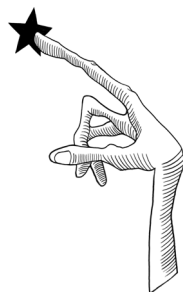
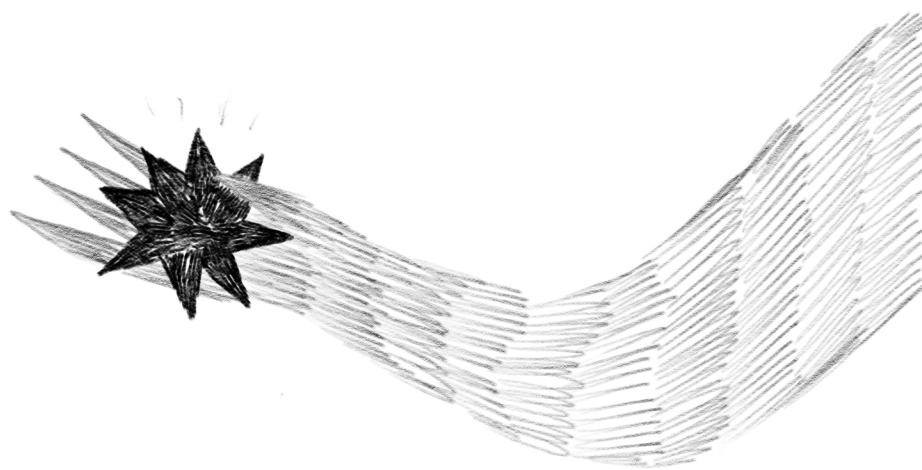


NOVANTESIMI

CESARE PIETROUSTI
LILIANA MORO
GIACINTO DI PIETRANTONIO
GIULIO CAVALLO





E.T.zine #05
Gennaio/Aprile 2026
Novantesimi

Fanzine digitale
di critica d'arte

Progetto a cura di
Miriam Di Francesco
Martina Macchia

Grafica e disegni
Giorgia Mascitti

instagram: @et.zine
e-mail: redazione@etzine.it

INDICE

- 5 - EDITORIALE
di Miriam Di Francesco
- 6 - GIROTONDO
di Martina Meccia
- 8 - INTERVISTA A CESARE PIETROVSI
a cura di Martina Meccia
- 20 - INTERVISTA A LILIANA MORO
a cura di Martina Meccia
- 26 - INTERVISTA A GIACINTO DI PIETRANTONIO
a cura di Miriam Di Francesco
- 44 - INTERVISTA A GIULIO CLAVUELLO
a cura di Miriam Di Francesco
- 56 - BIOGRAFIE

Editoriale

Nel suo secondo anno di uscita, E.T.zine compie il suo primo giro di boa.

Si trasforma da trimestrale a quadrimestrale, da critica lenta a passo di lumaca, da raccolta di saggi a raccolta di interviste, da riflessione sulla critica a lasciare la parola ai protagonisti dell'arte. Ciò che rimane invariato è l'indagine, la sperimentazione, la libertà, la disinvoltura con cui attraversare epoche e saperi, la possibilità che ci concediamo di cambiare in corso d'opera. Non solo, perché la progettualità di ragionare su un'annualità rimane la stessa; la scrittura, seppure in forma rinnovata, è ancora centrale nel progetto editoriale. Ci siamo chieste di cosa avessimo bisogno, cosa mancasse all'arte e al discorso sull'arte, cosa volessimo portare a galla in termini di conoscenza e di critica d'arte.

Con una certa naturalezza, ci siamo avvicinate alla ricerca e all'interpretazione di un passato prossimo capace di offrire consapevolezza alle ultime generazioni e, in particolare, di comprendere l'arte oggi.

Martina Macchia, già collaboratrice nel primo anno della fanzine, stava svolgendo un accurato lavoro di ricognizione delle residenze in Italia, a partire dagli anni '90, e abbiamo pensato che quella ricerca potesse interessarci e interessarvi.

Non so bene se sia stata Martina a salire su questa astronave o se sia stata l'astronave a prelevare Martina in questa navigazione. Quel che è certo è che in questi ultimi mesi trascorsi insieme abbiamo ascoltato, trascritto e rimaneggiato tante ore di conversazioni con i protagonisti dell'arte degli anni '90.

Abbiamo accantonato i cataloghi, gli articoli e i manuali per cogliere l'atmosfera che si respirava in quegli anni e portare a casa qualche lezione. Questo 2026 sarà interamente dedicato alle testimonianze dirette dei protagonisti degli anni '90 con l'obiettivo di informare e spingere alla riflessione critica chi non era nato.

E.T.zine è pronto per questo secondo anno nell'arte contemporanea.

Miriam Di Francesco

Girotondo

Queste interviste nascono dall'urgenza di conoscere e dal desiderio di comprendere, nella consapevolezza che le stratificazioni sono complesse e i punti di osservazione sempre multifocali. Alla generazione nata tra la fine degli anni Ottanta e la fine dei Novanta, di cui faccio parte, è stato consegnato il difficile compito di ricucire le memorie di quegli stessi anni. Per semplificare, considero come inizio del decennio il 1989, con la caduta simbolica del Muro di Berlino, e il suo epilogo il giorno dell'attentato alle Torri Gemelle, nel 2001. Quello stesso anno, in Italia, l'immaginario di un'intera generazione viene frammentato dai fatti del G8 di Genova, culminati nell'uccisione di Carlo Giuliani per mano di un carabiniere. Nel mezzo aprono spazi, si organizzano dibattiti, mentre nuove culture giovanili e fluide proliferano fuori e dentro l'urbano.

Rileggere questo decennio significa restituire senso al presente, colmare un vuoto teorico e critico. Confrontandomi con la frammentazione che i Novanta portano con sé, sono emerse due questioni cruciali e interconnesse: in primo luogo, bisogna rinunciare alla pretesa di inquadrare completamente un momento storico senza averlo vissuto. Successivamente, questa prospettiva esterna è diventata funzionale all'apertura di possibilità inedite: a volte è necessario uno sguardo disincarnato. Per colmare queste fratture ho sentito la necessità di domandare e analizzare le risposte come strumento metodologico d'indagine essenziale per riconnettere fili e immaginari molteplici, riversati in una serie complessa di produzioni, elaborazioni e vicende socio-politiche. Documenti e libri raccontano molto, ma sono incompleti senza l'esperienza diretta, la voce e il corpo. In questi vissuti, artiste e artisti hanno saputo anticipare, agire, sperare e costruire un'idea di un altro mondo nel mondo, talvolta possibile, spesso fallimentare. Liliana Moro e Cesare Pietroiusti appartengono alla stessa generazione e hanno sviluppato pratiche che, nella loro diversità, si sono interrogate sulle relazioni tra spazio, opera e autonomia. Per la continuità della loro ricerca, ho ritenuto importante coinvolgerli, come punto di partenza di un percorso *in fieri* che intende aprirsi

ad altre personalità. Il dialogo con loro è significativo anche perché, nel movimento tra micro e macrostoria, mette a fuoco la geografia culturale del territorio nazionale, a partire da due contesti urbani molto precisi e distinti – Milano e Roma – ma portando l’attenzione fino a zone decentrate, da Novi Ligure a Paliano, passando per i sistemi tentacolari della rete che, proprio negli anni Novanta, trasforma in maniera radicale le modalità di comunicazione e relazione con l’altro. All’interno di questo scenario, insieme a una nuova generazione artistica, emerge anche un nuovo approccio alla critica e alla curatela – in un momento di contaminazione tra generi, culture, istanze – di cui i racconti eterogenei di Giacinto Di Pietrantonio e Giulio Ciavoliello sono una preziosa testimonianza.

Martina Macchia

intervista a
CESARE PIETROLUSTI

a cura di
MARTINA MACCHIA

Come molte/i artiste/i della sua generazione, Cesare Pietroiusti arriva all'arte attraversando altre discipline. Studia medicina, si avvicina alla Psicologia dell'Arte, lavora, ancora oggi, in gruppo e in contesti comunitari. In questa provvisorietà, riesce a individuare nella rete un potenziale per quei paradigmi relazionali che in Italia tratteranno percorsi autonomi, decentrati, urgenti ma impossibili da inquadrare in un'estetica unitaria. L'intervista si muove da qui per arrivare al presente, e in maniera analitica scandisce alcuni passaggi tra decenni, in particolare nelle trasformazioni registrate tra la fine degli anni Ottanta e l'inizio degli anni Novanta, di cui Pietroiusti è stato un testimone imprescindibile da interrogare. Alcuni spazi vengono nominati, altri sono rimasti esclusi, nell'impossibilità di restituire nel suo complesso un panorama frammentato. Una nota a margine necessaria riguarda, in particolare, le realtà autogestite e i centri sociali, come ad esempio il Link di Bologna, la cui importanza sociale, politica e culturale per pratiche e sperimentazioni artistiche è stata centrale e autonoma dalla presenza di Oreste, che al Link svolse un incontro nel 1997.

Come ti posizioni nel panorama delle pratiche relazionali, dato che in Italia si sono delineate diversamente rispetto ai classici riferimenti teorici? Penso a diverse esperienze: dal gruppo di Piombino fino a Oreste. Cosa c'è oltre i documenti e i testi, nei termini di un'esperienza più incarnata e rispetto alle urgenze di prima e di oggi?

È una storia piuttosto lunga. In qualche misura, ho sempre cercato di mantenere una linea di continuità rispetto a certe ricerche degli anni Settanta, che sono state interrotte alla fine del decennio e per gran parte degli anni Ottanta. Io appartenevo a un gruppo di artisti che potremmo definire minoritario nel contesto di quel periodo. Quando ho iniziato, ovviamente andava molto forte la Transavanguardia e, con il ritorno alla pittura, c'è stato un momento di "ritorno all'ordine" – simile, secondo me, a quello degli anni Trenta – che ha tagliato via alcune situazioni per farla finita con un decennio culturalmente molto turbolento. Negli anni Ottanta ha prevalso una logica che ha investito ogni aspetto: dalla

specificità dell'oggetto artistico al mercato, fino alla specificità dei luoghi espositivi, quindi le gallerie e poi i musei, che dopo Rivoli e Prato hanno iniziato a nascere sul territorio nazionale. All'epoca, appartenevo a una situazione specifica romana, quella di Jartrakor, che non voleva accettare passivamente l'euforia di questo ritorno all'ordine e, soprattutto, non voleva archiviare le ricerche degli anni Settanta, che avevano aspetti molto interessanti dal punto di vista politico e sociologico. In questo contesto, il termine "relazionale" è venuto solo dopo. La mia formazione, in questo senso, ha seguito un doppio percorso. Racconto sempre che ho studiato medicina, indirizzando i miei studi verso la psicologia e la psichiatria. Il docente con cui ho fatto la tesi era uno psicoterapeuta relazionale, e così ho scoperto l'esistenza di questa branca della psicoterapia. Capire il relazionale attraverso la psicologia è stato per me un punto formativo che ha informato non solo il mio carattere, ma anche, seppure non da subito, il mio modo di fare l'artista. A questo si è aggiunto l'incontro con Sergio Lombardo, l'artista con cui ho cominciato a lavorare alla fine degli anni Settanta. Lombardo mi ha insegnato che l'opera d'arte può essere considerata in una maniera più ampia rispetto all'oggetto da contemplare. Una volta che si estende il concetto di opera, vi si inseriscono dentro tutti gli elementi che la riguardano. Considerando questo ampliamento – che può riguardare il modo in cui esponi il lavoro, il tempo che gli dedichi, il luogo dove lo fai, ma anche dettagli come il titolo o, forse in primo luogo, il pubblico a cui l'opera si rivolge – si capisce come prendere tutti questi elementi in maniera critica, facendoli diventare non esterni ma immanenti alla ricerca. Questo porta a considerare la possibilità che lo spettatore sia anche un co-autore. Cioè che l'altro dall'artista possa essere in una relazione con l'artista che non è semplicemente quella del pubblico che viene a vedere la mostra, ma anche di un produttore inconsapevole di segni, che l'artista successivamente mostra. Oppure può essere un partecipante a un laboratorio in cui le opere si fanno, in qualche modo, collettivamente, e questo può essere comunque un elemento di sperimentazione. Il termine "sperimentazione" lo usavamo spessissimo, e quasi sempre questa idea riguarda

un rapporto fra persone, quindi inevitabilmente la dimensione relazionale intersoggettiva. La storia nasce da lì: non era più una questione di espressione specifica di un certo linguaggio, ma un'operazione critica che tende a far sì che la ricerca artistica sia proprio il terreno in cui si sperimenta un modo di pensare, di agire, di relazionarsi con gli altri. E quando dico "gli altri", non intendo solo l'alterità umana, ma l'altro rispetto a tutti i paradigmi che possono definire il luogo, l'architettura, la parete espositiva. Il primo tra questi elementi è l'altra persona, che però è un'apertura a varie alterità. Oggi si parla molto del *più-che-umano*, e anche se non ho mai avuto un interesse particolare per gli animali, certamente c'è un'idea di apertura. Sperimentare significa anche andare in territori dove non sai cosa otterrai, e implica anche la possibilità di fallire. Tutto questo viene da quegli studi sulla psicologia relazionale degli anni Sessanta, che sono, tra l'altro, paralleli alle ricerche ecologiche e a tutte le teorie della complessità. Nei libri che leggevo all'epoca c'era sempre questa messa in questione della definizione di individualità, perché questo allargamento nella relazione determina un significato che è sempre in divenire, sempre un processo. E qui si innesta la specificità italiana a cui accennavamo. In Italia, il paradigma relazionale in ambito psichiatrico è stato declinato in maniera politica, diversamente dagli Stati Uniti e da gran parte dell'Europa. Basaglia e la sua scuola interpretano il relazionale come potenzialmente patogeno, in quanto espressione di una società che funziona in base a meccanismi di alienazione, sfruttamento, violenza e falsificazione mediatica. Questa è la cornice specifica in cui si inserisce il gruppo di Piombino, che nasce nei primi anni Ottanta.

Tu arrivi dopo però?

Sì, io mi aggrego un po' dopo. La storia, per quanto un po' complicata e forse neanche così interessante, è che Nardone, il critico che mise insieme i piombinesi, faceva parte dello stesso gruppo di Sergio Lombardo a Roma. A un certo punto si staccò e creò a Piombino una situazione parallela. Le loro ricerche di metà anni Ottanta mi interessarono molto e quindi anch'io mi spostai.

Questi due gruppi, pur avendo scarsissimo riconoscimento nel panorama di quegli anni, sono un fenomeno per me significativo perché rappresentano le due facce dell'idea relazionale. Il gruppo di Jartrakor, con Sergio Lombardo, Anna Homberg e gli altri, era molto più centrato sull'idea di laboratorio e sugli esperimenti di ordine psicologico, e io mi trovavo bene lì proprio perché a tutti interessava questa dimensione. L'interesse di Nardone e del gruppo di Piombino era invece più orientato verso la sociologia, e dunque sui comportamenti di persone non consapevoli, senza entrare troppo nelle dinamiche psicologiche o psicanalitiche. Io mi sono trovato un po' nel mezzo tra queste due situazioni. Mi interessavano molto perché tentavano di creare condizioni di autorialità anonime, collettive e inconsapevoli. L'opera era indirizzata a persone non coscienti che alla fine sarebbero risultate anonime; quindi i dati intorno a cui si muovevano le ricerche dei piombinesi erano proprio l'anonimato, la collettività e l'inconsapevolezza. La dimensione della relazione, quindi, esisteva già. Il motivo per cui oggi si percepisce una differenza tra l'approccio dei piombinesi e gli artisti presi in considerazione da Nicolas Bourriaud, ad esempio, è che questi ultimi maturano dieci anni dopo. Hanno un livello di consapevolezza diverso rispetto alle pratiche degli anni Ottanta. La nostra era una sperimentazione molto più selvaggia e grezza; nella sua ingenuità era più autentica, ma sicuramente ingenua. Si poneva in una direzione di opposizione concreta e diretta all'arte degli anni Ottanta e a tutta quella visione molto tradizionale. Gli artisti degli anni Novanta, invece, avevano già digerito il postmoderno, ed erano quindi in grado di creare una poetica più sofisticata, più complessa, più inclusiva, meno polemica e, da un punto di vista politico, forse più efficace.

Per la generazione emergente degli anni Novanta, c'era in Italia un'evidente mancanza di spazi espositivi. In questo contesto, mi sembra che le pratiche relazionali di cui parli diano forma a un nuovo senso del collettivo, che si distingue nettamente dai modelli precedenti. È un'altra cosa, in cui l'identità del singolo artista emerge. Oreste ne è un esempio, perché non si tratta

tanto di “lavorare in gruppo,” quanto di sperimentare una vera e propria convivenza.

È importante sottolineare che gli anni Ottanta sono gli anni delle gallerie, che recuperano nuove fette di mercato, dato che la pittura si vende meglio delle performance o degli *statement* politici. Le gallerie ricominciano a vendere e assumono un ruolo di punta: circolava denaro, si investiva sugli artisti, e le mostre importanti si facevano lì, più che nelle poche biennali o nei rari musei. L'attività di un artista, anche famosissimo, era molto più limitata rispetto a oggi, non c'è paragone. Di conseguenza, era strano fare mostre in spazi pubblici o in luoghi “qualunque”. Era stranissimo fare una mostra in un bar, ad esempio. Quando noi piombinesi, nell'88, facemmo una mostra in un bar, fu un piccolo scandalo. Il lavoro che feci in quell'occasione – la riproduzione dell'interno della porta del bagno del bar all'esterno della stessa porta – nel suo piccolo fu una rivoluzione. Non era solo un luogo espositivo non deputato, era il cesso di un bar, e l'opera nasceva da un oggetto che era già lì, dalle tracce lasciate da persone anonime, inconsapevoli di creare un'opera d'arte. In quel momento, però, la cosa importante era proprio spostarsi dallo spazio espositivo deputato e aprirsi ad altri luoghi. Quella che oggi è la normalità, all'epoca non lo era. Fu una scelta esplicita, meditata, e non ho timore ad affermare che fummo tra i primi a farlo in quel modo. Rispetto al contesto, tagliando un po' con l'accetta, c'è una differenza epocale, non ancora del tutto messa a punto, che segna gli anni Novanta. Succedono due cose: comincia Internet e finiscono i movimenti. La differenza tra Oreste e quasi tutti i collettivi precedenti è che prima ci si riuniva per una presunta omogeneità poetica, in opposizione ad altri gruppi. La dimensione relazionale che Oreste inaugura, e in questo è una novità almeno in ambito nazionale, è quella di un collettivo che non si raccoglie intorno a una poetica, ma intorno a un'attitudine. Il focus si sposta dall'ideologia su come si fa l'opera alla creazione di una rete, che puoi costruire anche con artisti che hanno una poetica completamente diversa dalla tua. Il punto è condividere un'attitudine di apertura. Non c'è più un'opposizione tra poetiche diverse. Non si trattava di una volontà ecumenica del “siamo tutti

amici”, ma piuttosto significava accogliere una nuova struttura della conoscenza, una nuova episteme: la rete. Internet ne era l’esempio lampante, la sua costruzione era reale e funzionante. Quando parlo di collettivo, quindi, non mi riferisco alla coppia o al trio di artisti che firmano opere insieme, ma a gruppi di individui che si riuniscono e lavorano insieme. Prima accadeva in virtù di una presa di posizione poetica; dopo, era un tentativo di creare canali di rapporto, di adeguarsi a un sistema conoscitivo nuovo.

Ma a livello concreto, anche prima della Biennale, in che modo usavate Internet?

In effetti, noi cominciamo a usare Internet dopo la creazione di Oreste. Quello che sto cercando di dire, da un punto di vista più storico, è che i due fenomeni sono andati di pari passo. Oreste comincia nel '97, e la prima residenza a Paliano, a luglio, avviene più o meno per caso. Avevo proposto ad alcuni amici, per esempio a Salvatore Falci, che era uno degli artisti di Piombino, di organizzare un convegno in cui gli artisti parlassero delle loro poetiche. Poco dopo, Mario Pieroni – un ex gallerista molto importante – mi disse che il sindaco di Paliano, un paesino vicino Roma, gli aveva offerto per un mese una foresteria con quaranta posti letto, una piscina, il parco, la cucina. Gli proposi di usare quello spazio per una residenza finalizzata a organizzare il convegno. Così è stato fatto. Ma quello che è successo in quel mese, con circa 65 persone che sono passate di lì, è successo per il puro piacere di conoscersi, ancora prima di condividere una poetica. Non c’era internet, i canali di comunicazione erano ridotti a “Flash Art” e poco altro. La residenza fu l’occasione per conoscere dei lavori che, almeno personalmente, trovavo interessanti, come quello di Eva Marisaldi o Sabrina Mezzaqui, per valorizzare il fatto in sé di quell’incontro, al di là dei singoli contenuti. Questo è stato determinante. Per darti un’idea della rivoluzione in atto: a luglio 1997, di 65 persone, una sola aveva l’indirizzo e-mail. L’anno dopo, a luglio 1998, per la seconda residenza vennero 160 persone, e una sola non aveva l’indirizzo e-mail. Era una rivoluzione, un cambiamento radicale. Secondo me, ma questa è una mia idea tutta da dimostrare,

quell'esplosione di numeri e di rapporti ha sbriciolato, frantumato e molecolarizzato l'idea del gruppo che si riuniva, come i Surrealisti o i Fluxus. Quando Harald Szeemann ci invitò alla Biennale nel '99 come Oreste – che poi era un invito a gruppo aperto che di fatto non esisteva come gruppo, quindi non si sapeva chi doveva prendersi carico dell'invito, ma fu divertente gestire questa dimensione di paradosso – chiaramente usammo la mail come sistema di comunicazione e costruzione. Ma la prima residenza fu organizzata con il passaparola. Io lo dissi a 5-6 persone, ognuna lo disse ad altre 5, e così via. I due fenomeni – la nascita di Oreste e la diffusione dell'email – sono stati paralleli. Gli artisti però sono un po' i primi a intuire, anche confusamente, certe trasformazioni, e secondo me noi stavamo intuendo la trasformazione che l'email stava portando nella comunicazione.

Come parte di una generazione nata alla fine degli anni Novanta, sono cresciuta in un mondo reticolare. Ragionavo sul fatto che, se prima esisteva questa necessità tangibile di fare comunità ed entrare in relazione con l'altro, oggi, nonostante sia operativamente e tecnicamente più immediato, si respira una sensazione di isolamento dalla collettività, nonostante le connessioni virtuali. Quindi per me analizzare questi processi significa anche capire cosa è successo in questi trent'anni, da Oreste a oggi.

Banalmente, come sempre, lo sviluppo tecnologico porta con sé enormi avanzamenti, ma anche delle perdite. Qualcosa si acquisisce, qualcosa si perde. È chiaro che se passiamo ore davanti a uno schermo, passeremo meno tempo a contatto con i corpi degli altri. Noi stiamo facendo una riunione che trent'anni fa sarebbe stata inconcepibile. All'epoca avrei pensato: "che figata fare una riunione così, ti colleghi e non devi andare fino a Bologna". Però, intanto, noi eravamo obbligati ad andarci, ogni mese, e questi viaggi a Bologna sono diventati una roba epica, perché intorno a quegli incontri si costruivano intere situazioni. Era faticoso e dispendioso, però alla fine ha fatto parte della storia di tante persone.

Avevate il Link come base operativa, o Bologna era centrale per altri motivi?

Bologna, ai tempi di Oreste, è stata centrale, e non solo perché c'era il Link o altri spazi autogestiti da artisti, come il Graffio (uno spazio del comune, gestito, per sei mesi all'anno da Anteo Radovan, che poi è stato uno dei più attivi partecipanti di Oreste). Soprattutto, era a metà strada fra Roma e Milano, ci si arrivava con una certa facilità. E infatti, una delle cose straordinarie di Oreste è che a Bologna arrivarono artisti da Cosenza, dalla Sicilia, dalla Puglia. Questo, al di là dell'importanza del loro lavoro, lo considero un fatto molto importante. A questo proposito, c'è un aneddoto che la dice lunga. Quando Mario Pieroni mi disse: "Ok, bellissimo progetto, partiamo, come lo chiamiamo?"; io proposi qualcosa come "Residenza Interdisciplinare di Ricerca Artistica Sperimentale". Mario rise e disse: "Ma dai, che roba noiosa, accademica! Chiamiamolo col nome della trattoria, chiamiamolo Oreste". Lui scherzava, ma dentro la parola Oreste io sentii la parola Rete. Me lo ricordo benissimo. Questa intuizione convinse entrambi. Per dire che il tema della rete era evidentemente già presente, non solo nella mia testa, ma nei termini di una nuova dimensione collettiva che supera il conflitto fra poetiche e lavora sulla creazione di una rete basata su un'attitudine di apertura, con delle conseguenze: si capisce l'importanza del passare del tempo insieme, del mettere sul tavolo non solo la produzione dell'opera, ma anche tempi apparentemente meno importanti come mangiare, dormire, giocare, chiacchierare. Tutta la dimensione comunitaria viene fuori. Così come c'è un ampliamento dell'idea di autore verso l'anonimato, c'è un ampliamento del comportamento dell'artista verso modalità "qualunque". È il periodo di Rirkrit Tiravanija che cucina la zuppa in galleria: esempio paradigmatico di come certe cose che prima non erano considerate arte, lo diventano. E questa dimensione slitta anche all'interno dell'idea di residenza che passa da essere un luogo in cui l'artista pensa, ricerca, legge e produce qualcosa, a una grande sessione comunitaria in cui si abita una casa comune. In questo momento, nella storia che io posso raccontare, questa grande casa comune per me è la Fondazione

Lac o Le Mon, in provincia di Lecce. È un'evoluzione che amplia questo concetto e fa coincidere l'idea della ricerca artistica con una forma di vita che passa attraverso certe modalità di fare, di trovarsi e condividere tempi e pensieri che hanno anche una dimensione domestica, come una specie di punto di intersezione tra il museo, l'accademia, la casa, il parco e il bar. Una sorta di costellazione che ovviamente non mette solo in questione l'esercizio tecnico di una disciplina, ma il modo in cui si sta con gli altri, si fanno delle cose come accendere il fuoco, risparmiare energia, raffreddare l'acqua, preparare il cibo, immaginare possibili modi di mangiare insieme, come ad esempio mangiare in silenzio.

Oreste ha toccato anche delle zone del Sud d'Italia in quegli anni, giusto?

Diciamo che in realtà il fatto che Lac o Le Mon sia in Salento, e più in generale sia situata in un'area molto a Sud dell'Italia, è una conseguenza del fatto che siamo passati per Montescaglioso, che è stato molto importante per diversi anni. Da Paliano siamo andati a Montescaglioso per fare le residenze estive di Oreste, ed è stato un momento di scoperta: il Sud offriva cose che piacevano molto agli artisti, bellezze non ancora "sputtanate" turisticamente. Grazie a Oreste, nel '97 visitammo Matera e fummo abbagliati dalla bellezza di questo luogo. Non c'era nessuno, nei Sassi c'era un solo ristorante e nessun hotel. Questa passione per le modalità di vita di certi territori del Sud è una continuità che arriva fino a oggi.

Quindi poi da Montescaglioso siete migrati naturalmente verso... Sì, perché effettivamente a Montescaglioso ad un certo punto arrivò Luigi Negro che ci voleva far conoscere questo territorio salentino dove lui organizzava concerti e altro. Così scoprimmo Lecce e San Cesario già nei primi anni Duemila, quando c'erano ancora degli strascichi di Oreste, visto che fino al 2005 si sono protratte le residenze a Montescaglioso.

Adesso in realtà c'è una proliferazione di pratiche, siamo abituate a parlare di abitare, di aree interne o montane, di

territorialità. Ma sicuramente nei primi anni Duemila non era scontato, né tantomeno un'abitudine.

Ma anche il concetto stesso di residenza d'artista in Italia era rarissimo. La Fondazione Ratti a metà degli anni Novanta aveva cominciato un programma di residenze molto interessante, di altissimo livello, ma un po' accademico, calibrato intorno alla figura del *visiting professor*, dei giovani artisti selezionati, del portfolio ecc. In Italia, le residenze quasi non esistevano. La mia prima esperienza fu nel '93 in California, a San Francisco, e avevo intuito una situazione interessante, era diverso da fare una mostra in un museo. In generale le residenze erano di studio, ti invitavano e ti davano lo studio, conoscevi gli altri artisti ma non esisteva la creazione di uno spazio comunitario. In Italia, nel '95, fui invitato a Civitella Ranieri, in Umbria. Pur essendo un modello molto strutturato, dove ogni artista aveva il suo appartamento e il suo studio, c'era interesse a far conoscere gli artisti tra loro. Fui invitato nel '95 e nel '97 e lì ho conosciuto William Kentridge, Mark Dion, poeti, musicisti... fu molto bello. Dopo quell'esperienza mi era rimasta la voglia di sperimentare una dimensione di incontro con altri artisti. Questa continuità, di cui parlavo prima, si lega all'idea di una pedagogia situata: cercare di parlare di qualunque cosa, anche di alta filosofia, in un contesto determinante dal punto di vista dell'esperienza. L'esperienza a Lac o Le Mon, più ancora di Oreste, ha questa caratteristica di costringere l'umano a occuparsi degli elementi primari della vita: l'acqua in quantità limitata, l'elettricità, la terra, la legna per l'inverno. Cose normali, che l'umanità ha sempre saputo, ma che diventano elementi di una pedagogia necessaria contro l'inconsapevolezza in cui normalmente viviamo nelle città. Un'inconsapevolezza che finisce per riguardare anche i nostri corpi.

Parlare del passato permette di visualizzare il presente e costruire delle coordinate di orientamento in direzione del futuro. Rispetto a tutto quello che hai raccontato, le situazioni e i contesti oggi si sono trasformati, dentro e fuori dal mondo dell'arte. In definitiva, oggi, cosa manca e cosa rimane?

Ovviamente la preponderanza di una comunicazione basata sul

digitale tende ad atrofizzare alcune cose. Io non demonizzo la tecnologia, ma è chiaro che qualcosa si acquisisce e qualcosa si perde. Bisogna essere consapevoli e rilanciare. Io sono molto affezionato a questo libro di Deleuze che fa una serie di lezioni sull'*Etica* di Spinoza, e si interroga su *cosa può un corpo*. Certe occasioni ti danno la misura di quante cose la nostra unità mente-corpo può fare e normalmente non fa. Mangiare è un esempio, forse uno dei principali. Noi mangiamo in modo del tutto inconsapevole. Quando ti concentri su quello che mangi, su come lo mangi, su come lo mastichi, ti rendi conto di quante possibilità conoscitive ti sei precluso. La pedagogia situata cerca proprio di mettere a confronto l'unità mente-corpo con tutti gli altri elementi, e con la storia. A Lac o Le Mon, quello che colpisce è la stratificazione storica. C'è una vasca per pigiare l'uva che a prima vista sembra di cemento, ma in realtà è un unico blocco di pietra di quattro metri per due, scavato a mano. Una cosa del genere non si trasporta, è stata lavorata lì probabilmente più di duecento anni fa. Vedere questo ti dà una sensazione di comunanza non solo orizzontale, con le persone del presente, ma anche verticale, con le persone del passato. C'è un pozzo scavato a mano che scende a 60 metri e pesca ancora acqua potabile. Capisci cosa significa scendere a 60 metri sotto la terra? Questa è la caratteristica di questo posto: la percezione di un'appartenenza comunitaria che si estende nel tempo. Ripeto, per me è soprattutto un'esperienza pedagogica di apprendimento di cosa può un corpo. E il fatto di acquisire questa consapevolezza nell'ambito di una ricerca artistica mi sembra molto significativo. Evidentemente, se oggi nascono sempre più spesso iniziative simili, questa esigenza ha una sua urgenza in continuità con il presente. Rispetto alla spontaneità di allora e alla burocrazia di oggi, è auspicabile che le persone giovani si riuniscano, facciano una fanzine, un'associazione, una piccola residenza. L'ingenuità è giusto che ci sia, sbagliare fa bene.

intervista a
LILIANA MORO

a cura di
MARTINA MACCHIA

Quando penso a Liliana Moro mi viene subito in mente il gruppo di cani *Underdog*, un suo lavoro che per molto tempo è stato esposto tra due grandi dipinti bellici di Giovanni Fattori alla GNAM di Roma. In quel periodo, facevo spesso delle passeggiate nel museo e mi fermavo sempre a guardarli. Ci passavo nel mezzo, mi sedevo al loro fianco, provavo a relazionarmi con la figura del perdente. Questo rapporto mi ha insegnato qualcosa sulla scelta e sul fallimento, nella possibilità semplice e leggera di esistere anche lateralmente alle cose, di scegliere senza perdere mai. In una qualche misura, Moro nel corso della sua carriera ha sempre cercato una relazione con il mondo. Nel 1989, fonda insieme ad altre artiste e artisti Lo Spazio di Lazzaro Palazzi, che diventa un luogo centrale nel sistema dell'arte milanese. Insieme lavorano parallelamente a «Tiracorrendo», rivista autofinanziata dove scrivevano principalmente artiste/i. Sul finire di quell'esperienza, Moro parteciperà anche a Documenta IX, diventando una figura di riferimento per mettere a fuoco con criterio e sguardo lucido alcuni processi e deviazioni degli anni Novanta.

Vorrei iniziare parlando di termini. Oggi usiamo parole come "autogestione" o "pratiche relazionali" per descrivere le esperienze degli anni Novanta. Ma voi artiste/i, in quel momento, come vi definivate? E in che modo le diverse ricerche si sono mosse rispetto all'eredità degli anni precedenti?

Non ci si definiva se non artisti. È quello che ci sentivamo e che volevamo affermare. Già negli anni Novanta, intendo dai primi anni '80 alla prima metà del '90, il termine autogestione non si usava legato alle pratiche artistiche perché aveva ancora una connotazione ideologica e politica, dalle occupazioni a scuola ai centri sociali o realtà simili. A metà degli anni '80 ho finito l'Accademia di Belle Arti di Brera a Milano e la città era molto vitale, si avvertiva una forte energia creativa che si manifestava anche nella presenza di diversi "giovani" artisti provenienti da varie città italiane. Vorrei ricordare come una mostra animata, tra gli altri, da Corrado Levi alla Brown

Boveri a Milano (ex fabbrica in stato di abbandono) nell'84 o '85, sia stata una sorta di prima mappatura della giovane arte in città. Si accedeva all'interno attraverso un'apertura nella rete intorno, non c'era luce e ci si muoveva con le torce. Corrado Levi, artista e scrittore, è stata una figura importante per Milano, tra i primi a dar voce ai cambiamenti in atto.

Sempre intorno a quegli anni '80 cominciano ad aprire le prime gallerie che intercettano questa nuova generazione. Il sistema dell'arte cambia, i centri sono Milano e Torino. Nel 1984 inaugura il primo museo in Italia di Arte Contemporanea, il Castello di Rivoli, con la mostra *Ouverture*.

Il mio docente in Accademia è stato Luciano Fabro, artista dell'Arte Povera, nel suo primo anno di insegnamento a Brera. Un'energia dirompente la sua, che in qualche modo mi e ci travolse. Luciano è stato fondamentale nella costruzione di un pensiero sul fare arte, sull'essere artista e sul rapporto con il mondo esterno. Ci stimolò così tanto che alcuni di noi, finita l'Accademia, organizzarono nel 1988 una mostra nello spazio pubblico di una piccola cittadina (Novi Ligure) dal titolo *Politica del per o riguardante il cittadino*.

Mi ha colpito molto una tua dichiarazione in cui raccontavi della mostra Politica come un'esperienza di convivenza e di condivisione dello spazio e del tempo quotidiano, da cui nasce l'urgenza di lavorare come singoli all'interno di una prospettiva collettiva e d'insieme. Come vi siete posizionate/i rispetto a questa necessità, all'interno di un sistema economico individualista e in crescita?

Ho accennato prima a due esperienze molto importanti e anche formative, la mostra *Politica del per o riguardante il cittadino* a Novi Ligure nel 1988 e l'apertura dello Spazio di Via Lazzaro Palazzi a Milano.

