DOPPIOZERO

Codice Italia. Un'Italia a compartimenti stagni

Daniela Voso

7 Ottobre 2015

Marx e l'Italia. Che cos'hanno in comune il filosofo tedesco e la Nazione a forma di stivale? È ragionevole cercarne le tracce nella contemporaneità artistica? E qual è il modo opportuno di farlo? Molti avranno già avuto modo di leggere che il tema scelto da Okwui Enwezor – direttore della Haus der Kunst di Monaco di Baviera e, tra i numerosi incarichi, già direttore artistico di Documenta 11 (1998-2002) – per la 56ª edizione della Biennale d'Arte di Venezia *All the World's Futures* è proprio Marx. In particolare il suo *Capitale*. "Rimontare Marx", ha scritto Marie Rebecchi su doppiozero, sottolineando l'importanza del programma di eventi previsti all'interno dell'Arena, rispetto invece alla più consueta e statica esposizione. C'è anche chi ha affermato che leggere *Il capitale*, oggi, è possibile perché ormai ha perso ogni reale significato eversivo. Anzi è di tendenza. Con approccio diametralmente opposto ma per certi versi analogo, come curatore del Padiglione Italia, Vincenzo Trione ha provato a dare una lettura di quello che chiama con scientifico rigore "Codice Italia", cercando di definire una sorta di *codice genetico*, un codice di riconoscimento, attribuibile alla scena artistica italiana attraverso una continuità fondata sull'immagine:

> La mostra vuole fare emergere il 'Codice Italia', muovendosi su diversi registri […] si sono scelti alcuni 'casi rivelatori' " [*artisti che*] "hanno proposto un'originale declinazione del concetto di avanguardia. (p. 30)

Nicola Samorì, Lienzo, 2014. ph. Rolando Paolo Guerzoni

Pur nella loro diversità mi sembra di riconoscere in entrambe le mostre la presenza di una questione di attualità e di eredità. Se nella prima la verifica si compie rispetto al discorso marxiano oggi, nella seconda il riferimento originale è l'immagine artistica italiana. L'intreccio tra teoria e storia genera un dialogo tra diversi elementi che partendo dalla teoria politica arrivano all'azione nel primo caso, e dall'immagine mirano all'individuazione di un'identità visiva nazionale nel secondo. Volendo condurre una riflessione sulle due esperienze di Enwezor e Trione quali elementi è più opportuno privilegiare? L'arte o la politica? Quale può essere il potenziale eversivo o creativo in termini di discorso e di immagine di una Biennale oggi? Ha ancora senso ricondurre l'arte a una questione vernacolare?

Come si è detto, se Enwezor è alla ricerca dell'attualità (perduta?) di una teoria economica e politica, Trione lo è rispetto a una teoria dell'immagine. Parlando di *Codice Italia*, dunque della mostra curata da quest'ultimo, consideriamo i due piani: la mostra e il catalogo. Le intenzioni mirano a individuare l'eredità dell'arte italiana negli artisti contemporanei attraverso un accostamento per immagini, sulla scia della lezione di Aby Warburg. Gli artisti scelti in mostra sono in tutto 15:

Alis/Filliol, Andrea Aquilanti, Francesco Barocco, Vanessa Beecroft, Antonio Biasiucci, Giuseppe Caccavale, Paolo Gioli, Jannis Kounellis, Nino Longobardi, Marzia Migliora, Luca Monterastelli, Mimmo Paladino, Claudio Parmiggiani, Nicola Samorì e Aldo Tambellini, ai quali si sono aggiunti gli interventi di William Kentridge e quello di Peter Greenaway. Al di là di un discorso sulle singole opere o sui percorsi degli stessi artisti che riflettono un panorama eterogeneo per vicende biografiche e soluzioni formali, la "ricerca di un'attualità di Warburg" si traduce in una operazione curatoriale che esibisce una o più opere per artista, confezionate ciascuna dentro stanze singole, degenerazioni del *white cube*, il modello espositivo che dagli anni 60 rappresenta l'azzeramento di ogni relazione tra l'opera d'arte, lo spazio e ciò che ne è al di fuori. Tante piccole gallerie quindi, tante piccole mostre personali in assenza di reciproco dialogo e delle analogie tipiche del modello ispiratore della mostra, il *Bilderatlas Mnemosyne*, comunemente detto L'Atlante di Warburg:

> Servendoci del metodo adottato da Warburg nell'*Atlante* […] 'come luogo stesso dell'operare conoscitivo umano nel suo confronto vitale con il passato' –, potremmo riattraversare la ricerca dei protagonisti di *Codice Italia*; e rintracciarne il *pensiero segreto*.
>
> Svelare gli echi secretati nelle loro costruzioni visive. E seguire gli indizi storico-artistici, culturali e finanche autobiografici disseminati nelle pieghe delle loro composizioni. In questo modo, scopriremo i riferimenti a Medardo Rosso e alla musica contemporanea, in Alis/Filliol; gli omaggi piranesiani, in Aquilanti; le riprese della scultura classica, in Barocco; i richiami al monumentalismo antico insieme con le citazioni duchampiane, in Beecroft; […]. (p. 29)

Codice Italia, veduta della mostra, ph. Alessandra Chemollo. Courtesy by la Biennale di Venezia

Volendo uscire quindi dalla trasposizione fisica di questo discorso, la mostra, e provando a ricercare nel catalogo una qualche traccia – o riscontro – delle reciproche relazioni diacroniche o sincroniche tra gli artisti e le opere scelte e i loro *progenitori*, sono chiare le ragioni che l'hanno condotto a scegliere questo approccio teorico. L'Immagine è senz'altro al centro di tutto il volume, a partire dalla lettura di Aby Warburg, padre dell'iconologia moderna, passando per Rosalind Krauss, protagonista indiscussa della scena artistica newyorchese, e non solo, dagli anni settanta. In tutto il suo testo Trione concede ampio spazio allo studioso tedesco, alla scena italiana degli anni sessanta e settanta, all'Arte povera, ad artisti come Kounellis, Medardo Rosso, Paolini, genitori delle immagini create dai nostri, ma, ad eccezione di William Kentridge, riserva poche righe agli artisti scelti, cui sono invece dedicate le schede biografiche del volume. Al di là delle specifiche dei singoli, le ragioni di Trione sono quindi riassunte in una parola foriera di molteplici significati: "memoria".

> Ad accomunare queste voci non sempre contigue è il bisogno […] di guardare dietro di sé. Per questi artisti, la memoria è la facoltà epica per eccellenza. In fondo, le loro opere si danno a noi innanzitutto come

> altari innalzati a Mnemosyne, la musa che ci consente di appropriarci del ‘corso delle cose’ e, insieme, ci riconcilia con il loro scomparire, ‘con la potenza della morte’. (p. 29)

Warburg fondava infatti la possibilità di ricostruire una mappa visiva della cultura contemporanea ricostruendo le linee e i tracciati delle sopravvivenze del passato nel presente. Più brevemente la Memoria:

> Mnemosyne ha questa virtù: tramanda gli eventi da una generazione all’altra, disegnando una fitta rete di narrazioni. (p. 29)

