revue des patrimoines», 43, 2021.

principali fasi della storia dell'arte lombarda anche attraverso l'esposizione di un nucleo di ritratti e autoritratti dei suoi protagonisti.³

Dal 1882, anno in cui venne promulgata l'autonomia della Pinacoteca rispetto all'Accademia, la separazione tra le due istituzioni è andata via via a farsi sempre più netta nonostante gli spazi siano ancora oggi contigui. Studenti e visitatori continuano, infatti, a incrociarsi e mischiarsi quotidianamente nel cortile d'onore dell'edificio di Brera dominato dal celebre *Napoleone come Marte pacificatore* di Canova.

A fronte di questa complessa relazione, una domanda emerge con particolare forza: che cosa significa, per un artista in formazione, studiare a pochi metri da un patrimonio museale che include opere come il *Cristo morto* di Mantegna, lo *Sposalizio della Vergine* di Raffaello, la *Pala Montefeltro* di Piero della Francesca, o il *Bacio* di Hayez? Quale consapevolezza, quale senso di appartenenza o, al contrario, quale distanza si genera rispetto a un'eredità così imponente, che costituisce una parte cruciale non solo della storia dell'arte italiana ma anche dell'immaginario collettivo?

Grazie al progetto IARTNET, che ha consentito la realizzazione di una serie di interviste ad artisti formatisi a Brera in epoche diverse, è stato possibile indagare direttamente queste domande. Le loro testimonianze offrono uno sguardo prezioso non solo sul modo in cui la Pinacoteca è stata percepita – da luogo di ispirazione a presenza ingombrante, da risorsa culturale accessibile a spazio percepito come distante dal percorso formativo quotidiano – ma anche, più in generale, sul rapporto che gli artisti intrattengono con la storia dell'arte. Attraverso le risposte si colgono infatti atteggiamenti diversi: dalla fascinazione per il patrimonio storico come repertorio da cui trarre linfa creativa, fino alla volontà di prendere le distanze da un modello considerato eccessivamente canonico o normativo.

L'obiettivo di questa riflessione non è solo restituire un'evoluzione diacronica del rapporto tra Accademia e Pinacoteca, ma anche proporre una lettura sincronica delle diverse posizioni emerse, mettendo a confronto le varie esperienze.

L'arco cronologico preso in esame va dagli anni Ottanta, con l'arrivo di Luciano Fabro alla cattedra di pittura, fino al periodo della pandemia, che ha imposto ulteriori riflessioni e trasformazioni nel modo di vivere gli spazi dell'Accademia e del museo.

Bernhard Rüdiger, scultore e teorico dell'arte di origine tedesca, classe 1964, oggi docente all'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Lyon, alla domanda su cosa ha significato per lui formarsi accanto a una delle collezioni museali

³ Si veda D. Trento, *Breve storia dell'Accademia di Brera*, in *La città di Brera. Belle Arti in Accademia tra pratica e ricerca*, Milano 1993, pp. 8-9. G. Bossi, *Notizia delle Opere di Disegno pubblicamente esposte nella Reale Accademia di Milano*, Milano 1806.

più importanti d'Europa, ha fatto immediatamente riferimento agli insegnamenti di Fabro ricordando come per quest'ultimo la relazione diretta con le opere fosse un presupposto imprescindibile della formazione⁴: gli studenti non erano semplicemente incoraggiati, ma di fatto obbligati a frequentare musei, gallerie e mostre, a confrontarsi con l'arte "dal vivo", fuori dall'aula. L'artista rievoca, a questo proposito, un episodio emblematico: un viaggio in automobile da Milano a Parigi per visitare la mostra di John Armleder al Musée d'Art Moderne nel 1987. Dietro questo ricordo si coglie uno dei principali insegnamenti di Fabro: la necessità di incontrare le opere, di fare esperienza della loro presenza fisica e del rapporto insostituibile che solo la visione diretta è in grado di attivare. Rüdiger ricorda come Fabro, profondo conoscitore della storia dell'arte, attribuisse grande valore anche allo studio del passato, considerato una componente attiva del presente. A tal proposito, ha condiviso il ricordo del dibattito che il maestro stimolò tra gli studenti attorno al restauro della *Pala Brera* di Piero della Francesca, concluso nei primi anni Ottanta. Lo stesso ricordo è stato citato anche da Liliana Moro nel corso della sua intervista: «Mi ricordo una volta che siamo saliti con Fabro che voleva parlarci di Piero della Francesca davanti al quadro, e guardarlo mentre lui ce ne parlava era stato particolarmente interessante»⁵.