La mostra *Politica* è partita da un'idea di un artista (Luca Quartana) che, insieme a degli amici musicisti, convinse il giovane assessore di Novi Ligure a mettere nel programma estivo una mostra d'arte contemporanea negli spazi aperti, pubblici, della cittadina. Furono invitati 27 artisti, molti compagni d'accademia e altri, una mostra

completamente autofinanziata, con non pochi sacrifici. Oltre a ciò che ho imparato circa il lavoro in uno spazio pubblico, al rapporto con un pubblico così eterogeneo, ho (e abbiamo) imparato a stare insieme, a convivere per un certo tempo anche la nostra quotidianità. Il Comune di Novi ci aveva messo a disposizione le sale e la cucina di una scuola chiusa, era luglio. Sono passati tantissimi anni ma ricordo che la lunga tavolata della cena era sempre un momento di incontro e di scontro, si parlava molto.

Fu un'esperienza unica ma anche divisiva, alcuni si staccarono da altri. Tra questi, nove artisti tornando a Milano decisero di aprire un spazio espositivo, curato e finanziato dagli stessi con non poca fatica ma con tanto entusiasmo e voglia di mettersi in gioco. Lo trovammo in una zona centrale come Porta Venezia e qui nel 1989 aprì Lo Spazio di Via Lazzaro Palazzi, inaugurando con una mostra di Mario Airò. Si pensò anche di pubblicare una piccola rivista dalla copertina arancione dal nome "Tiracorrendo". La rivista conteneva scritti di alcuni di noi, pensieri sull'arte, e quasi nessuna immagine. Uscivano quattro numeri l'anno e veniva poi spedita a molte persone, artisti, critici. Lo Spazio di Via Lazzaro Palazzi è stato aperto per l'esigenza di proporre una visione dell'arte che ruotasse intorno alle questioni dell'opera e non solo su logiche legate al mercato o meglio al sistema.

Nei primi anni di attività oltre a esporre le nostre opere, abbiamo invitato diversi altri artisti a esporre allo Spazio, alcuni sono poi rimasti con noi e siamo arrivati dopo un anno a essere in tredici. La chiamata ad altri era anche per la rivista sia con scritti che disegni. Lo Spazio di Via Lazzaro Palazzi è stata un'esperienza unica in quegli anni a Milano e non solo. Per me è stata un'esperienza fondamentale perché ho imparato molto.

Avevate un buon rapporto con le gallerie?

Tra la metà degli anni '80 e i primi anni '90 hanno aperto a Milano diverse nuove gallerie interessate al lavoro degli artisti contemporanei a loro.

Ci si frequentava. L'incontro espositivo con una galleria avvenne nel 1990 con l'invito, rivolto allo Spazio di Lazzaro Palazzi, da parte

di Massimo De Carlo a esporre nella sua galleria.

Lavorammo molto per quella mostra, eravamo in 13 allora, il titolo scelto *Avanblob*.

Una mostra molto bella, particolare, uno stravolgimento dello spazio della galleria. Noi tutti avevamo una grande energia. Questo incontro con il sistema galleria però provocò alcune fratture tra noi, non passò indenne.

Ci tengo a ricordare che quelli sono gli anni in cui aprono nuove gallerie gestite da donne. Emi Fontana, Patrizia Brusarosco, Raffaella Cortese e con loro le artiste che, anche grazie al lavoro delle artiste precedenti, finalmente conquistano la scena artistica.

Alla fine degli anni Ottanta si frammenta anche l'idea di gruppo unitario, con il manifesto e la poetica condivisa. Le trasformazioni globali, dopo il crollo del Muro nell'89, si riflettono e si intersecano con le ricerche artistiche; mentre le/gli artiste/i iniziano a relazionarsi tra loro in modo diverso. Ma la vostra relazione nasce anche da mancanze istituzionali, dall'assenza di spazi di aggregazione?

L'idea di gruppo unitario, con il manifesto e la sua poetica era già finito da molti anni prima.

La sensazione di un cambiamento radicale nella società, nelle politiche e nell'economia è avvenuto nel decennio '90 con un'accelerazione incredibile, con l'avvento di internet a portata più o meno di tutti e l'ingresso in un mondo globale. Credo che questo sia diventato un luogo di aggregazione.

Il bar è sempre stato un punto di ritrovo per gli artisti, credo funzioni così anche adesso.

La questione della mancanza di spazi istituzionali è un'altra storia, comunque non li ho mai pensati come luoghi di aggregazione! La caduta del muro di Berlino che tu ricordavi, nel 1989, cambierà completamente gli equilibri politici ed economici e nel 2000 in Europa passeremo alla moneta unica, l'euro.

Sai io sono nata nel '97, e alla mia generazione è arrivato in modo più chiaro l'immaginario degli anni Settanta. Pur non

avendoli vissuti, ho questa impressione. Mentre approcciarsi agli anni Novanta è diverso perché appare tutto frammentato ed è molto difficile da ricostruire. Però credo che sia difficile persino per la vostra generazione.

Hai ragione e capisco! La storia degli artisti degli anni '90 è stata raccontata in modo molto frammentario. Per noi artisti certamente no, avendoli vissuti.

In Francia o in Inghilterra gli artisti emersi in quegli anni sono stati quasi subito "accompagnati" da una lettura critica specialmente da chi li seguiva da vicino. In Italia

questo non è successo, l'attenzione era più rivolta al singolo artista. Comunque dei testi scritti ci sono, Lo Spazio di via Lazzaro Palazzi è raccolto nell'archivio del Museo del 900 a Milano.

Tutto questo, raccolto in maniera organica, può davvero essere uno spunto di riflessione per le nuove generazioni, c'è sicuramente qualcosa da imparare.

Credo di sì, è una storia, insieme a quella più generale, che racconta gli ultimi decenni del '900. La fine degli anni '90 è stata caratterizzata dall'arrivo della tecnologia, alla fine tutti avevano un telefonino, un computer, internet e il mondo ha cominciato a correre veloce.

È cambiato tutto, a iniziare dalle relazioni umane.

intervista a
GIACINTO DI PIETRANTONIO

a cura di

MIRIAM DI FRANCESCO

Circa un anno fa incontrai Giacinto Di Pietrantonio a Pescara. Era tornato a far visita alla famiglia nel piccolo paese dove è nato e cresciuto, ai piedi della Maiella, a Lettomanoppello. Non di rado mi scrive per sapere cosa c'è di nuovo a Pescara, quali appuntamenti ha perso e cosa si può visitare. Quel giorno, anche se non ricordo esattamente cosa andammo a visitare, finimmo a cena in uno di quei ristoranti che chiamo postacci, quelli in cui ti trattano un po' male e, proprio per questo, ti senti a casa.

Giacinto raccontò della sua vita rocambolesca di giovane studente del Liceo artistico di Pescara, dei suoi studi al DAMS di Bologna, dove inizialmente pensava di voler diventare insegnante e di come rivestire il ruolo di curatore, critico, condirettore di «Flash Art» e direttore della GAMeC non fossero nemmeno lontanamente nel suo orizzonte. Non si potrebbe nemmeno dire che l'alcol avesse alterato l'andamento della serata, dato che Giacinto è astemio. Però, di quella serata mi è rimasta la sensazione di aver ascoltato un turbine di storie così piene di vita che mi sarebbe piaciuto potessero essere registrate o fermate nel tempo.

Quando E.T.zine ha cominciato a focalizzarsi sugli anni '90, ho subito ripensato a quella sera e alla voglia di portare alla luce quella stessa energia che avevo avuto occasione di ascoltare.

L'intervista che segue è un condensato di circa tre ore di chiacchiere intense che Giacinto riesce a sprigionare ogni volta che si parla di arte, vita, cambiamento e passione. Non c'è un ordine lineare, piuttosto una cascata di pensieri e racconti, a volte caotica, che ti trascina senza sosta. Mi perdoneranno i lettori per i salti e i voli pindarici, ma spero che questa energia vulcanica che Giacinto riesce a trasmettere emerga in tutta la sua forza.

Quando hai iniziato, la figura del curatore era molto diversa. Come descriveresti il contesto in cui ti sei inserito e come si è evoluto nel tempo?

Quando ho iniziato, non c'erano scuole per curatori. La figura del curatore non aveva la visibilità che ha oggi, dove sembra che tutti aspirino a diventarlo, come se fosse una carriera ambita. All'epoca, in Italia, il curatore era considerato una figura secondaria, tranne

rarissime eccezioni. Prendi ad esempio Germano Celant, che è stato l'unico curatore puro in quel periodo.

Gli altri curatori importanti erano principalmente professori universitari. Molti dei curatori dell'epoca facevano poche mostre. La curatela non veniva considerata una vera e propria professione, non c'era un'idea precisa di cosa significasse essere un curatore. Non si parlava di carriera nel senso che intendiamo oggi. Per cui un giovane che volesse fare il curatore aveva l'unica strada di diventare assistente, collaboratore di un curatore senior.

E come è cambiato il ruolo del curatore nel tempo e come è iniziata la tua carriera in questo campo?

Con il tempo, la figura del curatore è diventata sempre più ambita. Per quanto riguarda la mia esperienza, è stata un po' casuale. Non sono passato per la collaborazione di un curatore affermato, sia perché non pensavo a fare il curatore, ma soprattutto perché non sapeva esistesse e potesse essere un lavoro. Per quanto mi riguarda la cosa andò così: un gruppo di amici studenti mi chiese di curare una loro mostra. Era la prima volta che mi capitava di fare qualcosa del genere, quindi è stato un inizio del tutto improvvisato. Questo è uno degli aspetti che trovo affascinanti del mio percorso. Oggi si parla tanto di stage e tirocini nei musei, ma per me l'esperienza vera è stata quella di lavorare da subito a stretto contatto diretto con un gruppo di persone e non per conto di altri. È stato un percorso condiviso, che mi ha fatto crescere. Quindi mi sono avvicinato alla curatela in modo diretto e indipendente. Però questo l'ho capito solo alcuni anni dopo. Ricordo che per quella prima mostra scrissi un breve testo per un pieghevole e poi andai ad allestirla con gli amici artisti che avevano trovato uno spazio.

Aveva un nome questo spazio?

Sì, si chiamava Galleria Lotti, dal nome dei proprietari, ed era in Via del Pratello. Loro avevano appena aperto un negozio di cornici e avevano due spazi, uno di questi era vuoto. Un giorno, Leonardo Santoli, un artista che passava lì spesso, convinse i proprietari a destinare lo spazio vuoto a luogo espositivo.

Alcuni di noi erano studenti fuori sede. Io, per esempio, dividevo un appartamento con Luigi Mastrangelo che un giorno arrivò a casa, dicendo che quello spazio sarebbe stato inaugurato con mostra a tre: lui, Santoli e Rinaldo Novali. Mi disse anche che loro avevano deciso di chiedermi di scrivere il testo per il pieghevole. Incoscientemente accettati, non avevo la minima idea di cosa volesse dire essere un curatore. Come detto, il mio scopo era quello di diventare un insegnante storia dell'arte. Ma quella mostra è stato l'inizio di tutto.

Eri uno studente del Dams a Bologna in quel periodo?

Sì, ero iscritto al Dams, ma il mio percorso era un po' atipico, nel senso che mi ero concentrato quasi solo su corsi di arte antica: Medioevo, Rinascimento, Barocco... Non avevo nemmeno seguito il corso di arte contemporanea, perché, onestamente, non sapevo bene cosa fosse e di conseguenza non mi interessava granché. Vengo da un piccolo paese in montagna, quindi non avevo molta conoscenza di queste cose.

Quando però mi sono trovato a montare quella prima mostra con questi amici, mi sono divertito tantissimo. Non avevo mai fatto niente del genere, ma, nonostante la mia scarsa esperienza, ho deciso di aiutare. La cosa interessante è che nemmeno loro avevano molta esperienza. Abbiamo passato una settimana intera a montare la mostra, cercando di capire come sistemare le opere, inventando continuamente soluzioni per posizionarle. In quel periodo, l'approccio era molto sperimentale. Non c'erano regole precise e questo rendeva il lavoro ancora più affascinante. Tuttavia, loro conoscevano molto bene l'arte contemporanea e i loro meccanismi e in quella settimana si parlò tanto di queste cose e io, curioso come sono e vuoto com'ero, assorbivo come una spugna. Fu un'iniziazione sul campo in tutti i sensi.

Come ti sei avvicinato all'arte contemporanea, visto che la tua preparazione era così orientata verso l'arte antica e moderna?

È stato un processo lento. Mastrangelo mi parlava di arte contemporanea, ma io non ne sapevo praticamente nulla. Per

esempio, quando Marina Abramović e Ulay fecero la performance *Imponderabilia* alla Galleria d'Arte Moderna di Bologna — che sarebbe diventata mitica — io ero già in città, ma non sapevo nemmeno che ci fosse la settimana della performance dentro cui si svolgeva quella e altre performance come, ad esempio, quella di Fabio Mauri con Pasolini. A inizio '80 con alcuni miei amici studenti come me (Gilberto Pellizzola, Roberto, Benatti, Carlo Saletti e Renato Bonometti) partecipai, senza una vera e propria consapevolezza, alla performance con Orlan, nell'ambito della settimana della Performance. Ripeto è solo dopo la mostra alla Galleria Lotti che ho iniziato ad entrare davvero in contatto con concetti come la Body Art, L'Arte Povera, la Transavanguardia. Riviste come «Flash Art» e «Art Forum» erano una novità per me, ma in quei momenti ho cominciato a capire che mi piaceva questa dimensione, ho iniziato a leggere e a esplorare più a fondo il mondo dell'arte contemporanea.

Come fu quella prima mostra?

Era il 1980. La mostra durò uno o due mesi, non ricordo bene. Ogni giorno andavamo lì, aprivamo la saracinesca e parlavamo. Parlavamo senza sosta. Era una di quelle esperienze che ti catturano completamente. Non c'era una consapevolezza chiara all'inizio, ma sentivo che dentro di me qualcosa stava cambiando. Alla fine, fu come una folgorazione sulla via di Damasco — anche se non voglio fare paragoni troppo forti (*ride*). Ma mi resi conto che quella sarebbe stata la mia vita, che avrei dedicato tutto il mio tempo, la mia energia e i miei pensieri a questo mondo.

E dopo quella mostra?

Dopo la laurea, decisi di non proseguire con la specializzazione. Non mi sembrava utile continuare a fare altri esami con gli stessi professori. Volevo fare qualcosa di più concreto, qualcosa che sentivo mi stesse chiamando.

Così mi buttai, senza pensarci troppo. Quella prima mostra mi aveva cambiato. Non conoscevo l'arte contemporanea e, proprio per questo, mi ci sono approcciato senza preconcetti. Per me era

come un gioco — e lo è ancora oggi.

Dopo la prima mostra pensai subito che avrei dovuto farne un'altra.

E come la immaginavi a differenza della prima?

La mostra successiva doveva avere un respiro più internazionale. Mi resi conto che non potevo limitarmi ai soliti tre amici artisti; dovevo coinvolgere altri, anche dall'estero. Coinvolsi nella curatela un altro amico, Gilberto Pellizzola, così cominciammo a fare trattative con gallerie e spazi tra Bologna, Reggio Emilia e Copparo in provincia di Ferrara, 1981. Copparo era il paese di Gilberto che riuscì a farsi dare la scuola elementare d'estate, quando era chiusa.

Come sei riuscito a coinvolgere artisti e artiste internazionali, visto che avevi appena iniziato e avevi ancora poca familiarità con l'arte contemporanea?

Con l'autostop, perché non avevo soldi (*ride*). Direzione Colonia.

Perché proprio Colonia?

Colonia era uno dei centri più importanti per l'arte in Germania. Allora c'era un gruppo neoespressionista chiamato Mülheimer Freiheit formato da Jiri Georg Dokupl, Walter Dhan, Peter Bommels e Hans_Peter Adamski che lavoravano con la galleria Paul Maenz che, all'epoca, era una delle gallerie più importanti. Maenz rappresentava già artisti come Kiefer, Paolini, Fabro, Salvo e molte altre figure significative, tra cui anche Hanne Darboven. Una galleria molto seguita da riviste come «Artforum» e «Flash Art International». Era davvero un punto di riferimento per l'arte contemporanea. Gli artisti del gruppo del Mülheimer Freiheit mi dissero che se pagavo trasporti e assicurazioni avrebbero partecipato alla mostra. Capii il forte potere d'attrazione che aveva l'Italia, ma non avevo quei soldi e quindi non se ne fece niente.

Ma, in realtà, c'è anche un motivo più personale dietro la mia scelta di andare a Colonia. Avevo una fidanzata tedesca che viveva lì. Anche lei divideva l'appartamento con altri studenti, tra cui Martin Rehbein, fratello di Thomas, un giovane artista emergente. Fu proprio Thomas ad accompagnarmi a incontrare altri artisti e a

entrare in contatto con quella scena. È stato un passo decisivo che mi ha aiutato a crearmi i primi contatti internazionali.

Come andò questo tour tra giovani artisti/e di Colonia?

Durante il mio soggiorno a Colonia, incontrai una ventina di giovani artisti. Alla fine, però, decisi di scegliere Thomas Rehbein e Rosemarie Trockel.

Thomas mi aveva fatto fare un vero e proprio tour della città, portandomi a conoscere molti di questi artisti. Mi diedero le loro opere e me le portai in Italia con cui allestimmo la mostra, insieme a due opere fatte sul luogo.

Ricordo la loro partecipazione all'inaugurazione. Vennero a loro spese, la Trockel che arrivò insieme a Monika Sprüth che stava per aprire la galleria (oggi è una delle galleriste tedesche più importanti del mondo).

Rosmarie da lì a qualche anno diventò una delle artiste più significative. Thomas, invece, dopo alcuni anni smise di fare l'artista e intraprese la carriera di gallerista.

Mi sembra di capire che la fine di ogni mostra coincideva con l'inizio di quella successiva. Quindi non c'è due senza tre...

Proprio così! Dopo la prima mostra, subito pensavo a una nuova. E così è andata per la mostra a Ortona, a Palazzo Farnese, 1984. In quell'occasione, l'assessore alla cultura Carlo Sanvitale mise a disposizione tre milioni di lire. Ho usato tutto il denaro per fare la mostra: realizzare manifesti, catalogo, e così via, senza prendere niente per me. Non avevo nemmeno i soldi per i viaggi, quindi andavo in giro sempre facendo l'autostop. Se avessi dovuto pagare i trasporti, non sarebbero bastati i soldi per fare il resto.

Quella mostra, dal titolo *Linee di scambio*, fu davvero un'impresa. Comprendevo 29 giovani artisti da tutta Italia — e non chiedermi perché 29 e non 30! (sorride)

Coinvolgere artisti/e da tutta Italia e realizzare un catalogo doveva rappresentare un passo importante verso un lavoro curatoriale più strutturato rispetto ai precedenti, giusto?

Sì, il catalogo era davvero un bel lavoro di molte pagine con il mio testo introduttivo e le foto in bianco e nero per ogni artista.

Poi una sezione speciale chiamata *Schegge*, una sorta di resoconto per regioni della creatività giovanile. In quella sezione, ho cercato di coinvolgere alcuni critici e curatori che avevo letto su «Flash Art» o di cui avevo sentito parlare — in quel periodo avevo iniziato la collaborazione con Juliet.

Li chiamavo, mi presentavo e chiedevo loro di scrivere un testo sull'arte giovane nelle loro regioni o città. Non solo sull'arte visiva, ma anche su design, musica, e altre cose che rientravano nel loro ambito di specializzazione.

Come andò a finire con Schegge? Fu un esperimento riuscito?

Schegge non fu proprio come l'avevo immaginato. Alcuni dei partecipanti promessi non mantennero l'impegno, infatti mancano i contributi da Milano e Roma. Ad esempio, Ciavoliello a cui chiesi di scrivere su Milano mi disse che non riusciva, allora chiesi a un altro (di cui non faccio il nome) che mi disse di sì, ma poi non me lo consegnò. Lo stesso avvenne per Roma. Ciavoliello venne comunque a vedere la mostra e con mia grande sorpresa e piacere la recensì su «Flash Art».

Ci fu il Friuli, con Maria Campitelli, L'Emilia per cui scrissi io e per la musica Salvatore Mascia, dato il fermento musicale a Bologna con gruppi come gli Skiantos era molto forte.. La mostra divenne così un'occasione per esplorare, almeno in catalogo, le diverse espressioni artistiche e culturali in Italia. Francesco Poli, che all'epoca non conoscevo personalmente, scrisse un testo bellissimo per il catalogo su Torino e il Piemonte, altri, come Andrea del Guercio e Gabriele Perretta, collaborarono per la Toscana e la Campania.

Fu proprio con Linee di scambio che inizia anche la collaborazione con «Flash Art»?

La mostra fu inaugurata nell'ottobre del 1984 e durante le vacanze di Natale dello stesso anno, ero a Lettomanoppello, in Abruzzo, quando una sera ricevetti una telefonata. Era Giancarlo Politi:

«Buonasera, sono Giancarlo Politi».

All'inizio non capii chi fosse, pensai fosse uno scherzo. Poi lui continuò: «Abbiamo visto il catalogo della mostra e ci interessa molto. Vorremmo che scrivessi un articolo per Flash Art sulla giovane arte a Bologna.»

Come detto, pensavo a uno scherzo, perché non conoscevo la voce di Politi e a mio avviso era impensabile che qualcuno come lui cercasse, me, uno sconosciuto per scrivere su una rivista così prestigiosa. Mi chiedevo come avessero trovato il mio numero, visto che non ero ancora conosciuto nel settore. Politi mi spiegò di essere stato molto colpito dalla mia ricognizione sull'arte giovanile in Italia. Per me fu una sorpresa, ma anche un segno che stavo facendo qualcosa di diverso, che mi stavo muovendo nella direzione giusta. E voglio approfittare ancora una volta per ringraziare Giancarlo Politi per avermi dato tante opportunità.

Cosa c'era di diverso in quel progetto curatoriale?

Molti dei giovani critici di quel periodo scrivevano e facevano mostre di cinque artisti, con il solito nome inventato, cercando di fare la loro versione della Transavanguardia. Pensavano che il movimento della Transavanguardia fosse stato costruito a tavolino, molti lo pensano ancora oggi, e che quindi fosse replicabile. Niente di più errato, perché il movimento non era un fenomeno italiano, ma globale, che riguardava tutte le discipline artistiche, dalla pittura al cinema alla musica con il nome più ampio e rappresentativo di un'epoca, Postmoderno.

Per questo avevo voluto fare una mostra che andasse oltre questa logica. Non volevo una mostra con cinque artisti che cercavano di lanciarsi nel mondo alla maniera della Transavanguardia. Per cui scelsi di fare una ricognizione sulla scena giovanile in Italia, includendo anche altre discipline come il design, la musica, e altre forme culturali, pur essendo concentrato sugli artisti visivi. Così, la mostra si chiamò *Linee di scambio*, un titolo che richiamava l'idea di condivisione e di connessione tra diverse aree della cultura. E il catalogo non era solo un elenco di opere, ma un vero e proprio strumento per esplorare queste connessioni, andando oltre il

semplice spazio visivo e abbracciando anche altre forme artistiche e culturali.

Pensi che questa mancanza di attenzione per gli artisti e le artiste emergenti c'era allora come oggi o qualcosa è cambiato?

La mancanza di fiducia nelle nuove generazioni è una delle principali lacune in Italia.

Gli artisti importanti non insegnano nelle accademie perché non vogliono fare la trafila burocratica dei concorsi e anche perché si è sottopagati. Quelli che insegnano, nella maggior parte dei casi, non hanno una rete di contatti che possa realmente aiutare gli studenti a entrare nel mondo dell'arte, perché non sono nemmeno più parte attiva di quello che succede nella scena artistica.

E questo, purtroppo, diventa un circolo vizioso. Gli studenti non vengono stimolati a mettersi in gioco con realtà concrete, perché manca quella spinta che può arrivare da un docente che abbia esperienza sul campo, che possa presentarti a una galleria, a un museo, a un critico. Invece, spesso, si rimane intrappolati in una logica accademica, fatta di concorsi e di meriti che non rispecchiano la realtà del mondo dell'arte.

Invece, fuori dall'Italia?

Questa frattura tra il mondo accademico e il mercato dell'arte o le istituzioni è ancora più evidente quando si guardano i sistemi all'estero.

Per esempio, in paesi come la Germania, l'Inghilterra, la Francia i professori sono anche i curatori, i critici, oltre che artisti, che hanno una rete di connessioni e portano gli studenti a vedere le mostre, a fare le residenze, a fare networking. Qui, in Italia, è tutto più chiuso e autoreferenziale.

Quindi che fare?

Bisogna anche iniziare a mettere in discussione il sistema, a far capire che una mostra di qualità, una ricerca solida, non deve passare solo attraverso il meccanismo delle commissioni e delle accademie. C'è bisogno di uno spazio più libero, di un

incoraggiamento vero per le nuove generazioni.

Per molti versi, sei sempre stato un trascinatore, capace di cercare nuove energie e di far nascere nuovi curatori e curatrici. Penso ad Alessandro Rabottini, Vincenzo De Bellis, Stefano Raimondi, Simone Ciglia...

Aggiungerei almeno anche Bruna Roccasalva. Comunque ho sempre cercato di dare l'opportunità di crescere. Non è che lo faccio perché mi sento più bravo, ma perché credo nel dare fiducia e aprire possibilità agli altri.

Quando ero alla GAMeC, ad esempio, anche chi veniva a fare stage ha avuto l'opportunità di crescere. Li mettevo subito a lavorare sul campo, perché anch'io, all'inizio, non sapevo fare niente, ma ero già pronto a fare tutto.

Un altro esempio è l'ultimo *Fuori Uso* del 2016, *Avviso di garanzia* nell'ex tribunale di Pescara. In quell'edizione, con Simone Ciglia che curava la mostra con me, abbiamo coinvolto i professori delle accademie d'arte in Italia, chiedendo loro di selezionare giovani studenti e di esporre insieme. Ogni gruppo era formato da un massimo di due o tre artisti per professore e un docente di storia dell'arte accompagnava il lavoro con una conversazione tra di loro sul significato e sul perché di quella scelta. Il progetto è stato poi documentato in un catalogo che raccoglie tutte le riflessioni e le pratiche di ogni cellula artistica.

Mi viene in mente anche il lavoro con la Fondazione Ratti, dove mettemmo insieme artisti senior con giovani artisti e professori universitari, teorici. Non era tanto un esercizio di curatela, quanto un tentativo di far lavorare insieme tutte le componenti del sistema.

Cosa accadde con la Fondazione Ratti?

Quando Annie Ratti, nel 1994, chiamò Angela Vettese e me a curare il Corso Superiore di Arti Visive, decidemmo di cambiare completamente la struttura della residenza, che esisteva già da qualche anno, destinando i fondi soprattutto al programma educativo.

Così, gli artisti venivano ospitati non più a Villa d'Este, allora

un hotel da un milione a notte per camera, ma nella foresteria della Fondazione. Non era più una vacanza sul lago di Como, ma un'opportunità di crescita creativa e formativa.

Abbiamo invitato artisti come Kosuth, Paolini, Abramovic, Durham e molti altri, offrendo a ciascuno l'opportunità di insegnare e fare una mostra. Organizzavamo anche incontri con curatori, filosofi e altre figure di riferimento. Il programma univa formazione pratica e teorica, creando un ambiente stimolante per tutti.

Un'iniziativa che avevamo messo in atto era il *Quaderno della Fondazione*, una pubblicazione che raccoglieva testi, riflessioni e contributi degli artisti, curatori e partecipanti come anche le opere della mostra del visiting professor e degli studenti. Questo quaderno rappresentava una documentazione del processo creativo che avveniva durante la residenza; era uno strumento per raccontare e approfondire le esperienze artistiche e teoriche condivise.

Oltre a nuovi curatori e curatrici sono stati tanti gli artisti e le artiste che sono nati/e con te.

Sono nati con me in quanto compagni di strada se pensiamo ad Arienti, agli artisti di Lazzaro Palazzi, ai cosiddetti Piombinesi e altri negli anni in cui lavoravo a «Flash Art» che era un osservatorio privilegiato dove tutte le informazioni confluivano. Poi si aggiungono quelli incontrati più avanti in Accademia di Brera, dove ho insegnato dal 1992 al 2021. Un momento significativo fu la mostra *Salon Primo*, dove i professori selezionavano alcuni studenti per esporli in gallerie milanesi. Anche se non ebbe il successo sperato, mi permise di segnalare artisti come Vanessa Beecroft, che è poi diventata una figura di rilievo internazionale.

Vanessa, però, non si limitava ad aspettare; cercò attivamente il mio supporto, frequentando i miei corsi a cui non era iscritta e cercando di far vedere il suo lavoro.

Per me, questo è il punto cruciale: non basta offrire opportunità, bisogna essere anche disposti ad ascoltare e cogliere ciò che arriva. L'arte è un processo continuo, un cantiere in evoluzione, dove gli artisti si devono fare avanti.

Nel tempo, ho continuato a sostenere giovani talenti, come Simone Berti, Paola Pivi, Stefania Galegati, Lara Favaretto e altri, molti dei quali erano miei studenti, ma anche di Garutti e di Laura Cherubini con cui facevo sponda.

Un altro momento importante è stato durante una mostra annuale in cui, l'allora direttore della Fondazione Sandretto Re Rebaudengo Francesco Bonami, invitava alcuni curatori da tutto il mondo a segnalare un artista. Segnalai l'allora sconosciuta Paola Pivi, che poi ha avuto una carriera internazionale.

Per me, il curatore è un filtro, una persona che offre opportunità, ma è l'artista che fa il resto. Non si tratta di decidere chi è artista o cosa è arte, ma di essere aperti al processo continuo di scoperta.

Tornando agli anni Novanta, una questione che sembra rilevante è l'introduzione di internet e della rete. A un certo punto sono cambiati alcuni meccanismi di comunicazione e relazione, come nel caso di Undo.net.

So che hai lavorato a un progetto e mi interessa capire meglio la fenomenologia di "Territorio Italiano", che era una mostra aperta, in progress. Di cosa si trattava?

Partiamo da un'informazione di base: Massimo Kaufmann e Marco Cingolani agli inizi degli anni '90 si inventarono una rivista che chiamarono Documentario. Ne uscirono due soli numeri, il secondo numero lo concepirono come il catalogo di alcune mostre. Chiamarono Elio Grazioli, Gianni Romano, Marco Colapietro, oggi scrittore di vaglia con lo pseudonimo di Tommaso Pincio, e me a proporre ognuno una propria mostra. Elio fece quella sul ritratto, Gianni sul corpo, Marco un collettiva con quattro artisti e io proposi la mostra *Territorio Italiano, Progetto d'eternità per l'arte contemporanea*. *Territorio Italiano* era una mostra di oltre 30 progetti chiesti ad altrettanti artisti italiani e stranieri. L'idea era che ogni artista che avesse un sogno sull'Italia e che, per questo, avrebbe avuto il desiderio di realizzare un'opera da installare permanentemente nel nostro Paese. Quindi la richiesta era: scegli un posto in Italia, ma non dell'arte tipo museo, galleria... e fai un progetto per il luogo che hai scelto. I progetti che furono espo-

sti nel gennaio del 1993 e inseriti in un catalogo. A seguito della mostra avrei poi cercato di realizzarli.

Fin'ora ne ho realizzati otto: Carla Accardi, Pieve di Santa Maria Novella a Radda in Chianti; John Armleder isolotto Maggi fiume Po a Piacenza; Alberto Garutti, stanza 402 Hotel Palace a Bologna; gruppo Irwin all'Hotel Ambasciatori di Firenze; Dimitri Kozaris, Fuori Orario RAI Tre; Alfredo Pirri, facciata sede Nazionale dell'Arca a Roma; Michelangelo Pistoletto; Cittadellarte a Biella; Sozo Shimamoto, Torri di San Gimignano. I motivi per cui sono solo otto i progetti realizzati sono diversi, a partire dal fatto che gli avvenimenti e incarichi miei sono sempre più cresciuti e quindi avevo sempre meno tempo da dedicare al progetto, sia per i fondi e sia perché molti di essi presentano delle difficoltà molto grandi. Ad esempio: Maurizio Nannucci propose di disboscare tre zone circolari contigue sempreverdi del diametro di sette metri del monte Perone all'Isola d'Elba e di ripiantumarle con degli alberi di mimose, ottenendo in questo modo una sorta di pittura astratta naturale. Difatti le mimose si colorano di giallo in primavera e di rosa in autunno, per cui chi arriva all'isola, soprattutto dal mare, vede una montagna con queste tre zone diversamente colorate. L'altro è il monumento a Pasolini di Thomas Schutte, che avrebbe voluto impiegare una torre d'avvistamento rinascimentale che si trova presso il luogo dove è stato ammazzato il poeta, trasformandolo in una sorta di centro studi Pasoliniani. Anche qui, come per l'isola d'Elba il vero problema non sono i finanziamenti che si troverebbero, ma i permessi. Da un lato la difficoltà con la guardia forestale, o chi deve dare il permesso per abbattere tutti quegli alberi, per l'altro la difficoltà sta nella disponibilità della torre suddetta che è demanio militare, quindi Ministero della Difesa e via dicendo, ma non mi arrendo e no che non mi arrendo.

Tuttavia prima di questo progetto, avevo realizzato altre mostre, come ad esempio le tre edizioni di Volpaia, che forse non vi diranno molto, ma che sono state significative a partire dalla metà degli anni '80. La rassegna d'arte di Volpaia che si teneva in un piccolo borgo toscano, in provincia di Siena, era un format di mostre autunnali inventate dal gallerista Luciano Pistoì. È in quell'occasione che

Pietroiusti creò l'opera della porta del bagno sostituita, un gesto che caratterizzava il lavoro di quegli anni. Durante quel periodo si formarono gruppi come i Piombinesi e Lazzaro Palazzi, ma anche singoli artisti come Stefano Arienti, Amedeo Martegani, Marco Mazzucconi.

Molti di questi fenomeni, però, non sono iniziati nei '90, ma già nella seconda metà degli anni '80. Ecco perché, quando parliamo dei decenni, dobbiamo ricordare che non sono mai dei periodi netti e definiti. Per esempio, quando si parla di Transavanguardia, si tende a pensare che essa rappresenti gli anni '80, ma in realtà i primi lavori significativi risalgono alla metà degli anni '70, come nel caso di Paladino con la sua pittura già pubblicata su riviste fondamentali come «Data», diretta da Tommaso e Ciacia Nicastro Trini.

In definitiva, cosa ci lasciano gli anni Novanta?

Una delle trasformazioni più evidenti di quel periodo è che, mentre fino agli anni '80 gli artisti si identificavano spesso con una causa espressiva, che poteva essere concettuale, pittorica o legata all'Arte Povera, negli anni '90 si assiste a una certa libertà nell'utilizzo dei mezzi espressivi. Non c'è più un'identificazione ideologica con uno strumento o materiale. L'arte diventa più fluida: puoi dipingere, fare video, usare la fotografia, tutto allo stesso tempo, senza limitazioni. Questo è un cambiamento fondamentale che ha segnato un'epoca.

Quando parliamo di cambiamento nell'arte, che ruolo ha avuto il mercato? Pensi che questo nuovo atteggiamento abbia a che fare anche con il valore economico che un'opera può raggiungere?

È evidente che il mercato ha avuto un impatto enorme, specialmente dagli anni '80 in poi, dove anche le aste sono diventate centrali, non solo perché portano a cifre stratosferiche, ma anche perché quelle cifre danno un valore critico all'opera. Se un'opera va all'asta e viene venduta per un milione di euro, non si tratta solo di soldi, ma del riconoscimento del valore dell'artista, sia dal punto di vista

economico che artistico.

Prima, l'idea che un'opera venisse messa all'asta era quasi vista come un tradimento. Gli artisti e i galleristi si preoccupavano di riacquistare le opere prima che finissero in asta, perché percepivano questo come una svalutazione del loro lavoro. Ma con l'arrivo delle grandi case d'asta, la situazione è cambiata. L'arte è diventata un bene di lusso, e i collezionisti non comprano solo per amore dell'arte, ma anche come investimento.

In effetti, oggi se un'opera viene venduta a una cifra elevata, spesso viene visto come la conferma che quell'artista abbia valore, non solo sul piano economico, ma anche culturale. Ed è per questo che molti artisti scelgono di lavorare con gallerie come Gagosian. Lì, non si tratta solo di vendere le opere, ma di entrare in un sistema che apre porte: soldi, visibilità nei musei, collezionisti di alto livello. È il meccanismo che regge l'intero sistema, anche se, in effetti, molte di queste scelte non sono più legate solo a una riflessione sull'arte, ma a una riflessione sul successo e sull'affermazione del proprio valore nel mercato. Prima, i galleristi non venivano considerati anche come operatori culturali, invece lo erano. Se noi guardiamo, ad esempio, gli artisti dell'Arte Povera, ma questo vale per qualunque altro movimento, vediamo che, senza nulla togliere a Celant, gli artisti che la compongono quando Celant li segnala come gruppo Arte Povera, hanno già esposto più volte nelle gallerie come ad esempio Sperone, Sargentini, Stein, Notizie e altre, insomma dalla biografia risulta evidente che i galleristi sono arrivati prima dei critici e curatori a individuare e sostenere gli allora giovani artisti. Quindi gli anni '80 hanno fatto giustizia di questo mancato riconoscimento.

Quindi, pensi che oggi l'artista sia più interessato/a al mercato che alla teoria? O, meglio, che il mercato stia prevalendo su altre forme di valutazione del lavoro artistico?

Sì, probabilmente. Oggi l'artista è molto più attento alla visibilità e al riconoscimento che viene dal mercato. È un mondo in cui il futuro sembra non contare più, perché la soddisfazione immediata arriva dai guadagni e dalla fama. Negli anni '60 e '70, un artista

che vendeva troppo veniva visto con sospetto, come se stesse tradendo l'autenticità del proprio lavoro che non doveva essere fatto per soldi, ma per lo spirito. L'artista doveva produrre in modo disinteressato, senza pensare al mercato. Ciò avveniva, perché si era ancora in un momento storico in cui la narrazione marxista che vedeva il capitalismo come nemico era prevalente. Ma quel modello si è rotto. Il futuro, il cambiamento sociale, il desiderio di lavorare per una società migliore sono spariti. Oggi l'artista lavora per il presente, per il riconoscimento immediato.

E questo è cambiato, come ti dicevo, a partire dagli anni '80. Prima di allora, l'arte era un mezzo per partecipare alla costruzione di un mondo migliore, oggi è più un modo per guadagnare visibilità e successo. E il mercato è una parte fondamentale di questo processo.

Pensi che la critica e la teoria dell'arte non abbiano più la stessa forza che avevano prima? Non ci sono più manifesti o teorie forti a guidare il lavoro degli artisti e delle artiste?

Esattamente. Oggi non c'è più quella spinta collettiva che c'era negli anni '60 e '70. In quel periodo, gli artisti sentivano ancora il bisogno di una teoria che potesse spiegare e giustificare il loro lavoro. Si facevano manifesti, si creavano movimenti e si scrivevano teorie collettive. Ma oggi la critica non è più uno strumento di cambiamento sociale. È diventata più individualista, legata all'individualismo dell'artista stesso. La critica oggi non può influenzare più di tanto il mercato, e senza un contesto artistico forte, una teoria critica rischia di rimanere solo una visione personale, senza radici solide nel lavoro collettivo.

Ritieni che questa trasformazione sia avvenuta in modo irreversibile? O credi che ci sia ancora spazio per un cambiamento, magari attraverso nuove forme di resistenza o di connessione tra artisti/e?

Penso che ci sia ancora molto da riflettere, anche se la situazione oggi è ben diversa da com'era negli anni '80 e '90. Le dinamiche sono cambiate, ma ci sono ancora molti spunti di riflessione.

Forse oggi manca quella connessione più forte che c'era tra gli artisti, la critica e il pubblico. In passato, i bar e le gallerie erano luoghi di incontro, dove si discuteva di arte e di società. Oggi questi luoghi in quella modalità sono scomparsi, e l'arte è diventata più individualista, anche se la rete ha aperto nuove possibilità di connessione.

Ma tu, Giacinto, pensi di aver incarnato o di avere un ruolo di resistenza come curatore rispetto a questa tendenza?

Non me lo sono mai chiesto. Come dicevo prima, venendo da un contesto diverso, da fuori, ho avuto l'opportunità di osservare certe dinamiche. Quello che dico lo penso ancora con uno sguardo esterno, in qualche modo.

Da fuori, certe cose le percepisci meglio rispetto a quando sei dentro, no?

intervista a
GIULIO CIAVOLIELLO

a cura di

MIRIAM DI FRANCESCO

Nel panorama dell'arte contemporanea milanese, ci sono alcune figure che ricorrono frequentemente nelle storie di artisti/e e critici/e. Una di queste è sicuramente Giulio Ciavoliello, docente di Storia dell'arte contemporanea all'Accademia di Belle Arti di Brera, figura centrale già dagli anni '80 e attivamente coinvolto con gli artisti e le artiste emergenti degli anni '90.

Ciavoliello ha avuto un ruolo cruciale nell'analizzare e interpretare il periodo degli anni '90, approfondendo non solo gli aspetti visivi dell'arte, ma anche le dinamiche socioculturali che hanno segnato quel decennio. In molti, da Giacinto Di Pietrantonio a Liliana Moro, concordano su come il suo approccio abbia contribuito a tracciare una delle direttrici più significative della critica e della storia dell'arte contemporanea in Italia.

Abbiamo voluto intervistarlo per scoprire di più sulla sua esperienza personale, sulla sua formazione e ricerca. Con questa intervista, entriamo nel vivo della sua riflessione sulla scena artistica milanese e oltre, sul ruolo che la sociologia, le subculture e la cultura giovanile hanno avuto nel suo modo di interpretare l'arte.

Come è iniziato il tuo percorso nello studio dell'arte contemporanea? C'è stato un incontro, una riflessione, o un'esperienza che ti ha portato a intraprendere questo cammino?

È iniziato in modo caotico e improvvisato, come succede a tanti giovani.

Avevo un interesse verso i fatti culturali, le arti visive, ma anche verso le espressioni musicali, nel campo della danza e del nuovo teatro. Il mio percorso parte da quel tipo di sensibilità che è andata a sposarsi con gli studi delle scienze sociali.

Di fatto mi sono laureato in sociologia dell'arte. All'epoca, nella facoltà di sociologia esisteva la possibilità di elaborare piani di studi individuali, per cui abbinando i canonici esami di antropologia, sociologia, psicologia sociale a tanti insegnamenti che erano di materie letterarie come storia dell'arte, estetica e museologia, in un insieme di studi coerente, il piano di studi proposto mi fu accettato. Nel 1982 finii l'università con una tesi sul Centre

Pompidou, facendomi seguire come relatrice da Marisa Volpi Orlandini, critica, storica dell'arte e scrittrice, che aveva fatto molto per la scena romana e italiana in generale tra gli anni '60 e '70.

Poi tutto si è sviluppato di più andando alle mostre e leggendo i testi di chi operava da tempo, di Filiberto Menna, Germano Celant, Achille Bonito Oliva, Alberto Boatto, Tommaso Trini...

Secondo te che cosa significa approdare all'arte contemporanea partendo da studi non canonici?

Significa che probabilmente forniscono una metodologia limitata rispetto al background storico, ma questo limite è relativo per chi si occupa di contemporaneità. Gli studi in sociologia mi hanno dato un approccio che mi ha permesso di capire alcune dinamiche culturali più ampie legate alle culture giovanili e, in generale, a quella che si chiama *culturologia*, che ha avuto sviluppo in ambito anglosassone. Mi sono potuto interrogare di più anche sul senso delle forme, sulle identità di chi le produce e su chi le fruisce.

Ci sono autori/autrici, teorie o esperienze particolari che hai sentito particolarmente vicine alla sua visione dell'arte?

Lecture per me importanti e formative sono state quelle dei culturologi della Scuola di Birmingham come Stuart Hall e Dick Hebdige che, fra l'altro, avevano un punto di riferimento nel pensiero del nostro Antonio Gramsci, in particolare per i concetti di egemonia culturale e di resistenza alle forme dominanti. Loro chiaramente analizzavano fenomeni culturali di strada ed espressioni musicali, del mondo del punk, delle culture caraibiche migrate a Londra e di tutte le tradizioni e commistioni musicali connesse. Si trattava di subculture giovanili, ma c'era qualcosa che in qualche modo poteva richiamarsi anche alle forme artistiche delle avanguardie, alla cultura dada, surrealista, movimentista di *fluxus*, del Situazionismo.

Guardando alla tua carriera, come descriveresti il tuo approccio alla scrittura? C'è una particolare filosofia o metodo che segui quando affronti un argomento artistico?

C'è una scrittura che tiene conto di teorie e tesi espresse in ambito accademico, e un tipo di sensibilità, nonché di scrittura, che si trova in un ambito giornalistico competente e informato, o in altri settori, nell'ambito della pubblicità, del *copywriting*, talvolta anche nella manualistica, che vanno a determinare un modo di scrivere diverso da quello accademico. Se penso alle forme di scrittura e di approccio all'arte che mi coinvolgono di più, mi riferisco a un tipo di scrittura non paludata. Per fare degli esempi ormai storici, nel caso di Carla Lonzi e Francesca Alinovi, la loro scrittura è diversa da quella della maggior parte dei colleghi, non dico migliore o peggiore. Sono più ispirato da loro due, nel tentativo in questi anni di realizzare un racconto critico fondato su dati.

Quali sono state le prime esperienze dirette con l'arte contemporanea di quegli anni?

Arrivai a Milano nell'autunno del 1982 relazionandomi con il mondo dell'arte del momento, dalle gallerie alle situazioni giovanili emergenti.

Come è nata l'esperienza della Brown Boveri? Quali erano le motivazioni principali che spingevano a creare uno spazio di arte visiva in un contesto industriale e in quel periodo storico?

All'interno di un corso universitario tenuto da Corrado Levi, di Composizione Architettonica al Politecnico, un corso molto sui generis, si affrontavano esperienze del momento, locali e no, italiane o internazionali, molto stimolanti. Levi riusciva a invitare tante figure riconosciute, che potevano essere artisti già noti come Alighiero Boetti, Carla Accardi, Tony Cragg, ma anche artisti, creativi, operatori più giovani, compreso chi lavorava nella critica d'arte, chi preparava delle mostre. È in quell'ambito che alcuni suoi studenti si sono trovati coinvolti nell'occupazione illegale e negli interventi all'ex fabbrica Brown Boveri, nel quartiere Isola. Lo stesso Corrado Levi è intervenuto con un'opera in loco.

Ricordo bene un primo sopralluogo, all'inizio del 1985, d'Inverno. C'era stata una straordinaria nevicata e nei giorni successivi ci recammo in macchina dalla zona del Politecnico al quartiere Isola.

Trovammo una situazione curiosa di scongelamento di queste enormi masse di neve da ciò che rimaneva dei tetti della fabbrica, nei suoi padiglioni abbandonati da anni.

Quale urgenza ha animato in quegli anni l'occupazione di quel complesso industriale?

Mi sono fatto l'idea che l'urgenza primaria e forte fosse di spazio. Si sentiva l'esigenza di un luogo di incontro e di espressione propria, ma anche di occupazione di spazi in termini molto vicini a ciò che accadeva con la creazione di un centro sociale, quando l'attività diventava permanente oppure per realizzare un *rave* della durata di una notte. In quegli anni c'erano occupazioni del genere: si erano affiancate a centri sociali come il Leoncavallo altre realtà come il Virus in via Correggio.

La Brown Boveri nasceva con l'obiettivo di appropriarsi di uno spazio per farci delle cose in cui il collante non era la musica, i concerti, ma le arti visive, con la possibilità di intervenire sulle pareti, di comporre i materiali presenti per delle installazioni, di agire in performance. Tutta quella occupazione, quel *rave* dilatato, visivo invece che musicale, è durato dall'Autunno dell'84 all'inizio dell'Estate dell'85, con una specie di inaugurazione e presentazione al pubblico in due giorni, il 19 e 18 maggio 1985.

Come autodeterminati e improvvisati, c'era anche ingenuità e sgrammaticatura. Ma era una situazione completamente diversa da quella più regolata che si era costituita nel tempo alla Casa degli Artisti. Nonostante ciò, la Brown Boveri metterà in luce persone che dal punto di vista artistico diventeranno significative.

Un esempio?

Penso soprattutto a Stefano Arienti. Era uno studente di Agraria che, per una questione anche di vicinanza fisica, metteva il naso in Architettura alle lezioni di Levi. Il suo intervento alla Brown Boveri rivela una spiccata propensione alle arti visive e già definisce un'identità, l'originalità di un lavoro che si svilupperà negli anni a seguire. Lì fece un bellissimo intervento sulle muffe, sulle macchie di umidità dei muri con gessetti colorati, per creare un'unione tra

fenomeni naturali, atmosferici e azioni indotte attraverso i segni colore.