Quello che manca però è proprio la capacità di restituire la “rete”, che sia di narrazioni o di relazioni, il disegno definito e chiaro di una mappa genealogica su cui orientarsi. Da dove nasce allora tutta questa debolezza? Possibile che in ambito artistico non si riesca più a parlare di immagine o, meglio, a far parlare le immagini? Possibile che tutta questa ricerca di attualità riveli in fondo una inattualità ontologica dell’immagine d’arte? All’interno del suo editoriale [*Malgrado tutto*] dedicato alla foto del bambino riportato dalle onde sulla spiaggia di Bodrum in Turchia, Stefano Chiodi ci restituisce un disagio rispetto all’inattualità dell’immagine contemporanea, quelle che ci inondano con i flussi di migranti e i cadaveri galleggianti e “quelle degli *altri*, quelle degli *altri tempi”.* Scrive Chiodi: “A ragione Roland Barthes diffidava delle fotografie di cronaca, delle foto “unarie” che veicolano enfaticamente la realtà, in blocco, senza farla vacillare. Producono choc, ma non colpiscono in profondità, il loro effetto è momentaneo, una piccola puntura senza conseguenze”.

A prescindere dalla verità o meno della fotografia di Bodrum, spesso condivido il disagio raccontato da Chiodi, l’impressione di subire una condizione di impotenza, di inattualità e debolezza delle immagini d’arte, rispetto a tutto il resto, afflitte da “un destino di irrilevanza”. Una debolezza culturale prima di tutto. Rispetto alle relazioni tra arte e politica non sono rari gli artisti che distinguono e distanziano i due territori argomentando che l’arte, fino a sollevare il dubbio in chi osserva di una pesante inattualità dell’immagine artistica. Dove bisogna cercare allora questa attualità? È opportuno farlo? E in che modo? Nel sistema sociale economico e artistico contemporaneo qual è l’attualità di Warburg? quale quella

di Marx?

Banksy, The European Union, agosto 2015

Per Byung-Chul Han, la differenza nel sistema post-fordista, nell'economia globale odierna rispetto al passato, è la rivoluzione delle parti, la scomparsa della relazione padrone:operaio=colui che sfrutta:colui che è sfruttato. Equazione matematica che secondo il filosofo sudcoreano si è trasformata in autosfruttamento. Ovvero non siamo più soggetti sottoposti a un vincolo di obbedienza, ma solo alla nostra volontà e a una costrizione sociale alla prestazione (*La società della stanchezza*, Nottetempo 2012). In altre parole i due soggetti padrone-operaio oggi coincidono in un singolo individuo. Di fatto si tratta di una conseguenza del meccanismo sociale in cui ci troviamo a generare questo paradosso, e in cui gli artisti per primi sono inseriti. Per Daniele Giglioli la

relazione oppressore-oppresso, si è evoluta in quella tra carnefice e vittima, laddove i due soggetti non sono legati da vincoli professionali ma sociali e la condizione di “vittima” implica una legittimazione a qualsiasi azione o non azione. L’“eroe del nostro tempo” non è più dunque l’oppresso, ma la “vittima”, che si definisce in virtù di ciò che gli viene negato [*Critica della vittima*, nottetempo 2014], e per la quale quelli che in passato erano gesti rivendicativi si riducono oggi a semplici atti performativi. A volte solo in esposizione di se stessi, mera comunicazione, immagine. In un’epoca in cui le immagini sono più di quante la nostra memoria possa gestirne e rischiano di perdere la loro attualità, il dissenso politico diventa quindi immagine, attraverso la performance. Come se non avesse riscontro effettivo sul Reale. Anche Guido Mazzoni nei *Destini Generali* (Laterza 2015) lamenta una personale condizione di impotenza e di disagio che dal particolare si riflette sull’universale e che, tra le altre cose, evidenzia la coesistenza pacifica di immagini contraddittorie tra loro, sottolineando un mutamento nei paradigmi di senso delle stesse e soprattutto nel peso che hanno sull’immaginario dei singoli e all’interno dei social network. In questo quadro sociale, economico e politico, quali sono ancora le possibilità di un’immagine di generare discorso? Come può una Biennale d’arte, ontologicamente fondata sulle arti visive, attualizzare Marx? Quali i suoi strumenti e dove è opportuno cercare il senso reale di questa operazione? Nell’arte o nella politica? Nell’immagine o nell’azione?