Rüdiger si appassionò allo studio della storia dell'arte ancor prima del suo ingresso in Accademia, o meglio, per il suo ingresso a Brera. Racconta, infatti, di aver dovuto sostenere un esame di ammissione che prevedeva una prova alquanto complessa in cui vennero verificate le sue conoscenze dall'arte antica al contemporaneo. All'esame gli fu chiesto, in particolare, di parlare proprio delle collezioni della Pinacoteca di Brera e da quell'occasione nacque immediatamente un forte legame con il museo, un rapporto alimentato negli anni da visite frequenti, quasi sempre solitarie, e che continua ancora oggi ogni volta che torna a Milano. Secondo Rüdiger, tuttavia, oggi sarebbe più difficile instaurare un rapporto simile con la Pinacoteca. L'aumento dei flussi turistici e le nuove modalità di gestione degli spazi avrebbero progressivamente attenuato quella percezione degli studenti dell'Accademia come pubblico privilegiato del museo, una condizione ancora viva ai suoi tempi ma ora in parte indebolita.

Questa riflessione entra in risonanza con la testimonianza di Aronne Pleuteri, artista nato nel 2001 e studente dell'Accademia durante il periodo della pandemia. Alla domanda sulla prima immagine legata alla sua esperienza a Brera, ha risposto evocando «il sedere del Napoleone di Canova: l'idea di un corpo monumentale e perfetto che mostra il suo meraviglioso lato B»⁶. Secondo Pleuteri, gli studenti

⁴ Intervista a Bernhard Rüdiger, 7 novembre 2025.

⁵ Intervista a Liliana Moro, 1° dicembre 2025.

⁶ Intervista ad Aronne Pleuteri, 27 maggio 2025.

dell'Accademia rappresentano proprio il "lato B" di Brera: se da una parte c'è la splendida Pinacoteca travolta dal turismo, dall'altra ci sono gli studenti, con la loro radicale non conformità. La separazione tra le due istituzioni si sarebbe così trasformata in un vero e proprio scollamento: la Pinacoteca, da ospite dell'Accademia, avrebbe finito per fagocitare lo spazio degli studenti – non solo lo spazio fisico, ma anche lo spazio del pensiero e della condivisione.

A conferma di questo cambiamento, si può osservare come alla domanda sulla prima immagine associata al periodo trascorso in Accademia, gli artisti che l'hanno frequentata tra gli anni Ottanta e Novanta richiamano quasi sempre il cortile: luogo di incontro, di scambio, di creatività e anche di noia feconda. Gli artisti nati alla fine degli anni Ottanta, entrati in Accademia nei primi anni Duemila – come Andrea Romano e Federico Tosi – citano invece i lunghi corridoi bui che scorrono ai lati del cortile d'onore: potremmo dire, riprendendo Pleuteri, il "lato B" del maestoso edificio, dove trovare riparo dalla folla e dalla confusione dei turisti. Corridoi descritti, tuttavia, come bui e decadenti, gli attributi forse più in antitesi con quelli che si userebbero per descrivere l'ingresso di Brera⁷.

Tra gli artisti che hanno citato il cortile come luogo di ritrovo e di condivisione c'è Elena Cologni (classe 1967), artista e accademica, oggi Associate Professor of Contemporary Art and Critical Practice all'Anglia Ruskin University di Cambridge, che ha descritto il cortile come luogo che ha ospitato preziosi momenti di pausa, di ozio, fondamentali per lei in quel periodo di crescita⁸. Cologni ricorda che quando frequentava l'Accademia già insegnava in un istituto d'arte di Bergamo e quindi, quelle ore in cui andava a Milano diventavano un momento di riposo e di riflessione ma anche di socialità, di confronto e di dialogo. In questa cornice, l'artista racconta di aver avuto un rapporto attivo con la Pinacoteca, ma sottolinea come tale relazione non fosse sostenuta né facilitata dall'Accademia. A suo avviso, ciò era dovuto alla presenza di un'impostazione didattica fortemente settoriale e poco interdisciplinare, che non favoriva modalità di avvicinamento alle opere capaci di trascendere la cronologia o di instaurare un dialogo innovativo con il passato. Nonostante ciò, frequentava il museo insieme ad altri studenti e ancora oggi riconosce in opere come il *Cristo morto* di Mantegna e la *Pala di Brera* due nuclei fondamentali della propria identità artistica. In conclusione – tra il serio e l'ironico – lamenta che il museo, negli anni in cui lo frequentava, non fosse particolarmente accogliente: mancava persino una caffetteria in cui potersi fermare a discutere dopo la visita. Un'altra artista che ha citato il cortile è Chiara Camoni (classe 1974) che lo ha vissuto come uno spazio «della convivialità e

⁷ Si rimanda alle interviste di Andrea Romano (1° luglio 2025) e Federico Tosi (4 novembre 2025).