Volendo allargare il campo a partire da Brown Boveri, come possiamo leggere le grandi trasformazioni, quelle più significative, dagli anni '80 a oggi? È certamente un tema molto ampio, però è possibile rintracciare degli aspetti o dei punti chiave?

A mio parere, una delle grandi trasformazioni riguarda quella generazione post-transavanguardia che ha saputo raccogliere e riattivare gli elementi di una fase di espansione dell'arte come quella degli anni '60 e '70. In questo bisogna considerare, fra altri, gli artisti che provenivano da un altro contesto milanese a cui ho accennato prima, molto interessante come la Casa degli Artisti. Qui troviamo figure di riferimento di generazione precedente, come Luciano Fabro, Jole de Sanna e Hidetoshi Nagasawa, che hanno aperto la strada a nuovi artisti come Liliana Moro, Mario Airò, Bernhard Rudiger e altri. O meglio, questi ultimi, giovani, si sono aperti una strada affrancandosi da un nucleo generatore, da un padre, da un'autorità rappresentata soprattutto da Luciano Fabro. Il sottrarsi a essa è servito ad affermare una propria identità, come quando si è creato lo Spazio di via Lazzaro Palazzi. È qualcosa di simile a quello che accade quando i figli si rendono indipendenti andando via da casa, ad abitare da soli: un fondamentale passaggio per costruire la propria identità. È vero comunque che degli effetti della Casa degli Artisti sono andati avanti, fino ad artisti ancora più giovani, come Gianni Caravaggio per esempio.

Ci sono state significative trasformazioni anche nel sistema dell'arte, che è diventato più ampio e articolato. A metà degli anni '80, iniziano a nascere realtà significative come il Castello di Rivoli e il Centro Pecci a Prato. Poi arrivano musei come il Mart di Rovereto, la GAMeC a Bergamo e altri, mentre nascono le fondazioni come Prada, Sandretto Re Rebaudengo e altre che assumono un ruolo sempre più rilevante.

Se dovessi definire gli anni '90 nell'arte in Italia, quali

trasformazioni ritieni siano state le più significative? Ci sono stati cambiamenti nei modelli espositivi, nelle dinamiche di mercato o nell'uso di nuovi media?

Da un punto di vista politico-sociale in Italia c'è la nascita della Seconda Repubblica, dopo Tangentopoli, che ha ridefinito la politica e i valori prevalenti con effetti che arrivano fino a oggi. In questo periodo, in aggiunta alle gallerie private, alcuni spazi non profit o atipici definiscono l'offerta espositiva. Penso a Fac-Simile di Horatio Goñi a Milano, Neon di Gino Gianuzzi a Bologna. C'era Care of cui si aggiunge nel 1991 Viafarini a Milano, che si ispira a spazi indipendenti newyorkesi come White Columns, Artists Space, PS1 (prima dell'assorbimento nel MoMa). Questi spazi non sono gallerie commerciali e non sono realtà pubbliche inficiate da lentezze e burocrazia, ma strutture agili, capaci di ospitare il presente in modo dinamico e immediato, più pronte a concretizzare proposte di artisti poco riconosciuti. Viafarini è diventata anche un punto di riferimento per l'archiviazione della documentazione di giovani artisti. C'è stata una forte collaborazione con il Comune di Milano, che ha contribuito a sostenere questo progetto.

C'è molta documentazione sugli anni '70, ma per gli anni '90 sembra esserci materiale più frammentato, più difficile da classificare. Cosa ne pensi?

Forse, non è che non esista un lavoro di sistematizzazione, di sintesi, il lavoro che è stato fatto è più parcellizzato. Il lavoro che è stato fatto è disperso in cataloghi di mostre, articoli nelle riviste che fino agli anni '90 avevano un'importanza enorme, e poi nel web, con una nuova editoria e articoli che si trovano in un contesto diverso. Diciamo che gli anni '70 sono più compattati in pubblicazioni e cataloghi che sono relativamente pochi.

A proposito dell'esplosione della Rete, in che modo le nuove tecnologie hanno influenzato l'arte degli anni '90? Credi che questa evoluzione tecnologica abbia cambiato profondamente la percezione dell'arte o il suo ruolo nella società?

Fatico a rispondere. Dei nuovi strumenti hanno sempre ricevuto

attenzione e sono stati utilizzati dagli artisti, ancora di più quando si sono trovati disponibili sul mercato, che diventa così un moltiplicatore di possibilità. Per esempio, dopo che si è resa disponibile a un costo accessibile la telecamera portatile Sony, c'è stato uno sviluppo di quello che si chiamava Videotape. Non a caso in Italia si sono sviluppati centri video come Art/Tapes/22 a Firenze, la Videoteca Giaccari a Varese e la Galleria del Cavallino a Venezia. Sempre degli artisti sono stati attratti da nuove tecnologie, da nuove possibilità di immagine. L'immagine in movimento ha attratto vari protagonisti dalle avanguardie storiche in poi. Pensiamo a Man Ray coinvolto in Entr'acte, a Fernand Léger che realizzava Ballet Mécanique, a Duchamp con Anémic Cinéma. Oggi vediamo cosa possono realizzare gli artisti attraverso la Rete, il digitale, l'AI. Ma non sono gli strumenti aggiornati in sé a dare un senso e un valore all'opera.

Alla fine degli anni Novanta, nel 2001, nasce Isola Art Project, un progetto collettivo, sociale e politico. All'alba della frammentazione di un'intera generazione nell'anno del G8 di Genova, quali sono stati gli intenti che hanno portato al suo sviluppo?

Isola Art Project nasce dalla volontà di un artista lussemburghese, Bert Theis, che viveva in parte in Lussemburgo e in parte a Milano, proprio nel quartiere Isola. Lì dove oggi c'è il Bosco Verticale di Boeri, tra nuovi edifici e il parco, negli anni '90 si trovava la Stecca degli artigiani, costituita da due blocchi architettonici abitati da piccole realtà artigiane al piano terra e da una strana popolazione notturna ai piani superiori impegnata in attività illegali, con spaccio, prostituzione... L'attività di Bert Theis con un'associazione nata ad hoc, Isola Art Project, era di sottrarre sia al degrado che alla distruzione (un piano urbanistico prevedeva l'abbattimento che poi c'è stato) quell'universo, con l'insediamento di un'attività artistica permanente: Isola Art Center. L'associazione animata da Bert Theis e dalla moglie, Mariette Schiltz (che adesso si occupa dell'archivio dell'artista) nasce con l'idea di promuovere questa realtà possibile. Servirà a poco, perché di fatto la stecca verrà abbattuta e nascerà

il quartiere che vediamo oggi. L'obiettivo di Isola Art Project era di resistere proponendo delle forme di arte permanente che avrebbero dovuto impedire l'abbattimento degli edifici. Ricordo un intervento sul gradino di una scala di Massimo Bartolini; c'è stata una bellissima performance di Ottonella Mocellin e Nicola Pellegrini. C'erano dibattiti, presentazioni. Ho presentato anche un mio libro là, con Lea Vergine e Mario Airò. Isola Art Project non ha sortito degli effetti stabili nella città, risucchiata da una logica urbanistica fondata sul profitto, di gentrificazione di un quartiere che di suo aveva una singolare identità.

Esiste una lezione che abbiamo imparato e che i giovani artisti/e hanno assorbito dall'arte degli anni '90?

C'è una lezione che ci deriva dagli artisti di quegli anni che non si specializzano più come un tempo in una tecnica, in un tipo di forma. Sono caratterizzati da una mobilità formale e mediale. Possono passare all'interno di un arco temporale molto limitato da una pittura completamente astratta a una figurativa, da una produzione manuale a una produzione delegata, da un'installazione ambientale a un film. È una ricchezza che trova le radici in esperienze a partire dagli anni '80 e che, ancora oggi, continuano a suscitare il mio interesse, spingendomi a fare un lavoro di approfondimento e sistematizzazione sull'operato di un paio di generazioni, fino agli anni Zero.

BIOGRAFIE

Cesare Pietroiusti è artista, nato a Roma nel 1955, vive a Roma. Laurea in Medicina con tesi in Clinica Psichiatrica (1979). Co-fondatore del Centro Studi Jartrakor (1977) e della Rivista di Psicologia dell'Arte (1980), Roma. Coordinatore dei progetti "Oreste" (1997-2001). MFA Faculty, LUCAD, Lesley University, Boston (2009-2016).

Docente di "Laboratorio Arti Visive", IUAV, Venezia (2004 – in corso) e NABA, Roma (2021 - in corso). Membro del collettivo "lu Cafau-su" dal 2007 e presidente della Fondazione Lac o Le Mon, San Cesario di Lecce, (2015- in corso). Dal 1977 ha esposto in spazi privati e pubblici, deputati e non, in Italia e all'estero.

Negli ultimi anni il suo lavoro si è concentrato soprattutto sul tema dello scambio e sui paradossi che possono crearsi nelle pieghe dei sistemi e degli ordinamenti economici.

Liliana Moro nasce nel 1961 a Milano, dove vive e lavora. Diplomata all'Accademia di Belle Arti di Brera, nel 1989 fonda, insieme ad altri artisti, lo Spazio di Via Lazzaro Palazzi a Milano che chiuderà nel 1993. Liliana Moro ha esposto in importanti mostre collettive e personali quali: Documenta IX Kassel; Aperto XLV Biennale di Venezia; Castello di Rivoli, Torino; Quadriennale di Roma; Moderna Museet, Stoccolma; PS1, New York; De Appel, Amsterdam; Triennale di Milano; MAXXI, Roma; Galleria Nazionale d'arte, Roma; 58° Biennale di Venezia, Padiglione Italia; Galleria Emi Fontana, Milano; MUHKA, Anversa; Fondazione A. Ratti, Como; Fondazione Zegna All'Aperto (opera permanente), Trivero; Cubo Garutti/Museion, Bolzano; Kunst Museum Liechtenstein, Vaduz; PAC Padiglione d'Arte Contemporanea, Milano.

Giacinto Di Pietrantonio è Critico, Curatore Dipendente dall'Arte.

Attualmente Curatore per l'Arte del Museo dell'Automobile Torino (MAUTO) e docente di

Visita alle Esposizioni presso lo IED di Torino. Ha insegnato Editoria d'Arte e Allestimenti Espositivi presso lo IED Accademia Galli di Como di Como e Storia dell'Arte Contemporanea, Teoria e Storia dei Metodi di Rappresentazione e Sistemi Editoriali per l'Arte presso l'Accademia di Belle Arti di Brera, Milano. Dal 1986 al 1992 è stato redattore e vicedirettore della rivista «Flash Art», ha curato mostre in Italia e all'estero come 3 edizioni di Volpaia, 6 edizioni di Fuori Uso a Pescara, mostra d'arte russa alla Biennale di Venezia, 1993 e Quadriennale di Roma 2006. Dal 2000 al 2017 è stato Direttore della GAMeC (Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea) di Bergamo e poi Consigliere fino al 2022. Nel 2003 ha fondato l'AMACI. Negli anni 2018-2019 ha diretto la residenza artistica BoCs Art di Cosenza.

Nel 2019 è stato curatore-Direttore della II edizione della Biennale del Kossovo, interessato al rapporto tra arte e religione; nel 2022, ha curato Trame sacre 16 arazzi contemporanei permanenti per il DUOMO di Cosenza. Ha ricevuto vari premi tra cui: Premio alla Carriera dell'AMA (Associazione Almae Matris Alumni) dell'ateneo bolognese nel 2008 e Premio Capitani della Cultura dell'anno 2016.

Giulio Ciavoliello insegna Storia dell'arte contemporanea all'Accademia di Brera. Ha fondato e diretto «Artshow», guida a mostre e musei, e «Combo», rivista d'arte contemporanea. Consulente per istituzioni di cultura, ha curato mostre e convegni. I suoi interventi su arte e artisti sono stati inseriti in pubblicazioni e testate come «Flash Art» e «Artribune». Il suo libro più recente è *Fuori dal coro. L'arte libera dall'ideologia al tempo della contestazione*, Marinotti Edizioni (2023). Precedentemente ha pubblicato *Dagli '80 in poi. Il mondo dell'arte contemporanea in Italia* (Artshow Edizioni-Juliet editrice, 2005) e curato *Francesco Bonami, La sabbia e il gorgoglio. Scritti 1993-2002* (Silvana Editoriale, 2003).