Nel farmi queste domande e provando a fare chiarezza riguardo al potenziale dell’immagine e alla sua attualità, per alcune ragioni sento di condividere quanto detto da chi ha affermato che aver creato una piattaforma di discussione continua sia forse il gesto più radicale della mostra di Enwezor. Proprio in questa sede ad agosto è stata lanciata infatti da alcuni artisti e curatori la campagna di boicottaggio contro Israele. A favore o meno della questione palestinese, il dato riconosce l’uso politico in termini di attualità dell’Arena dove è stato riletto Marx; la possibilità di approfittare di uno spazio scenico internazionale, nello specifico lo spazio Biennale, per sollevare questioni politiche. Un altro elemento significativo è l’attenzione data al programma di Enwezor dalla rete e progetti specifici. Persino e-flux ha pubblicato l’intervento di Toni Negri, cattivo maestro riabilitato, tenuto durante *Supercommunity* curato da e-flux, *Notes on the Abstract Style*. Un luogo di incontro, di discussione, è vero. La possibilità di fare della Biennale un contenitore di discorsi è un’operazione non del tutto inedita. Sono alcuni anni che le manifestazioni internazionali cercano di vivacizzare la loro durata con azioni e performance, e nei decenni precedenti era avvenuto anche all’interno della

laguna, come ad esempio i *Meeting on Arts* di Bice Curiger o gli happenings e i dibattiti che caratterizzarono le edizioni degli anni settanta. Inoltre il *valore* in termini di discorso anche dell'Arena è confinato all'interno di uno spazio ristretto. Tutti questi eventi sono però visibili solo a condizione di pagare l'ingresso. Per cui, a meno che non si faccia il biglietto da 80 € che consente l'ingresso illimitato, o non si faccia parte dello staff, o non si sia artisti, o vicino a qualcuno di questi personaggi interni, si può assistere solo a una o al massimo due di queste iniziative. Un forte limite al progetto complessivo, da cui deriva il suo scarso contributo. Facendo un esempio più concreto: è come frequentare un corso universitario, ad esempio sulla letteratura italiana del novecento, e poter assistere solamente alla lezione su Gadda.

e-flux journal, Supercommunity ARENA, Padiglione Centrale, Giardini 56. Esposizione Internazionale d'Arte - la Biennale di Venezia, All the World's Futures. ph. Sara Sagui. Courtesy la Biennale di Venezia

In un articolo pubblicato su artreview il 15 agosto, Mike Watson si è interrogato sui risultati di questa ultima Biennale "avidamente anticipata come la Biennale di Karl Marx" rispetto alle aspettative e, a proposito del *Creative Time Summit on social art 2015*, intitolato *The Curriculum*, scrive: "La Biennale di Enwezor rischia

di ballare sulla tomba di Marx, cooptando contemporaneamente l'arte sociale (che spesso non è esplicitamente marxista) all'interno della missione istituzionale e capitalista della Biennale" (trad. mia). A differenza di Enwezor – sebbene si potrebbe obiettare che curare una mostra istituzionale implichi sempre una responsabilità politica –, Trione non aveva nessuna pretesa politica, eppure anche lui sembra non essere riuscito nell'intento di attualizzare il suo modello, Aby Warburg, mancando la realizzazione di un'immagine sola capace di mettere insieme le molte senza soluzione di continuità. Gli alti muri alzati tra un artista e l'altro creano, a dispetto delle intenzioni iniziali, un labirinto asfittico e claustrofobico. Più che un *continuum* di immagini in dialogo tra loro e con la storia, Trione ha restituito l'immagine di un'Italia in cui la cultura, la vita, l'economia, la politica sono divise in compartimenti stagni. Ognuna nel suo territorio. Riflessi di una narrazione costruita su una realtà parziale. Forse allora qualcosa Trione l'ha indovinata nella sua scelta di separare i singoli artisti ognuno nella sua cella.

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.
Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO