

PRIÈRE DE TOUCHER

Novella Guerra, Imola

An exhibition project by a talk with Giulia Brivio

Ermanno Cristini: Vorrei pensare a un ciclo di mostre dove si mettono in atto pratiche di nascondimento. Questo ciclo si potrebbe intitolare *Prière de toucher*, saccheggiando l'omonimo lavoro di Duchamp, solo che in questo caso si tocca proprio nella misura in cui non si vede. Una sorta di toccare ad occhi chiusi, quella qualità che normalmente si rivela nel buio quando il mondo cessa di essere un saputo e si apre alla scoperta.

E la "tetta" duchampiana, il toccare, rimandano alla carne: *Il bagno turco* potrebbe essere il titolo del primo lavoro, in omaggio al più grande pittore della carne, insieme a Bacon.

Giulia Brivio: mi viene in mente anche *Etant donnés*, spiraglio nella porta che mostra la bellezza, Duchamp sembra affermare che c'è sempre qualcosa che nasconde la bellezza, una "barriera" fisica, metafisica o astratta e ciò che è nascosto alla fine sarà un dono. Hai pensato a questo aspetto del dono?

Anche il germoglio è un dono della terra, della natura...

E. C.: Questa storia del nascondere mi intriga da un po', forse da quando un paio d'anni fa ho visitato il museo dell'Art Brut a Losanna e sono "inciampato" nei lavori di Judith Scott, una psicopatica internata per circa 35 anni e che all'età di 44 anni, nel 1968, inizia a fare delle composizioni con oggetti trovati: ventilatori, ombrelli, riviste, etc, che cela accuratamente avvolgendoli con chilometri di fili, elastici, corde. E questa pratica maniacale del nascondere la impegna per un periodo smisurato, molto superiore a quello necessario a realizzare le sue composizioni.

Ciò che resta sono dei grandi ovaloidi, ma in realtà quello che ci sarebbe da vedere è nascosto.

G.B.: Trovo misteriosa la compulsiva necessità di nascondere le proprie creazioni in involucri che diventano essi stessi opere. E penso all'atto del nascondere: è più importante l'azione del nascondere, del coprire, o quello che si nasconde? Quando si nasconde qualcosa quanto lo si vuole svelare?

E.C.: Fare una mostra è esibire, mostrare al di fuori, ma forse si può pensare ad una mostra rovesciata, dove le opere esistono per non mostrarsi.

G.B.: È interessante l'idea di una mostra rovesciata, del celare per svelare i meccanismi dell'osservazione.

Un po' come ascoltare il folle per comprendere la verità, ragionare con la follia, vedere con gli occhi chiusi, una conoscenza ottenuta attraverso gli opposti. Ma si può parlare di conoscenza? O forse la conoscenza qui è fuori gioco?

Accade il paradosso, l'assurdo, di creare qualcosa per poi nascondere agli occhi di tutti, creare qualcosa, ma impedirne la conoscenza. È diverso da creare e poi immediatamente distruggere? Ci sarà qualche artista che creava per distruggere, non mi viene in mente... ma cercherò...

Nessuno potrà conoscere l'oggetto, l'opera, quindi sarà l'atto creativo ad essere primario?

E.C.: È una questione che rimanda molto indietro nel tempo dall'*Ars est celare artem* tibulliano via via attraverso l'*Enigme di Isidore Ducasse* di Man Ray o le astensioni di Duchamp, o le linee di Manzoni, o le campiture nascoste di Nina Beier, o...

Forse nascondere è l'essenza del mostrare, proprio come il vuoto è l'essenza del pieno e il silenzio è l'essenza del suono, perché queste "negatività" hanno a che fare con il "nulla" come campo di possibilità, come vuole quella linea che passa da Heidegger a Sartre, in quanto nulla che "colora le cose".

GB.: Negatività, mi viene in mente, anche nel senso di ombra grazie alla quale si distinguono gli oggetti. E poi ogni oggetto cela, trattiene il colore e quello che vediamo è ciò che si riflette sulla superficie...

Mi sembra che nascondere sia mettere in discussione la fisicità, la fenomenologia dell'opera. Quindi l'artista è presente solo come intenzionalità, come progettatore del nascondiglio, ma non è riconoscibile in quanto autore-creatore dell'opera?

(ancora di più nel tuo caso, perché affiderai le tue opera a un altro artista, a Microcollection)

G.B.: Nascondere è l'essenza del mostrare ed è l'antidoto all'esibizionismo?

Si arriva all'estremo esibizionismo per nascondersi, per mettere una maschera, quindi non esibire è mostrarsi. Banalmente il profilo facebook che esibisce un'identità, in realtà nasconde ciò che si è veramente. Il nascondimento è la caduta della maschera?