⁸ Intervista a Elena Cologni, 22 aprile 2025.

della condivisione»⁹. Alla domanda riguardo il suo rapporto con la Pinacoteca, Camoni afferma che per lei frequentare il museo, così come anche la biblioteca braidense, era l'espressione massima di quel senso di libertà che provava durante gli anni in Accademia: «Mi sembrava una ricchezza pazzesca, quella di poter salire e trovare un altro mondo di libri e di opere. Incredibile. Per me la Pinacoteca – così come appunto la biblioteca ma anche tutte le mostre e i musei che ho visitato durante gli anni in Accademia – si lega quindi al pensiero della quantità di tempo che avevo a disposizione e della libertà di usarlo come volevo».

Le testimonianze raccolte grazie al progetto IARTNET mostrano come il rapporto tra l'Accademia e la Pinacoteca non possa essere descritto attraverso un'unica narrazione lineare: esso è, al contrario, il risultato di stratificazioni generazionali, pedagogiche, politiche e persino emotive. Interrogare gli artisti sulla propria formazione – con domande che, sorprendentemente, molti di loro non si erano mai sentiti rivolgere – ha permesso di far emergere punti di vista inediti, talvolta inattesi, che illuminano non solo il loro sguardo sul museo ma anche aspetti profondi della loro produzione artistica.

Da queste voci si ricava un quadro complesso e sfaccettato. Per alcuni artisti la Pinacoteca ha rappresentato una presenza viva e quotidiana: uno spazio di confronto diretto con la storia dell'arte, talvolta fonte di ispirazione, talvolta luogo di meditazione silenziosa. Per altri, la relazione con il museo si rivela più distante e problematica, segnata da una percezione di separazione fisica e simbolica che riflette trasformazioni istituzionali e un mutamento radicale nel modo in cui gli studenti vivono la propria formazione. In questa prospettiva, la Pinacoteca non è solo un museo accanto all'Accademia: è un luogo che, di volta in volta, attrae e respinge, legittima e mette in discussione, affascina e intimorisce. Un attore silenzioso ma in alcuni casi decisivo nella costruzione di un'identità artistica.

Le parole degli artisti mettono inoltre in luce, in maniera critica, alcuni aspetti legati alla stessa impostazione didattica, sottolineando la difficoltà dei docenti di stimolare un dialogo con la Pinacoteca e, più in generale, con l'arte del passato. Questa pluralità di posizioni, chiarite durante le singole interviste, rappresenta uno dei risultati più significativi della ricerca, mostrando come domande in apparenza semplici – come “che cosa ha significato formarsi accanto a questo museo?” – possano aprire prospettive nuove, restituendo complessità a un'esperienza che continua, ancora oggi, a declinarsi in modi sempre inattesi.

⁹ Intervista a Chiara Camoni, 6 ottobre 2025.

L'INTERVISTA COME STRUMENTO NARRATIVO: TRA POTENZIALITÀ E CRITICITÀ

Oliwia Mucha*

La ricerca artistica contemporanea si colloca da tempo in una posizione critica rispetto alle istituzioni che governano e storicizzano il mondo artistico, secondo canoni rigidi basati su categorie disciplinari consolidate. Queste istituzioni faticano a definire e comprendere le opere d'arte contemporanea che si caratterizzano per la loro instabilità e forte ibridazione. Infatti, partendo dalla pluralità dei linguaggi, dei medium tecnici e dei materiali impiegati dagli artisti, l'arte contemporanea sfida continuamente i modelli predefiniti della storia dell'arte, mettendo in discussione non soltanto i criteri categorizzanti, ma anche le modalità di conoscenza e trasmissione della ricerca artistica contemporanea. In questo contesto, la produzione artistica contemporanea richiede un ripensamento degli strumenti e degli approcci nei riguardi della catalogazione, della documentazione, del restauro e dell'interpretazione della produzione artistica contemporanea.

Nonostante le problematiche conservative e documentative presenti in ambito contemporaneo, risulta evidente un'altra grande difficoltà in merito alla trasmissione delle opere d'arte contemporanea e della loro parte più effimera e immateriale, che non può essere interpretata e compresa se non attraverso le parole dell'artista stesso che l'ha creata. Infatti, nel contesto contemporaneo gli artisti affermano la propria posizione all'interno del panorama artistico attraverso caratteristiche peculiari che ne definiscono l'identità, rendendoli riconoscibili e distinguibili nel tempo dal pubblico. Una riflessione che sorge spontanea all'interno di questo paradigma contemporaneo è quella relativa alla narrazione¹ delle opere d'arte contemporanee, ci si

* Oliwia Mucha è laureanda del corso di Biennio in Beni Culturali presso l'Accademia di Belle Arti di Brera a Milano. Nel 2024 ha conseguito il Diploma di I livello in Discipline della Valorizzazione dei Beni Culturali presso l'Accademia di Belle Arti di Brera con la professoressa Cloe Piccoli su una tesi dal titolo Félix González-Torres: l'allestimento come opera d'arte. Attualmente collabora alla gestione della rivista online Venticento Art Magazine.

¹ Il termine "narrazione" qui impiegato può risultare ambiguo in quanto può indicare sia il processo interpretativo e critico attraverso cui un'opera d'arte viene descritta, contestualizzata e comunicata al pubblico, sia un racconto che nel tentativo di renderla comprensibile rischia di orientare o semplificare la lettura. Nell'ambito artistico il concetto di narrazione oscilla dunque fra la sua funzione interpretativa e la sua funzione descrittiva. Vedi: Byung-Chul Han, *La crisi della narrazione*, Einaudi, 2024.

chiede se sia oggi lecito o no raccontare un'opera d'arte e se sì, quale metodologia applicare per raccontare efficacemente la ricerca artistica e le opere d'arte contemporanea attraverso uno sguardo nuovo nei confronti dell'opera d'arte.

Il sistema dell'arte contemporanea ha a lungo riflettuto sulle metodologie applicative nel campo della narrazione e trasmissione dell'arte contemporanea, indagando quale sia lo strumento adatto per raccontare le opere d'arte, superando le metodologie classiche quali la catalogazione, l'archiviazione e la documentazione. A partire dagli anni Settanta emerge in maniera preponderante un nuovo strumento di ricerca: l'intervista². L'intervista³ ha assunto la funzione di dispositivo della critica per comprendere e approfondire la pratica artistica contemporanea.

Per comprendere al meglio questo strumento critico e documentale fondamentale, è interessante partire dal suo significato etimologico originario, infatti il termine "intervista" deriva originariamente dal termine francese *Entrevoir*⁴ che faceva riferimento all'azione di «guardarsi/vedersi a distanza ravvicinata» e «incontrarsi venendosi incontro»⁵. In un'ottica conservativo-documentativa il medium dell'intervista si pone l'obiettivo di creare un dialogo simbiotico privo di filtri tra artista-opera-intervistatore, dove l'intervistatore assume il ruolo di portavoce del pubblico per indagare a fondo la ricerca artistica e l'opera di un'artista. L'intervistatore ha un ruolo cruciale all'interno dell'intervista in quanto si assume la responsabilità di porre le domande e le riflessioni all'intervistato in maniera ponderata, attenta, ma anche provocatoria al fine di stimolare uno scambio fluido e proficuo in cui l'intervistato può sentirsi libero di esprimere la propria visione senza incorrere in alcun giudizio. Questo approccio consente di aprire una nuova prospettiva nella ricerca e nello studio dell'arte contemporanea, offrendo una fonte di conoscenza dinamica e precisa delle nozioni e del pensiero concettuale che l'artista ha sviluppato nella sua opera. Per tali motivi, l'intervista diventa un nuovo mezzo attraverso cui fare ricerca, perché facilita la narrazione delle opere

² L'intervista come strumento della critica per approfondire la pratica artistica più contemporanea trova la sua applicazione all'interno delle riviste "NAC" e "DATA" che proliferano tra la fine degli anni Sessanta e Settanta. Nel primo caso, la rivista fondata da Francesco Vincitorio, usa l'intervista come inchieste e dibattiti su temi contemporanei. Al contrario, nel secondo caso l'intervista diventa metodo attraverso cui i critici ricorrono con costanza per presentare l'arte contemporanea. In entrambi i casi risulta evidente come l'intervista assuma il ruolo di strumento per immortalare i diversi avvenimenti culturali internazionali.

<https://www.notiziarioartecontemporanea.it/larivista.php>

<http://www.artslab.com/data/index.html>

³ Riferimento alla definizione di "intervista" proveniente dalla lingua tedesca. In genere per intervista si intende un genere giornalistico e pubblicistico che prevede una conversazione fra un giornalista/intervistatore e un personaggio pubblico su eventi di attualità o altre tematiche di particolare rilevanza.

⁴ Il termine *Entrevoir* nasce dall'unione di due termini *entre*=tra, in mezzo e *voir*=vedere. Il verbo indica l'azione di "vedere da vicino", "intravedere", "scorgere" o "intuire".

⁵ Diers, Michael, *La "conversazione infinita", ovvero l'intervista come forma d'arte*, in H.U. Obrist, *Interviews I*, Charta, Milano 2003, p.18.

d'arte, permettendo agli studiosi e critici d'arte di avere delle risposte certe e una visione autentica ed autoritaria sull'opera d'arte mediante le parole dell'artista che l'ha prodotta. Certamente, questo medium presuppone la presenza fisica dell'artista e di un intervistatore e di conseguenza questo metodo è applicabile soltanto agli artisti ancora in vita. Inoltre, è essenziale comprendere che l'intervista si pone come un modello per colmare le lacune narrative derivanti dalle metodologie tradizionali di catalogazione, archiviazione e documentazione delle opere d'arte.

Nella storia dell'arte contemporanea sono state numerose le figure critiche che hanno utilizzato l'intervista e la registrazione come strumento per superare l'interpretazione accademica, privilegiando la voce diretta dell'artista e la "registrazione della vita". Tra le prime ci sono da ricordare Carla Lonzi⁶ che sul finire degli anni Sessanta aveva decostruito il ruolo del critico⁷, sostituendo il giudizio con il dialogo spontaneo e la libera espressione dell'artista.

Sul filone del pensiero di Carla Lonzi emerge negli anni Novanta la figura del curatore-mito Hans Ulrich Obrist⁸, curatore svizzero che ha dedicato gran parte della sua ricerca e pratica curatoriale all'intervista. Il progetto che lo renderà noto in tutto il mondo è *The Interview Project*⁹ nato nel 1996 e che presuppone una raccolta di oltre 400 interviste ai più interessanti protagonisti della cultura contemporanea¹⁰. Il modello proposto da Obrist consiste nell'apertura di un dialogo sperimentale che si destreggia fra la ricerca, le esposizioni e le opere realizzate e non di un artista, indagando a fondo la produzione e la personalità dell'artista. Obrist non propone un modello di intervista prefissato, ma introduce una conversazione condotta secondo la metodologia filosofico-enciclopedica che si basa sulla convinzione che l'intervista è un proficuo scambio di idee che avviene tra persone che entrano in perfetta sintonia. Mirata a sviscerare attraverso un dialogo libero e stimolante. L'intervista diventa un ottimo metodo per la conservazione e lo studio, infatti la sua applicazione ha avuto grande seguito all'interno del mondo dell'arte come strumento di ricerca.

⁶ Carla Lonzi(Firenze 1931-Milano 1982) è stata critica d'arte, saggista e attivista italiana.

⁷ Carla Lonzi nel 1969 scrive *Autoritratto. Accardi, Alviani, Castellani, Consagra, Fabro, Fontana, Kounellis, Nigro, Paolini, Pascali, Rotella, Scarpitta, Turcato, Twombly.*, un volume dedicato alla trascrizione e il montaggio di più interviste di artisti insieme che la critica ha svolto.

⁸ Hans Ulrich Obrist (Zurigo 1968) è uno dei curatori, critici e storici dell'arte contemporanea più influenti. Dal 2006 è direttore artistico delle Serpentine Galleries di Londra.

⁹ Il progetto *The Interview Project* nato nel 1996 consiste in una serie di interviste con artisti viventi, con cui il curatore apre dialoghi sperimentali che accompagnano la sua esperienza curatoriale. Il progetto mira alla raccolta sempre più ampia di testimonianze della vita, delle opere e della ricerca degli artisti. Il progetto prevede la redazione di tre volumi, di cui attualmente sono stati realizzati due volumi dal titolo *Interviews*, in cui sono raccolte 136 interviste. Questa prima raccolta tesse una rete di traiettorie biografiche, relazioni, idee, progetti, fatti e storie, delineando un'inedita storia dell'arte e della cultura del XX e XXI secolo.

¹⁰ Il progetto comprende interviste con artisti, architetti, registi, curatori, filosofi, musicisti, sociologi e urbanisti internazionali.

Nel 2022 viene pubblicato sul sito dell'INCCA¹¹ il testo *The Artist Interview in Conversation - A Guide*¹², redatto da Jonathan Debik e Sarah Glering. Questo testo consiste in una guida teorico-pratica per impostare un'intervista che compensi la parte immateriale di un'opera d'arte. La guida sottolinea l'importanza dell'approccio iniziale all'artista, in quanto parte essenziale nello stabilire un rapporto di scambio libero da critiche e giudizi, che permetta la creazione di un rapporto di fiducia reciproco. Inoltre, il testo evidenzia le diverse tipologie di interviste e i dettagli organizzativi che stanno alla base di un'intervista di successo.

A partire dallo studio del medium dell'intervista è nato il progetto *Narrative Perspectives for Contemporary Art: Brera and Its living Protagonists: Self-Portraits, Forms of Representation, and Storytelling*¹³ sulla base del quale si è cercato di elaborare alcune domande che ricorrono nelle interviste fatte per il primo campione di artisti chiamati in causa per raccontare la loro ricerca. Tra le domande ricorrenti che sono sembrate utili ai fini di impostare un modello di intervista ci sono state:

- la sua formazione presso l'Accademia di Brera ha avuto importanza nella sua odierna ricerca artistica?;
- come sceglie le tecniche e i materiali con cui lavora? Ha dei criteri specifici di selezione?;
- se dovesse narrare una sua opera come la racconterebbe e qual'è il metodo migliore per narrare un'opera d'arte contemporanea?

Queste tre domande toccano tre macrotemi e sono state formulate in modo da lasciare una certa libertà nelle risposte, consentendo all'intervistato di parlare liberamente e ampiamente su diverse tematiche. Nel corso del progetto sono stati intervistati 23 artisti di diverse generazioni formati presso l'Accademia di Belle Arti di Brera.

Dall'analisi delle interviste condotte sono emerse diverse potenzialità e criticità inerenti all'uso dell'intervista come strumento di conservazione e di documentazione.

Fra le potenzialità dell'intervista emerge la possibilità di esplorare insieme all'artista la propria produzione, ponendo particolare attenzione ai dettagli e alla storia che

¹¹ INCCA (International Network for Conservation of Contemporary Art) è una piattaforma di scambio internazionale fondata nel 1999, in cui professionisti del settore artistico possono condividere progetti, seminari, studi, tesi e metodologie per preservare l'arte contemporanea.

<https://incca.org/cose-incca>

¹² Il testo si sviluppa come una guida che mira alla realizzazione di un'intervista di successo offrendo una metodologia chiara e organizzata che possa facilitare l'instauramento di un rapporto collaborativo fra intervistatore e intervistato. Inoltre il testo classifica le diverse tipologie di intervista evidenziandone le potenzialità e le criticità, ponendo poi anche particolare attenzione alla fase di postproduzione dell'intervista realizzata.

¹³ Il progetto *Narrative Perspectives for Contemporary Art: Brera and Its Living Protagonists – Self-Portraits, Forms of Representation and Storytelling* nasce come parte del progetto lartNET per la promozione e internalizzazione del patrimonio culturale dell'Accademia di Belle Arti di Brera. Il progetto consiste nella creazione di un modello narrativo per raccontare le opere d'arte contemporanea attraverso la voce e le opere degli artisti viventi che si sono formati o hanno insegnato all'Accademia di Brera.

precede e segue il processo creativo dell'artista, che spesso viene data per scontata. L'intervista ha permesso di esplorare delle tecniche e ha offerto la possibilità di stimolare una narrazione autentica di un'opera d'arte a partire da un confronto diretto con l'artista che l'ha prodotta. Attraverso un dialogo aperto tra opera, artista e spettatore, intermediato dall'intervistatore non autoritario, questo modello narrativo si è contraddistinto per la sua autenticità e la sua peculiarità interpretativa. Infatti, la narrazione che ci viene conferita attraverso l'intervista è completamente differente dalle narrazioni che ci vengono oggi offerte da critici, curatori, galleristi e mercanti d'arte. Lo strumento dell'intervista ha consentito di ottenere una narrazione originale e autentica, contrariamente alla narrazione costruita dai critici che spesso risulta classificatoria e storicizzante. La libertà di espressione conferita all'artista nell'essere intervistato da una figura non autoriale non è indifferente, perché crea uno spazio rassicurante per l'intervistato in quanto la sua sensibilità viene preservata e rispettata. Questo tipo di apertura al dialogo è stata agevolata dal fatto che il progetto sia stato realizzato da laureandi, che man mano nel corso delle interviste hanno acquisito maggiore consapevolezza critica. Inoltre, il fatto che l'intervistatore non fosse parte del circuito critico-curatoriale e giornalistico ha reso l'atteggiamento dell'intervistatore nei confronti dell'intervistato fondamentale per la buona riuscita dell'intervista. L'intervista per essere efficace ha necessitato di impegno e apertura reciproca e da una buona dose di fiducia, che ha permesso una libertà espressiva ulteriore garantendo una maggiore veridicità.

Il modello di intervista definito da noi collaboratori al progetto si è dimostrato spesso fallimentare, in quanto troppo rigido e inadatto per tutti gli artisti. Infatti, una delle maggiori problematiche emerse dal nostro modello è stato lo scontro inevitabile con la realtà effettiva dell'arte contemporanea, che ha evidenziato le criticità di questa materia, che necessitano di uno studio più approfondito. Le tre domande da noi proposte sono state un'apertura ad un dialogo incentrato sulla ricerca, ma hanno richiesto di essere affiancate da ulteriori domande, capaci di guidare l'intervistato nella costruzione della propria narrazione stimolando e incalzando gli aspetti meno noti e più significativi che sono emersi nel corso dell'intervista. Bisogna dunque evidenziare come l'imposizione di un modello fisso sia stato impossibile e includente, poiché non è applicabile a tutti gli artisti, in quanto alcuni non si avvalgono di specifici criteri nel loro processo creativo. L'artista contemporaneo non è più incasellabile all'interno del paradigma artistico tradizionale; la ricerca artistica contemporanea si è infatti espansa nel tempo, includendo nuovi processi, materiali e pratiche immateriali che si distinguono in modo significativo rispetto ai modelli artisti del passato¹⁴.

L'intervista ha però mostrato quanto il divario generazionale tra i diversi artisti abbia un impatto sulla loro "disinvoltura comunicativa" per quanto riguarda la loro ricerca

¹⁴ Per questo motivo molti degli strumenti tradizionali di catalogazione, documentazione e conservazione risultano inadempienti e nasce la necessità di trovare nuovi strumenti come l'intervista per compensare i frammenti di narrazione che gli altri strumenti tradizionali non ci concedano.

artistica. Le interviste realizzate con artisti molto giovani hanno evidenziato una volontà di evitare dichiarazioni che potrebbero in qualche modo definirli o incasellarli in una determinata categoria, mentre il loro approccio nell'essere intervistati è risultato talvolta poco sicuro come se fossero ancora incerti e scettici nel condividere apertamente il loro percorso di ricerca. Gli artisti più maturi, invece, si sono mostrati più disinvolti o generosi e si sono posti con un atteggiamento di maggiore apertura nei confronti dell'intervistatore, condividendo con maggiore libertà espositiva le loro idee e le loro esperienze. Però per tutto è valsa la necessità di riuscire a raccontare e raccontarsi in maniera esaustiva. Il desiderio di essere chiari e ben compresi si è evidenziato fin da subito nel momento della revisione dei testi scritti, talvolta alcuni non si sono riconosciuti in quel che avevano affermato, altri invece pur confermando i contenuti hanno preferito rivedere la forma. Il fatto importante è che infine sono stati gli artisti a parlare di sé senza ricorrere a interpretazioni o altro.

Complessivamente le interviste orali hanno avuto un riscontro positivo dato innanzitutto dal fatto che si è proceduto per fasi e gradi: prima il contatto e-mail, poi la chiamata telefonica, ed infine l'incontro nello studio o su *meet* laddove c'erano impedimenti logistici¹⁵ Di seguito è cominciato il lavoro di sbobinatura, la trascrizione del testo che talvolta ha determinato dei ripensamenti, delle puntualizzazioni su cose dette e forse fraintese dall'intervistatore.

La fase di editing dell'intervista è risultata quindi essere un passaggio cruciale per la definizione del testo perché si è collaborato attivamente con l'artista correggendo e rivedendo le parti che non convincevano ai fini della narrazione dell'opera e del lavoro dell'artista. Una delle maggiori difficoltà in questa fase è stata mantenere la spontaneità delle dichiarazioni e dunque la veridicità delle informazioni. Infatti, la forma scritta è qualcosa che dà il senso della perennità delle dichiarazioni e pertanto alcuni artisti oltre che rivedere quanto non funzionava nella forma ci hanno tenuto a riscrivere quanto affermato, per restituire al meglio il loro pensiero e il loro processo di ricerca¹⁶. Nel caso delle interviste svolte da me e dagli altri due collaboratori, è stata nostra premura svolgere il lavoro di trascrizione collaborando con gli stessi artisti e prestando attenzione alle loro perplessità e ai loro bisogni. L'esporsi a nudo al proprio pubblico con sincerità può essere complesso soprattutto quando si tratta di narrare

¹⁵ Gli impedimenti logistici che si sono verificati nel corso del progetto e hanno portato allo svolgimento delle interviste in modalità a distanza sono stati legati all'impossibilità di raggiungere l'artista nel luogo di residenza e trasferimenti in corso degli artisti.

¹⁶ Risulta evidente che la forma scritta rimanendo invariata nel tempo si configura come una serie di dichiarazioni ufficiali che possono avere ripercussioni in ambito critico, giornalistico, professionale e pubblico. Questo timore, piuttosto diffuso tra gli artisti, evidenzia come la narrazione contemporanea della produzione artistica sia spesso condizionata e talvolta distorta dalla critica e dalle istituzioni che esercitano maggiore influenza nel sistema dell'arte. In questo contesto, molti artisti percepiscono di essere relegati all'interno di un panorama che impone post-produzione aspettative precise rispetto al ruolo dell'artista e alla sua stessa rappresentazione nel contesto contemporaneo.

un'opera, per questo motivo è fondamentale rivedere quanto dichiarato nell'intervista per migliorare la comprensione e la trasmissione dei contenuti evitando fraintendimenti¹⁷. Si pone la domanda se sia oggi lecito narrare un'opera d'arte e se sì, come farlo. La definizione di una narrazione ufficiale delineata dall'artista riduce la possibilità di avere diverse interpretazioni della sua opera perché la narrazione prodotta ed enunciata dall'artista che l'ha prodotta assume maggiore rilevanza rispetto a tutte le altre. Per questo motivo, la fase di editing di un'intervista è un momento importante del lavoro di rielaborazione del testo perché costituisce la testimonianza formale di quanto detto e comunicato dall'artista¹⁸.

Il lavoro sul campione dei ventitré artisti viventi che si sono formati a Brera, si è svolto rispettando tutte le fasi di preparazione, raccolta dei dati ed elaborazione utili per arrivare al rilascio di uno *statement* scritto da parte dell'artista.