PRIÈRE DE TOUCHER 1

Novella Guerra, Imola, October 2013

With Microcollection, Patrizia Giambi

In: *Boite*, n°12,

Spring 2014

PRIÈRE DE TOUCHER 2

Something Like This, Firenze

Tre artisti e un critico per una mostra dove l'opera è altrove, in un altro spazio più o meno dirimpetto e la si può intravedere tramite un cannocchiale. "Intravedere" però è una cosa diversa rispetto alla fessura duchampiana di *Etant donnés*. Là è uno stringere il campo della visione fino al limite, qui è piuttosto un allargare fino al limite: si fa ricorso ad una protesi, ad un qualche cosa che prolunga la capacità di visione e, sola, crea la condizione perché si possa vedere.

Questa è la seconda tappa, dopo la prima a Novella Guerra, ad Imola, del progetto *Prière de Toucher*, interamente dedicato alle pratiche di nascondimento. Anche in questo caso affido a terzi il compito di celare. Infatti è di due artisti, Oppy De Bernardo e Aldo Mozzini che lavorano spesso insieme con installazioni molto visibili, la risposta del cannocchiale. Qui, di contro alla presenza "ingombrante" dei loro abituali interventi, li ho invitati a nascondere. Quel dispositivo è la loro opera, la quale prende senso solo in rapporto alla mia opera nascosta, la quale a sua volta funziona da dispositivo nei confronti del lavoro di Aldo e Oppy,

in un gioco di rotolamenti quasi circolare. Questa circolarità è sottolineata dallo spazio in cui l'azione si svolge, lo spazio di *Something Like This* a Firenze. Si tratta di un cortile sul quale si affacciano, su due lati diversi, *Something Like This* e la casa di Lisa Batacchi, che lo dirige. Il cortile vive nel mezzo di queste due polarità attraverso le quali circola la vita di Lisa nel continuo passaggio dal suo "privato" al suo "pubblico". Il cortile, dunque, come luogo di relazione, con sé stessi e con gli altri. Di nuovo un rotolamento nel quale scivola, senza soluzione di continuità, il rotolamento di *Prière de toucher*.

Giulia Brivio: Riprendiamo il discorso iniziato in occasione della tua mostra nascosta a Novella Guerra e percorriamo la strada tortuosa del nascondimento.

Parlavamo di Possibilità... Le mostre che hai in programma esplorano diversi nascondigli e modi di nascondere, un telescopio per cercare un oggetto invisibile: impedire oppure ostacolare la vista è come nascondere? È una azione ancora più forte perché è attuata sull'osservatore, non credi?

*Ermanno Cristini: Sì, in questo caso il pubblico si reca a vedere l'opera ma l'opera è altrove, in un altro spazio, più o meno dirimpetto, la si può intravedere tramite un cannocchiale. "Intravedere", però è una cosa diversa rispetto alla fessura duchampiana di *Etant donnés*. Là è uno *stringere* il campo della visione fino al limite, qui è piuttosto un *allargare* fino al limite: si fa ricorso ad una protesi, ad un qualche cosa che prolunga la capacità di visione e, sola, crea la condizione perché si possa vedere.*

E' indubbiamente un'azione compiuta sull'osservatore, lo mandiamo da un parte perché veda dall'altra e lo invitiamo a moltiplicare le proprie doti visive. Ma, in linea di principio, esiste un'opera fuori da chi la osserva? Sé è vero che l'opera è un fascio di relazioni tra chi la fa e chi la guarda, sempre l'osservatore è attore al pari dell'autore e gli attori sono essi stessi l'azione, forse rispetto ad essa distinguibili ma non altri.

*Inoltre anche in questo caso, come a Novella Guerra, affido a terzi il compito di nascondere. Infatti è di due artisti, Oppy De Bernardo e Aldo Mozzini che lavorano spesso insieme con installazioni molto visibili, la risposta del cannocchiale. Qui, di contro alla presenza "ingombrante" dei loro interventi, li ho invitati a nascondere. Quel dispositivo è la loro opera, la quale prende senso solo in rapporto alla mia opera nascosta, la quale a sua volta funziona da dispositivo nei confronti del lavoro di Aldo e Oppy, in un gioco di rotolamenti quasi circolare. Questa circolarità è sottolineata dallo spazio in cui l'azione si svolge, lo spazio di *Something Like This* a Firenze. Si tratta di un cortile sul quale si affacciano, su due lati diversi, *Something Like This* e la casa di Lisa Batacchi, che lo dirige. Il cortile vive nel mezzo di queste due polarità attraverso le quali circola la vita di Lisa nel continuo passaggio dal suo "privato" al suo "pubblico". Di nuovo un rotolamento nel quale scivola, senza soluzione di continuità, il rotolamento di *Prière de toucher*.*

Anche se in questo caso si agisce sugli "occhi che guardano", ovvero quelli dello spettatore/interprete, lo si fa per "chiuderli", paradossalmente attraverso l'iperapertura, l'estensione offerta dalla protesi. E torniamo al nostro tema: agire sullo spettatore è una modalità per consumare quella sorta di afasia che si sta ricercando con questo progetto. E in cima a tutto la domanda: ma non è proprio l'afasia lo specifico dell'arte, il silenzio lo specifico della poesia, la quale è come se offrisse il magma del suo senso sotto le parole?

*Scrive Paul Celan in *Di soglia in soglia*:*

*"Dà alla tua parola anche il senso: / dalle l'ombra
(...) Perché dice verità chi dice Ombra"*

G. B. Eppure anche se si tratta di azioni “forzate”, secondo me, entra in gioco la libertà, come se nascondere diventasse un atto di liberazione dell’immaginazione. E’ un aspetto che ti interessa?

Se ci pensi bene nascondere è una preoccupazione di cui si nutre la stagione dell’infanzia: nascondersi e nascondere. Il “fare casa”, per esempio. Da piccolo “facevo casa” sotto il tavolo da pranzo e non era solo il bisogno di riportare il mondo alla mia misura o il bisogno di ritagliare un mio spazio tracciando una sorta di confine, ma anche la necessità di sottrarmi allo sguardo e di sottrarre allo sguardo quello che facevo. Quello che facevo era, ovviamente, totalmente “inutile”, era infatti “gioco”. Questo accadeva prima dell’età della scuola, quando si è nella dimensione della pura improduttività. Nell’infanzia nascondere e improduttività vanno spesso a braccetto. In tale tempo si fa per il piacere di fare e il fare trova la propria finalizzazione solo entro sé stesso. In questa dimensione l’immaginazione è il motore perché questo fare che costituisce una sorta di “dissipazione” consente all’immaginazione di percorrere gli azzardi che il suo statuto le impone, i salti che disegnano la prospettiva di un orizzonte.

E se *l’orizzonte* è per definizione un *altrove*, la sua qualità sta solo nella possibilità di essere immaginato, non visto, semmai osservato ad occhi chiusi, ovvero toccato con una visione. Direi allora che nascondere è la condizione di un azzardo, quell’azzardo sulle cui gambe corre l’immaginazione. Ma allora torniamo al punto in cui forse la verità dell’arte sta proprio nella sua capacità di muoversi “nell’ombra”, perché è nell’ombra che è possibile l’azzardo, dunque una visione.

G. B.: Nascondere per te è una provocazione?

Io credo che neppure il silenzio di John Cage nei 4’,33” fosse provocatorio, al di là dei borbottii del pubblico. Ed era quello un caso in cui ad un concerto si “nascondeva” la musica.

4’,33” non era più provocatorio di quanto non sia provocatorio un Koan. Semmai è spaesante, produce uno scarto, ma la sua funzione in ultima analisi è una funzione diacritica.

Dunque se per provocazione si intende l’azione di una punta sottile che perturba uno stato per determinare un risveglio, allora magari. Ma è la levità dell’azione a fare l’intensità della perturbazione, e il risveglio a connotare la provocazione. Penso che il nascondere si muova entro questo territorio e corrisponda ad un bisogno di senso; che sia lo sforzo di affondare nel senso sotto la pelle di una visione tanto ipertrofica quanto insignificante.

G. B.: Robert Rauschenberg cancellò un disegno dell’amico De Kooning nel 1953, nascondendo per sempre l’opera di un altro artista.

Tu chiedi ad altri artisti di nascondere i tuoi lavori, di renderli segreti, anche a te stesso. E’ per la volontà di cancellare ulteriormente la tua autorialità?

L’autorialità non è cosa che si cancelli, o meglio l’urgenza di oggi è semmai quella di ripensarla.

Tutto il mio lavoro ha a che fare con la questione dell’autorialità nella misura in cui la gran parte di quello che faccio avviene attraverso il coinvolgimento di altri artisti. L’innescare dei processi di negoziazione del fare mi accompagna sempre nel mio viandare entro il territorio dell’arte. Forse addirittura è la mia opera. La negoziazione non è una rinuncia all’autorialità bensì una sua affermazione fuori da una dimensione rigidamente egologica. Questo vale anche per *Prière de toucher*: alla fine mi piace confondere le acque e creare delle condizioni in cui non si sappia mai bene chi sta facendo cosa e soprattutto dove sia l’opera.

G. B.:Quali sono i tuoi progetti futuri?

A proposito di coinvolgimento di terzi, a fine settembre è prevista una terza tappa di *Prière de touches* a MARS, un piccolissimo project space milanese in cui hanno esposto negli anni oltre un centinaio di artisti. Questi verranno invitati non ad esporre un'opera bensì a nasconderla. La mostra esibirà solo ciò che in realtà non è il soggetto, come se si realizzasse un enorme basamento a sorreggere una scultura talmente microscopica e in alto da sfuggire alla visione. Inoltre mi entusiasma l'idea del "grande numero" in un piccolo spazio per una mostra nascosta; è una continua oscillazione del senso tra un dato e il suo opposto.

Poi vorrei costruire una mostra che raccolga, anche in prospettiva storica, esperienze di opere "nascoste", ma si tratta di un progetto ancora tutto da definire e per ora celato al mio stesso sguardo!

E poi una mostra, sempre fatta di nascondimenti, che forse si farà in conseguenza ad alcune conversazioni con Massimo Marchetti, ma né io né lui sappiamo dove queste chiacchierate ci stanno conducendo.

PRIÈRE DE TOUCHER 2

Something Like This, Firenze, May 2014

With Oppi De Bernardo and Aldo Mozzini

PRIÈRE DE TOUCHER 3 **MARS, Milano**

Prière de Toucher è un "dispositivo" costruito attraverso gli scambi di idee con Giulia Brivio e grazie al lavoro di tutti gli artisti che fino ad ora vi hanno partecipato, consentendogli di "prendere corpo".

Sì, perché *Prière de Toucher* ha a che fare con il corpo e, saccheggiando il titolo del noto lavoro di Marcel Duchamp, rimanda inevitabilmente al mostrare. In breve *Prière de Toucher* si interroga sui confini del corpo e sulla natura dell'esibizione, e, forse, è una modalità del mostrare nonostante si preoccupi solo di nascondere.

Alla mostra pensata per MARS hanno aderito una cinquantina di artisti ed è curioso pensare allo scarto tra l'elevato numero di opere e le "microdimensioni" dello spazio; uno scarto entro cui si consuma il paradosso di un eccesso di visione dove però in realtà quello che si vede non è quello che c'è da vedere.

LA CONDIZIONE DI UN AZZARDO

EC: Normalmente quando siamo invitati a una mostra ci preoccupiamo di come mostrare il nostro lavoro; nel caso di questa mostra a MARS si tratta di preoccuparsi di come nascondere, magari presentando anche cose molto visibili ma che in realtà servono solo a nascondere un'opera che non si vede.

GB: Dopo quasi 60 anni dalla mostra parigina *Il Vuoto* di Yves Klein (1958), una mostra "Piena". Klein espone l'aria della galleria, l'opera diventa invisibile, nascosta nell'aria stessa e dentro ai polmoni di tutti i visitatori. L'opera si allontana tanto dalla matericità e finisce per essere presente ovunque, nello spazio circoscritto dall'artista. Quindi ancora una volta nascondere è una forma di presenza forte e persistente. Ma come risponde un artista a cui chiedi di non mostrare la sua opera?

EC: In genere con molto entusiasmo, anzitutto perché si tratta di cavalcare una contraddizione accettando una sfida. E non c'è fare artistico senza sfida: essa è l'unica condizione per avventurarsi nei territori dell'ignoto e dunque per restituire all'arte la sua valenza conoscitiva. Dunque: nascondere per scoprire, per sapere, in questo caso.

GB: Quando Piero Manzoni nasconde la *Merda d'Artista* (1961) o la *Linea lunga 7200 metri* (1960), l'aspetto provocatorio è predominante. In questo caso però, come già dicevamo, non c'è nessuna esigenza e nessuna intenzione di provocare o stupire, credo sia piuttosto una ricerca sulle possibili "vite" dell'opera, come se esibirla coperta da veli possa mostrare le sue altre facce o nuove prospettive di lettura. Può essere anche una rinuncia all'opera, all'oggetto, alla visione?

EC: Direi di no, quanto piuttosto un tentativo per la restituzione dei valori di ogni termine: l'opera, l'oggetto, la visione. Tutti elementi di un processo vitale entro cui e solo entro cui essi prendono senso uno dopo l'altro, fuori dalle mitologie vocanti che spesso li avvolgono e in una dimensione la cui materia è relazionale.

GB: Ti chiedi se è possibile toccare ciò che non si vede. Molto spesso, quasi sempre, non tocchiamo ciò che vediamo, forse questa inversione è utile per amplificare la nostra percezione sensoriale. Nascondere forzatamente può suscitare la voglia di toccare ciò che non si vede.

EC: Sì, se per "toccare" si intende quella conoscenza della realtà che è mentale e corporea ad un tempo e che avviene fuori o oltre gli schemi delle nostre codifiche. Insomma, quella conoscenza che ci torna a far vedere le cose come "non saputo".

GB: Nel 2012 la Hayward Gallery di Londra inaugurava la mostra *Invisible: Art about the Unseen*, tra qualche giorno ad Amsterdam apre The Unseen Photo Fair, terminata l'era del luminoso white cube che monumentalizzava le opere ci si avvia verso il buio dell'invisibile e del nascosto?

EC: Credo che sia un passaggio obbligato; penso che la nostra epoca, in senso generale, dovrà essere per forza di cose un'epoca rifondativa e ogni rifondazione comporta una sorta di "grado zero", un bisogno di "fondamentali", e dunque, nello specifico, un bisogno di "buio" e di "silenzio".

PRIÈRE DE TOUCHER 3

MARS, Milano, October 2014

With Davide Allieri, Roberto Amoroso, Emanuela Ascari, Marco Belfiore, Lorenza Boisi, Maurizio Bongiovanni, Maurizio Candeloro, Gaia Carboni, David Casini, Daniele Carpi, Lia Cecchin, T-Yong Chung, Rudi Cremonini, Carl D'alvia, Valentina D'Amaro, Giovanni De Francesco, Oppy De Bernardo, Sara Enrico, Francesco Fossati, Enza Galantini, Nicola Genovese, Marco Lampis, Filippo La Vaccara, Lucia Leuci, Tiziano Martini, Franco Menicagli, Yari

Miele, Concetta Modica, Gianni Moretti, Marzia Moretti, Aldo Mozzini, Andrea Nacciarriti, Marco Pezzotta, Marta Pierobon, Fabrizio Prevedello, Arend Roelink, Marzia Rossi, Laura Santamaria, Lidia Sanvito, Dario Sbrana, Luca Scarabelli, Gian Paolo Striano, Cristiano Tassinari, Marcello Tedesco, Eugenia Vanni, Devis Venturelli.

PRIÈRE DE TOUCHER 4

Coordinate 44°35'57.6"N 8°18'07.9"E, Roccaverano

Prière de toucher è un ciclo di mostre, ognuna con una propria caratteristica; in questa quarta tappa la mia preoccupazione è **indicare**, per nascondere, e l'occasione è offerta dal nuovo lavoro di Umberto Cavenago, *L'alcòva d'acciaio*, realizzata per essere nascosta in un piccolo bosco delle Langhe. Non solo *L'alcòva* è dissimulata nel bosco ma il bosco è ripiantumato, quindi sulla prospettiva essa è destinata a essere sempre più nascosta. Difficile da trovare, in barba alla sua elefantiasi: ci vuole la mappa.

Dunque questa mostra apre due questioni: una prima riguarda una evidenza che si offre celandosi mentre una seconda riguarda l'indicare come modalità del nascondimento.

In relazione a questo secondo aspetto si sviluppano il contributo di riflessione di Alessandro Castiglioni e la mappa temporale di Barbara De Ponti che per l'occasione trova collocazione dentro *L'Alcova*.

UNA MAPPA SENZA NORD

Ermanno Cristini: In questa quarta tappa di *Prière de touches* la mia preoccupazione è indicare, per nascondere.

È questo il senso della coppia di bussole che si contraddicono nella loro valenza indicale.

Giulia Brivio: Quindi torna a esserci un autore? Forse c'è sempre stato? Questa volta hai scelto di indicare, di assumere un ruolo decisivo nella realizzazione dell'opera. Indicare cosa vedere, cosa cercare, cosa è nascosto, implica una direzione precisa data all'immaginazione dell'osservatore.

E. C.: L'occasione mi è offerta dal nuovo lavoro di Umberto Cavenago, *L'alcòva d'acciaio*, realizzata per essere nascosta in un piccolo bosco delle Langhe. Non solo *L'alcòva* è dissimulata nel bosco ma il bosco è ripiantumato, quindi sulla prospettiva essa è destinata a essere sempre più nascosta.

Difficile da trovare, in barba alla sua elefantiasi: ci vuole la mappa.

Dunque si aprono due questioni: una prima riguarda una evidenza che si offre celandosi mentre una seconda questione riguarda l'indicare come modalità del nascondimento.

G. B.: "...mi ritrovai per una selva oscura, ché la diritta via era smarrita..."

Il bosco ha profonde radici in letteratura, è un luogo in cui ci si perde, si perde il senno, ci si rincorre, si è vittima di incantesimi nelle notti di mezz'estate, tutte azioni che mi piace ricollegare al nascondimento. Sono fasi di transizione, di passaggio, di complessità che, nella maggior parte dei casi, finiscono con il districarsi e finalmente si vede la luce.

E. C.: L'alcova d'acciaio misura poco più di quattro metri per due, alta quasi quattro e pesa circa cinque tonnellate. Sottratta allo sguardo, è come se essa realizzasse una strategia dell'eccesso per fare silenzio. "E' sempre in un rifiuto della visione diretta che sta la forza di Perseo", notava Calvino nelle Lezioni americane, e qui accade più o meno la stessa cosa. La forza è funzione inversa della visibilità.

Perché, "svuotato", lo sguardo si riappropria di una dimensione conoscitiva che invece il "pieno" dell'occhio nega. L'alcova è un caso macroscopico di esibizione nella sottrazione.

G. B.: Sottrarre, portare via dallo sguardo, mi fa pensare a un'azione di privazione che non associa immediatamente al nascondere. Nascondere potrebbe essere la scelta di non aggiungere allo sguardo? La forza potrebbe essere nell'invisibile, senza che ci sia stato precedentemente un visibile?