Se Hans Ulrich Obrist con la sua immensa conoscenza dell'arte contemporanea ha proposto un modello di intervista libera con cui poter incalzare con domande diversificate e varie gli artisti, noi che abbiamo preso parte progetto, consapevoli dell'importanza di studiare e prepararsi su ogni artista, ci siamo soffermati solo su alcuni aspetti delle singole attività e abbiamo cercato di ricondurre tutto, come già detto, alla formazione, alla scelta dei materiali e alla propria esperienza.

La pratica dell'intervista evidenzia molte delle criticità nel mondo artistico della contemporaneità, ma al contempo dimostra di essere uno dei mezzi più efficaci per conoscere e studiare un artista e la sua produzione nella sua interezza, senza grandi filtri, a cui siamo abituati ad assistere. L'intervista offre una nuova panoramica sull'interpretazione e narrazione di un'opera d'arte, finalmente privata dai preconcetti imposti dalle istituzioni e dalle figure di spicco del settore. A livello conservativo e documentale questo strumento risulta utile per indagare tecniche, processi e metodologie di lavoro che sono elementi peculiari in ogni singolo artista.

In conclusione, possiamo dire che l'intervista è uno strumento di ricerca utile quando viene realizzata in modo consono, superando le diverse difficoltà che possono incorrere mettendo a rischio la sua riuscita. Infatti, essendo l'intervista un rapporto fra due individui, è necessario stabilire un approccio di apertura e collaborazione proficua, che permetta uno scambio libero ed aperto, fluido ai cambiamenti e alla sensibilità dell'artista e della sua opera.

¹⁷ Infatti, se un'opera viene esposta senza grandi *statement*, quest'ultima assume più interpretazioni diversificate, che vengono ad essa conferite dal pubblico, dai critici, dai curatori, dai galleristi e dagli studiosi d'arte.

¹⁸ Nella fase di editing l'intervista viene rielaborata e adattata a un formato redazionale adeguato al pubblico di riferimento. Spesso, tuttavia, gli artisti tendono a modificare o eliminare parti delle proprie dichiarazioni snaturando per timore di critiche esterne e per conformarsi alle aspettative del panorama artistico contemporaneo. Nonostante ciò, per mantenere l'autenticità dell'intervista sarebbe ottimale ridurre al minimo essenziale le variazioni fra la versione orale e quella scritta, in quanto le modifiche inserite in fase di editing e post produzione possono snaturare le dichiarazioni dell'artista.

Il volume raccoglie gli interventi e i testi elaborati per il seminario *Racconti di Brera contemporanea*, organizzato all'Accademia di Brera il 9 gennaio 2026, e le interviste inedite a ventitré artisti che hanno studiato all'Accademia di Brera: Rebecca Agnes, Mario Airò, Thomas Bentivoglio, Carlo Benvenuto, Simone Berti, Chiara Camoni, Elena Cologni, Luca De Leva, Ettore Favini, Paola Gaggiotti, Stefania Galegati, Gino Lucente, Marcello Maloberti, Liliana Moro, Aronne Pleuteri, Sergio Racanati, Farid Rahimi, Andrea Romano, Bernhard Rüdiger, Anna Scalfi Eghenter, Davide Stucchi, Federico Tosi, Serena Vestrucci. La natura differente dei contributi riflette la complessità e la frammentazione del panorama storico-artistico attuale e offre argomentazioni per ragionare sul ruolo dell'istituzione accademica nella narrazione e documentazione della pratica artistica contemporanea.

Rosanna Ruscio è nata a Roma dove vive e lavora, dividendosi con Milano. Storica e critica d'arte è titolare della cattedra di Storia dell'arte contemporanea e Storia delle tecniche artistiche presso l'Accademia di Belle Arti di Brera. Specializzata in arte del Novecento è stata autrice e consulente per il Dizionario Biografico Treccani e gli editori De Agostini ed Electa e ha scritto numerosi testi per libri e cataloghi di mostre. Collabora a musei e fondazioni in Italia e all'estero e coordina progetti di studio e valorizzazione del patrimonio artistico all'Accademia di Brera. Tra le sue pubblicazioni *Nel segno di Appiani. Nove letture e un progetto d'artista* (con Chiara Nenci, 2021); *Il paesaggio prestatato* (con Ada Ghinato, 2014). *La vocazione artistica nell'epoca dell'Antropocene*, in Biennale Art Contemporary (Malta 2020); *Questioni di tecniche: dialoghi aperti su storie e materiali* (2025).

Finanziato dall'Unione europea - Next Generation EU, Missione 4 Componente 1, CUP D43C24000580001

Progetto PNRR: Iartnet - An International Platform For Artistic Practice/Research And Cultural Heritage at Italian Higher Arts Education Institutions

Codice Identificativo INTAFAM_00066

VOLUME FUORI COMMERCIO

L'opera è disponibile in commercio
esclusivamente nella versione
digitale eBook