E. C.: Si tratta di una visibilità suo malgrado, data dal suo stesso esistere e che, collocata nel bosco, si nega allo sguardo, quindi, appunto, non si aggiunge.

Questo mi fa anche pensare, fatte le debite proporzioni naturalmente, ad Amauroto, la capitale di Utopia. La città esiste, ben tracciata e perfettamente organizzata in tutta la sua evidenza, ma il suo nome significa città nascosta. E se stesse proprio nel suo nome la sua verità?

Inoltre per sottrarsi L'Alcova cavalca un paradosso: ricorre ad una mappa.

La mappa è una guida e anche, in una chiave, è la parte sagomata che girando la toppa fa funzionare la serratura. La mappa è la chiave della chiave: è ciò che apre, ovvero è ciò che svela. Ma qui è come se la porta si aprisse su un buio e la mappa agisse da mappa muta.

E' una contraddizione in termini la mappa muta, eppure forse e proprio per questo essa è la quintessenza della mappa: trattenendosi, si apre ad un orizzonte come campo di possibilità attribuendo all'indicare quella trascendenza che gli deriva dal puntare ad un altrove continuo.

G. B.: La mappa è legata al viaggio, implica una ricerca territoriale o temporale o mentale, la meta diventa l'oggetto del desiderio e il percorso per raggiungerlo si carica di aspettative, amplifica la forze del nascondimento. Nascondere diventa quasi un gioco, ciò che è nascosto si proietta nella nostra immaginazione come un tesoro. Un'azione giocosa e leggera se vogliamo tornare alle lezioni di Calvino.

E. C.: Proprio quella leggerezza è il luogo dove sta L'alcova con tutta l'evidenza del suo esserci e, per assurdo, di un esserci che è tale tanto più quanto più perde di peso e di dimensioni occultato dal bosco, ed eletto a referente di una mappa muta. È importante seguirla, la mappa, ma unicamente per perdersi nell'abbraccio a una meta sottratta, come se crollassero improvvisamente le certezze cardinali che fanno da guida.

Tanto che all'interno de L'alcova, poi, trova collocazione un'altra mappa: la mappa temporale di Barbara De Ponti. Non ha geografie e si può appena intravedere, con gli occhi appoggiati al piano di calpestio a 170cm. da terra e confusa dalla natura riflettente della sua materia.

Un lavoro che si nasconde contiene un altro lavoro che si nasconde e il mio indicare si riferisce a cose che ci sono non essendoci.

SUL METODO

Alessandro Castiglioni

I

In viaggio, guardo tra i miei appunti e trovo:

“La mappa è una forma simbolica che permette di ricostruire in modo sintetico ed oggettivo le relazioni e le proporzioni tra spazi e ambienti. La mappatura è, di conseguenza, un'azione di scoperta, di perlustrazione, di definizione. Mappare significa scoprire e conoscere, ma anche ridisegnare e interpretare”

“Opere d'arte come mappe: azioni di scoperta e ridefinizione di alcuni particolari momenti, fatti, accadimenti che si intrecciano con l'identità storica e geografica di territori e comunità”.

II

Effettivamente ripenso poi alla differenza, sostanziale, tra la mappa, come speculazione, come astrazione ma anche come immagine (come linguaggio) e la mappa dell'esploratore. Un riferimento in merito è un testo del 2007 di Francesco Tedeschi in cui l'autore aveva parlato chiaramente di azioni di mappatura: *Camminare per creare Mappe*.

III

Seppur l'esito è affine, i processi messi in campo sono differenti. Una mappa cartografica è un'elaborazione simbolica più o meno affine alla sfera del sensibile. Chi invece scopre per disegnare una mappa compie l'irreversibile azione della rivelazione, sia della scoperta che del nascondimento, dunque. L'esploratore scopre; così definisce, escludendo e inquadrando una prospettiva sul sapere.

IV

Non va dimenticato in questo contesto il contributo di James Clifford (non è la prima volta che ne parlo e la questione sembra starmi molto a cuore, in questo periodo) per una prospettiva di ricerca in cui il vero cuore dell'indagine antropologica non si situi nella scoperta dell'altro, cioè nella mappa disegnata. Ma, accantonando l'idea stessa di cultura, nell'antropologo stesso. Il disegnatore della mappa. Come egli cambi dopo il viaggio e la scoperta. Credo che questo sia il nostro caso. Ci interessano i disegnatori di mappe.

PRIÈRE DE TOUCHER 4

Coordinate 44°35'57.6"N 8°18'07.9"E, Roccaverano, October 2015

With Umberto Cavenago, Barbara De Ponti

PRIÈRE DE TOUCHER 5

Spazio C.O.S.M.O., Milano

Questa quinta tappa di *Prière de Toucher* è concepita per lo spazio C.O.S.M.O., uno spazio espositivo nella soffitta dello studio di Luca Pancrazzi ed Elena El Asmar e in quanto soffitta lo spazio ideale per nascondersi.

La modalità che si vuole qui sviluppare è quella della mimetizzazione: una forma di nascondimento che si fonda sull'inganno della vista. Il mimetismo per gli esseri viventi è un vantaggio evolutivo, per l'arte può esserlo per acuire il senso visivo.

VISIONI CANGIANTI E INFRASOTTILE

Giulia Brivio: In natura la mimetizzazione è una azione di sopravvivenza, gli animali più deboli la utilizzano per avvantaggiarsi sui pericolosi predatori, assumendo le sembianze di organismi tossici e indesiderabili oppure dell'ambiente circostante, in modo da scomparire. Alcuni fiori si mimetizzano per attirare gli impollinatori. Ci sono sempre questioni vitali alla base della mimetizzazione.

Quindi l'arte può avere l'esigenza di mimetizzarsi per salvarsi dai predatori voraci di ciò che è "appariscente"? Mimetizzarsi per salvarsi da una contemplazione troppo frettolosa e superficiale?

Ermanno Cristini: Da sempre l'arte ha cercato la strada di ciò che non è immediatamente visibile proprio perché il suo compito è quello di problematizzare le cose, non di banalizzarle. Anche per l'arte è una questione vitale, ed in ragione di ciò l'arte è una questione vitale per l'uomo. Se il suo compito è quello di contribuire a creare "visioni", una "visione" è, paradossalmente, il prodotto del "buio" che crea quella domanda capace di vivere e rinnovarsi costantemente nel dubbio da cui si origina, aprendosi alla risposta come campo di possibilità, opportunità e non certezza.

Parlando di opere, ad esempio, mi viene in mente *Las meninas*: il soggetto non è forse mimetizzato, fuori dal quadro, nascosto dietro i soggetti "plausibili" che stanno all'interno del quadro? Ma anche, saltando nel tempo, Alighiero Boetti con il suo sdoppiamento dell'identità. Si pensi a *Gemelli* o all'*Autoritratto in negativo*, esposto da Toselli a Milano nel '68 mimetizzato in un greto di ciottoli di fiume identici a quello con cui è stato realizzato. Alla mimetizzazione dell'autore nel soggetto, e viceversa, si aggiunge quella dell'opera nel suo contesto. E così via.

G.B.: Il rapporto tra arte e realtà è sempre attuale e complesso. Cosa accade quando l'arte vuole assumere le esatte sembianze della realtà, mimetizzandosi con essa?

Diventa una realtà stratificata di significati oppure l'arte scompare sconfitta da ciò che è reale e contingente?

E.C.: Il processo di mimetizzazione, nella sua ideale confusione con la realtà, in verità ne stabilisce comunque e sempre una distanza. È la distanza dello spessore critico, quello scarto,

spesso sottilissimo, che consente un'adesione al reale in termini di conoscenza. In altre parole, io conosco nella misura in cui aderendo alle linee dell'oggetto della mia osservazione scopro progressivamente le linee della mia alterità. Mi piacerebbe dire, a proposito della mimetizzazione, che l'intensità dello scarto è inversamente proporzionale alla distanza dell'aspetto, ovvero essa sta nello spessore dell' ultrasottile duchampiano. Così si stratifica il senso sfuggendo alla sconfitta da parte del contingente. Credo che proprio il ready-made sia il caso più significativo al proposito: l'"orinatoio" non è un orinatoio proprio per il fatto di esserlo; lo scarto si situa nell'ultrasottile.

G.B.: La mimetizzazione prevede un cambiamento d'aspetto, può avvenire indossando una maschera o mutando il colore della pelle, quindi l'opera che si mimetizza si nasconde dietro a un velo fatto della stessa texture della soffitta.

Il lavoro diventa quindi mutevole? È in divenire mentre indossa un nuovo "costume"?

E.C.: È in divenire il soggetto di Velasquez mimetizzato fuori dal quadro? Evidentemente sì, anzitutto per il dubbio che contiene relativamente alla sua identità: la coppia di coniugi o l'autore? Questo sfarfallio di "figure" produce un sistema cangiante, che si può cogliere solo nel suo permanente sfuggire.

Dunque, nascondimento, mimetizzazione, rimandano alla necessità per l'opera di darsi come sistema mutevole anche nella consapevolezza del fatto che non ci sono altre strade per dar forma ad una realtà fatta di movimento.

G.B.: Si tratta di un nascondimento momentaneo, che accade solo nel momento di necessità? Nell'attimo di durata della mostra?

E.C.: Come in natura la vocazione mimetica è, come dire, "ontologica", si tratta qui di opere il cui statuto presuppone tale attitudine, e non come accadimento momentaneo dovuto alle circostanze. Probabilmente anche perché esse considerano imprescindibile il momento della "messa in mostra", quale condizione costitutiva. Allora ingannare la vista diventa l'elemento qualificante della forma.

G.B.: Il luogo scelto, la soffitta, non è solo il teatro dove si mette in scena la mimetizzazione, è anche uno spazio della casa nascosto e dove si nascondono gli oggetti inutilizzati. Questa scelta amplifica il senso del nascondimento. L'opera d'arte esposta / celata ai margini della sfera privata, un'opera forse che sceglie di emarginarsi. Può esserci una volontà di isolamento, di separazione dal sistema dell'arte che predilige piedistalli, luci puntate e saloni cerimoniali?

E.C.: Tutta la storia dell'arte, almeno quella in epoca moderna a partire dal *Salon des Refusés* è fatta del tentativo di praticare alternative ai percorsi istituzionali, e quindi, in qualche modo, di farsi da parte.

Ma il tema del nascondimento assume via via significanza con l'exasperarsi delle modalità

dell'industria culturale, la cui necessità è, fin dalle origini, l'opulenza, il sovraccarico, l'eccesso di visibilità e di rumore. L'evoluzione tecnologica ha ulteriormente esasperato tale tendenza. E il sistema dell'arte ne è parte attiva.

L'invito duchampiano alla sospensione del fare e alla invisibilità del prodotto assume sempre più un valore profetico: ""Datevi alla macchia, non fate sapere a nessuno che state lavorando" (M.D.)

La soffitta è il luogo ideale dove darsi alla macchia e forse ritrovare la capacità di vedere e di conseguenza di pensare, come in una sorta di capanna di Skjolden.

NON VOGLIO RIAPRIRE LA CONCLUSIONE

Luca Pancrazzi

Non voglio riaprire una conclusione, la profezia duchampiana è stata però interpretata dagli artisti.

Lancio solo alcuni spunti per estendere la definizione di mimesi e di scomparsa attraverso pratiche mimetiche che gli artisti mettono in atto, oggi.

Nel minestrone indefinito di questa pratica contemporanea dell'arte del presente sono stati inclusi ingredienti che non so come chiamare, non hanno un nome, non lo conosco. Solo il tempo, forse, farà chiarezza, bene o male, di questi materiali inerti che allungano il brodo lasciandolo accettabilmente buono e un po' abbondante.

Nel minestrone il mimetismo è una componente naturale come nell'arte dove ha sviluppato sfaccettature possibili e strategie di sopravvivenza.

Per esempio, la pratica della fragilità dell'artista che si nascondeva al mondo vestendo i panni della normalità per sfuggire alla sovraesposizione dello spettacolo dei media, o in modo inversamente simile le pratiche dell'eccesso che permettevano di proteggersi allontanandosi dalla normalità della massa, sono oggi praticate per raggiungere tutt'altri scopi.

Lo spettacolo come un famoso velo è calato su tutto, e sul pubblico principalmente. Pur di accedere ad un seguito da Popstar o ancora meglio da Mipiace, l'artista si mimetizza nella società divenuta artistica a sua volta, vestendo qualsiasi panno, da quello del guru creativo-pubblicitario, a quello dello chef.

Questo richiede abilità camuffatorie e mimetiche notevoli.

L'arte e la società dello spettacolo sono finalmente la stessa cosa, senza soluzione di continuità anche l'educational, la scienza divulgativa, la cucina, la politica, il design artigianale, fanno parte del minestrone spettacolare.

Ma l'arte è ancora un passo oltre a qualcosa? Sicuramente è altro dalla natura, poi abbiamo

detto che è mimetica, poichè si è sempre mimetizzata per ragioni diverse, e utilizzando queste pratiche che ne garantiscono una certa sopravvivenza in un sistema spettacolare ha solo dimostrato di aver ceduto a tutte le lusinghe possibili.

Quindi, gli artisti utilizzano la mimesi per eludere una fine, e devono farlo per poter trovare negli occhi del pubblico abbagliato una certa dose di gratificazione per continuare lo spettacolo.

“Niente da vedere niente da nascondere” per citare di nuovo A&B, era il desiderio di porsi dietro l’opera e svelarne attraverso la pellicola fragile, il nulla che non può più proteggere l’artista dal mondo. L’opera non riparava neppure la fragilità dell’artista dal suo pubblico, e lo spettacolo insieme al senso veniva messo con le spalle al muro.

Se l’artista adesso non riesce più a farsi da parte, a stare dietro all’opera, a cospirare in santa pace, siamo già arrivati al punto paradossale dove lo scarto è divenuto un monumento, la soglia è di marmo di carrara lucido, e l’infrasottile è un raggio laser proveniente da starwars!?

April 2016

PRIÈRE DE TOUCHER 5

Spazio C.O.S.M.O., May 2016

With Emanuele Becheri, Francesco Carone, Gianluca Codeghini, Elena El Asmar, E Il Topo, Amedeo Martegani, Museo Riz à Porta, Giancarlo Norese, Giovanni Oberti, Luca Pancrazzi, Luca Scarabelli, Sophie Usunier, Eugenia Vanni.