

Il mio cuore è vuoto come uno specchio - Episodio di Odessa, 2020, installazione ambientale, site specific per lago di Kulyanyk. Courtesy Galleria Lia Rumma, Milano/Napoli.

concitazione creativa che attraversa il suo campo fantastico, e lo mettono nelle condizioni di poterne divenire il tramite.
"Un percorso lavorativo dal punto di vista artistico è come la scrittura", afferma l'artista tedesco Günther Uecker con compattezza pressoché arcaica e con chiarezza ed essenzialità spartana. La scrittura, dunque, come un'attività al contempo estremamente intellettuale, intelligibile, astratta, progettuale, immaginativa ma anche fisica, materiale, artigianale, compatta, potente.
Le mani, dunque, un meraviglioso *utensile* universale, uno strumento tramite il quale le migliori energie creative dell'umanità possono diventare realtà materiale. In questa storia si inserisce il lavoro di Gian Maria Tosatti, esempio di come le mani possano creare un prezioso risultato.
È quindi all'artista che spetta il compito di questa mediazione, attraverso il suo mettere e tenere le mani in pasta, che non significa certamente riduzione a un puro lavoro esecutivo, ma attivazione di un processo di condensazione e di abbreviazione che porta poi alla elaborazione del lavoro.
Il risultato finale del lavoro di Tosatti è ammaliante, invita alla riflessione: un ponte tra la natura indeterminata e il sentimento umano. Accende la mente anestetizzata dal nulla che ci circonda, dallo sgorgare inarrestabile di immagini e pensieri deboli.
Theodor W. Adorno ha detto che l'unica forma di critica verso la vita e la società è fare un'arte assolutamente rigorosa, ed è dunque da questa ricerca, da questa radicale capacità di rimessa in discussione di ogni punto di vista, da questa capacità di sovvertire il nostro sguardo che bisogna partire per comprendere il lavoro di Gian Maria Tosatti. Come un giardino dove piantare esperienze ed estirparne altre, tenendo sempre aperti gli accessi, affinché non ci vengano a mancare quando ne avremo bisogno.

TUTTO UN SECONDO TEMPO DA GIOCARE
La bellezza come resistenza

Nicolas Martino

Gian Maria Tosatti è un artista che concepisce ogni suo lavoro come un capitolo di un unico vasto romanzo visivo sulla storia e il presente della nostra civiltà. Così è per i grandi cicli *Fondamenta* (iniziato nel 2010 e tuttora in corso), *Sette Stagioni dello Spirito* (2013-2016), *Il mio cuore è vuoto come uno specchio* (iniziato nel 2018 e tuttora in corso). Ogni capitolo coinvolge città diverse e grandi spazi (interi palazzi e quartieri, in alcuni casi), comprendendo la partecipazione delle comunità locali. In questo senso ognuna delle installazioni di Tosatti è un "dispositivo esperienziale" che per farsi "opera" richiede di essere attraversato e vissuto dagli spettatori che partecipano attivamente alle "visioni" dell'artista, così come i lettori di un romanzo danno vita alla storia che stanno leggendo contribuendo attivamente alla sua (ri)scrittura.
Quando "entriamo" in un'opera di Tosatti, quindi, non ci troviamo di fronte a installazioni, sculture, dipinti – benché tutti questi elementi possano essere presenti –, ma siamo dentro un dispositivo, come dicevamo prima, che interroga la nostra memoria, la nostra percezione e la nostra posizione rispetto ai temi sensibili della società contemporanea. Ecco perché, in primo luogo, si tratta di un lavoro artistico che, recuperando la tradizione della *Gesamtkunstwerk*, è immediatamente "politico". Perché, pur essendo un lavoro autoriale, rimette in discussione il ruolo tradizionale dell'artista come creatore *ex nihilo* di una visione che si presenta allo sguardo dello spettatore nella totalità di un senso definito una volta per tutte, e si offre invece all'esperienza interpretativa di chi partecipando al progetto dell'artista gli dà vita nella sua complessità.
E perché questa esperienza invita a prendere posizione nel mondo e parla a chi vi partecipa da un punto di vista molto preciso. Non si tratta quindi mai di pura evasione e divertimento, di una esperienza sensibile volta a soddisfare il nostro bisogno di distrazione, ma al contrario di un "trauma" (nel senso originario di ferita) che "perfora" la nostra indifferenza, "pungola" la nostra accidia, "disturba" i nostri sogni, "sollecita" le nostre coscienze, "interroga" la nostra memoria, rimette in discussione le nostre certezze costringendoci a prendere posizione. Del resto un'esperienza, se è tale, modifica chi la fa, e questo accade a chi partecipa a uno dei dispositivi di cui stiamo parlando: chi entra in un ambiente di Tosatti ne esce, il più delle volte, trasformato. Insomma, sono opere che potremmo definire "belle" nel senso che questa parola poteva avere in relazione alla tragedia classica.
Il tema fondamentale di tutti questi cicli, lo dicevamo poco fa, è la fine della nostra civiltà, quindi la ricostruzione della sua memoria, da un lato, e l'indicazione di un possibile nuovo inizio, dall'altro. A chi conosca bene le diverse tappe di questo romanzo visivo non può non venire in mente il politico e poeta latino Rutilio Namaziano che negli ultimi anni dell'Impero Romano d'Occidente scrisse il *De reditu*,[1] opera nella quale registrava la decadenza di un mondo evocandone le glorie ormai passate. È possibile che noi oggi ci troviamo, come già il poeta tardo-antico, piantati nella transizione tra una concezione dell'umanità e a una nel quale – come notava, in altri contesti, Antonio Gramsci nei suoi *Quaderni* scritti in carcere – "il vecchio muore e il nuovo non può nascere".[2] Ed è probabile che gli straordinari mutamenti sociali, politici, economici, antropologici e biologici a cui stiamo assistendo stiano dando vita poco a poco a un mondo completamente diverso da quello che abbiamo conosciuto negli ultimi secoli della nostra storia. Ecco perché ci sembra opportuno il richiamo all'esperienza letteraria del V secolo d.C., anche se nel caso di Tosatti non c'è l'affiato irrimediabilmente nostalgico del nobile romano, ma piuttosto la scommessa ostinata sul futuro di chi non si arrende.

Questo è vero anche per l'ultimo suo lavoro presentato al Padiglione Italia alla Biennale di Venezia del 2022: *Storia della notte e destino delle comete*, a cura di Eugenio Viola. Pensato come un dittico, desumibile nella sua articolazione già dal titolo, il dispositivo che ha occupato gli spazi dell'Arsenale è stato pensato come una ricapitolazione psico-visiva della storia italiana dal secondo dopoguerra a oggi, e come una sintesi più generale di una civiltà occidentale ormai smarrita nei suoi fondamenti. Entrando negli spazi veneziani siamo stati immediatamente immersi nella ricostruzione di un ambiente industriale, una fabbrica disabitata in cui la civiltà delle macchine si impone con tutta la sua terrificante grandezza. È una fabbrica fordista del XX secolo che, se ci pensiamo bene, è anche il riassunto delle forme di vita sviluppate nel corso degli ultimi secoli e fondate sulla centralità assoluta del lavoro da cui dipendevano la divisione e l'organizzazione del tempo e dello spazio: una giornata divisa tra tempo di lavoro e tempo libero, uno spazio diviso tra pubblico e privato. E, ancora, la famiglia mononucleare articolata nei ruoli ben definiti di genitori e figli, l'alternanza tra fabbrica e ufficio da un lato e casa dall'altro – non a caso si entrava anche nella ricostruzione di uno spazio domestico dalla inquietante normalità –, il calendario scandito dai turni di lavoro e dalle vacanze estive rese possibili dall'aumento della ricchezza, l'aumento dei consumi reso possibile dall'industrializzazione stessa e dall'aumento dei salari, l'invasione dei mass media nelle vite quotidiane, la divisione tra comando ed esecuzione, tra lavoro intellettuale e lavoro manuale, il conflitto tra operai e padroni, la città come protagonista assoluta della modernità industriale. Ma questa "cultura" del XX secolo affondava le sue radici molto più indietro nel tempo, nell'idea del lavoro come attività capace di dominare il mondo e trasformare la natura rendendola subordinata alle esigenze dell'uomo, e quindi nell'antropocentrismo che da un certo punto in poi della storia ha messo l'uomo al centro dell'universo rendendolo padrone del mondo.
Quella a cui abbiamo assistito attraversando le prime stanze dell'Arsenale è una sorta di archeologia di ciò che è stata la nostra civiltà e che improvvisamente ha subito una battuta d'arresto durante i mesi della pandemia e del lockdown. La peste contemporanea, per la prima volta dopo Auschwitz e il bombardamento nucleare di Hiroshima e Nagasaki, ci ha costretti a riflettere sulle conseguenze di uno sviluppo autoreferenziale che, senza prendere in considerazione le reali esigenze dell'uomo e dell'ambiente in cui vive, risponde all'unica legge della crescita esponenziale. Ci ha costretti a pensare alla possibilità che lo stesso "impianto" tecnico della nostra civiltà – indissolubilmente legato al capitalismo come struttura relazionale – potesse portare a una estinzione dell'umanità e a una impossibilità di "esserci" ancora. A guardar bene, quindi, la prima parte del dittico di *Storia della notte e destino delle comete* era una ricapitolazione dei cicli di stasi stati – e nello specifico anche di quello che è stato il boom economico italiano negli anni sessanta con il suo portato di modernizzazione selvaggia e definitiva di questo paese – senza nessun rimpianto o nostalgia per quella storia e quelle forme di vita, ma piuttosto con l'intenzione di denunciare la contraddittorietà umanistica di una civiltà che invece aveva voluto costruirsi proprio a partire dall'uomo. E in questo senso non è forse un caso che siano fallite anche e proprio quelle utopie degli Olivetti e dei Mattei che avrebbero voluto coniugare umanesimo e civiltà delle macchine, lavoro e capitale.
Nella seconda parte del dittico, invece, ci siamo trovati immersi nella visione di una inondazione come conseguenza di un diluvio. In piedi su un pontile le acque sembravano avere invaso tutto lo spazio sinistro, mentre in lontananza si intravedevano alcune luci intermittenti. Se il rimando era senz'altro alle lucciole di Pasolini,[3] per capire meglio il senso di questa visione – come giustamente ha suggerito anche Viola nel testo per la Biennale[4] – bisogna fare riferimento alla rilettura che di quel famoso articolo del "Corriere della Sera" ha fatto Georges Didi-Huberman nel suo *Come le lucciole. Una politica delle sopravvivenze*:[5] nessun amore nostalgico per un passato arcaico e ormai perduto per sempre, nessuna fascinazione apocalittica, ma piuttosto la consapevolezza che quel rapporto tra passato e presente non c'è perdita irrimediabile, ma si dà sempre una capacità di resistenza che dipende dalle capacità che l'uomo ha di cogliere le occasioni di alleanza e di lotta che di volta in volta si danno. Nulla, insomma, è perduto per sempre. Osservando ancora meglio quelle piccole luci sul mare, il rimando lancinante è anche alla tragedia che da anni si consuma quotidianamente nei nostri mari: dalle acque emergono gli occhi spalancati dei naufraghi che affogano nel buio della notte e della nostra indifferenza. Una tragedia che non è nient'altro che il risultato di quel colonialismo occidentale a sua volta figlio di quell'umanesimo prometeico a cui facevamo riferimento poco fa. È proprio perché l'uomo europeo e bianco si è auto-collocato al centro del mondo e ha pensato di poter ridurre a sé il resto del mondo: la modernità è indissolubilmente legata alla nascita del processo coloniale e la fine della modernità ha il suo epilogo nella trasformazione del Mediterraneo in un cimitero. Anche qui l'atto di accusa inchioda la nostra indifferenza e reclama la nostra responsabilità. La possibilità di iniziare a costruire un mondo nuovo sulle macerie di quello vecchio passa attraverso una presa di parola collettiva. Anche qui, quindi, il riferimento e tutt'altro che retorico e nostalgico, ma al contrario è stratificato e invita a coltivare la speranza in senso blochiano, quella dimensione del possibile che è sempre presente. Come sottolineava anche il giardino che accoglieva chi usciva dall'Arsenale e che in primavera avvolgeva lo spettatore con tutta la potenza vitale di una natura che abbiamo visto essere in grado di riprendersi i suoi spazi. Ce ne siamo accorti proprio durante il lockdown in tutte le nostre città.

Tornando per un attimo nel primo grande ambiente che si attraversava, ci accorgiamo che è proprio lì, all'inizio, che troviamo la chiave di volta per comprendere il senso di questo dittico e il suo epilogo che dalla tragedia apre alla speranza: una delle macchine esposte trasmetteva in loop la colonna sonora di uno dei film che ha fatto parte del romanzo di formazione di molti degli attuali quarantenni, *Fuga per la vittoria* di John Huston del 1981. Nel film – che si ispirava a una partita di pallone realmente giocata a Kiev nel 1942 tra ufficiali tedeschi e calciatori ucraini – un gruppo di prigionieri politici e soldati nazisti organizzano una partita che per gli alleati si trasforma, grazie all'aiuto dei partigiani, in una possibilità di fuga e quindi di salvezza. Ma nella pausa tra primo e secondo tempo, sul risultato di 4 a 1 a vantaggio dei tedeschi, i giocatori alleati – tra i quali ci sono alcune celebrità come Pelé e Ardiles – si convincono che possono ribaltare il risultato della partita e, invece di scappare come avrebbero dovuto, decidono di scendere in campo e giocare sino alla fine. Saranno i colpi di tacco di Ardiles e le rovesciate spettacolari di Pelé a portare al pareggio, e l'ostinazione di un portiere più rugbista che calciatore a difendere il risultato. Sarà insomma la bellezza ad avere la meglio sull'orrore e a liberare finalmente i prigionieri. Eccola dunque la chiave che dischiude il senso profondo della poetica di Tosatti: di fronte all'orrore l'unica possibilità di salvezza sta nella determinazione a resistere un minuto in più del nemico, sta nell'ostinazione a produrre bellezza, nel continuare a fare poesia proprio quando tutto sembra essere perduto. E qui, nella nostra capacità poetica, che risiede la possibilità di dare inizio a una nuova storia, a un nuovo mondo che cominci, appunto, con un atto di resistenza e di bellezza.

Tosatti ce lo aveva già fatto capire nel 2014 con *My dreams, they'll never surrender*, un'opera "impossibile" realizzata per Castel Sant'Elmo a Napoli e recentemente restaurata. Si tratta di un campo di grano, un tappeto di spighe gialle installato nel fondo di una cisterna nelle viscere del castello stesso, e destinato a scomparire per l'azione del tempo e per le condizioni ambientali ostili. Come può esistere la vita lì dove niente la rende possibile? Eppure proprio quest'opera si fa metafora del bisogno di poesia e delle cure indispensabili a preservare la nostra capacità di produrre una vita degna di essere vissuta, al di là del principio di prestazione e di quelle che sembrano essere le leggi inaggirabili del mercato. Pensiamo, in questo senso, al neoliberismo che si fa "natura" stessa e si impone senza alternative e con il suo "realismo" come unico sistema possibile. È un'opera che si fa espressione di quella resistenza indispensabile a "fare mondi" partendo da una ostinazione piantata letteralmente nel principio di cura che ci salva dall'orrore della fine. Non è forse questo che siamo chiamati a fare proprio quando un mondo è finito e rischiamo di essere travolti dall'impotenza? Non è forse vero che da più parti ci sentiamo ripetere che nulla è possibile? Non è vero che ci sentiamo soffocare dalla mancanza di qualsiasi orizzonte e aspettativa, schiacciati da un "impianto" economico-politico, o più precisamente bio-politico, che si impone con la terrificante oggettività di una teologia dell'apocalisse? Eppure l'opera di Tosatti, grazie a un'azione di cura costante, continua a esistere e resistere ancora oggi, proprio quando – se ci arrendessimo al refrain dell'essere realisti – non dovrebbe esistere e

È così che lo troviamo nel film *Django* di Sergio Corbucci. Non ci sono confini. E, se ci sono, si confondono tra loro. Non c'è un West né un East. Non c'è un legge. Ci sono uomini che si muovono sulla superficie, sulla crosta di un pianeta che sembra tornato a essere una distesa piatta. Che si misura a distanza di passi. Di giornate di galoppo. È il 1966. Sergio Corbucci gira il suo film. Mentre in Italia si consuma il boom economico. Le Seicento sono ormai ovunque, ronzando come sciami di insetti. Il Sessantotto è la conclamazione del benessere che libera le generazioni. Il mondo dei rotocalchi non somiglia affatto, però, a quello del film di Corbucci. E la fortuna degli Spaghetti Western sembra inconcepibile, come inconcepibile sembra dover chiedere al pubblico lo sforzo di immaginare un mondo senza energia elettrica. È un pianeta in pieno movimento quello che sta fuori dalle sale cinematografiche. Un mondo in costruzione. In cui le periferie spuntano nell'agro romano come denti cacciati fuori dal terreno per mezzo di gru meccanizzate. Periferie che si allungano come lingue di una civiltà in espansione. E, pochi, entrando al cinema, si rendono conto che lo schermo è rovesciato. Che è il cemento a essere la proiezione del sogno di una civiltà finita. Le periferie sono le sue necropoli. E lo slancio vitale del boom è l'ostinato – per quanto inconsapevole – attaccamento alla vita di un'umanità ormai sepolta. Sembra il gorgo finale del film *The Others* (2001) di Alejandro Amenábar. Un'escalation di esaltazione che culmina appunto col rovesciamento della prospettiva. La luce entra nella grande casa e ne illumina il vuoto, che il buio aveva riempito di ombre e di parvenze.

Nel 1966 lo schermo cinematografico diventa il diaframma critico di una generazione che potrebbe attraversare quella superficie come Woody Allen in *La rosa purpurea del Cairo* (1985), o come Alice in *Attraverso lo specchio*, e ritrovarsi nel mondo vero. E che in pochi l'abbiano fatto sul serio, pochi pionieri, è del tutto irrilevante. Eccolo, comunque, lì il mondo fotografato con fedeltà nel 1966. Il mondo che tornerà a essere fotografato ancora e ancora dalla letteratura pop degli anni successivi, fino a quella che è anche una delle più popolari epopee fumettistiche o cartoonettistiche, quella di *Hokuto No Ken* (1983-1988), firmata da Buronson e Tetsuo Hara, la cui sigla veniva introdotta da questo testo: "Siamo alla fine del XX secolo. Il mondo intero è sconvolto dalle esplosioni atomiche. Sulla faccia della terra gli oceani erano scomparsi e le pianure avevano l'aspetto di desolati deserti. Tuttavia la razza umana era sopravvissuta". È la descrizione perfetta della scenografia di *Django*. E d'altro canto la narrazione che ha aperto questo testo potrebbe essere la descrizione da sceneggiatura di una delle possibili scene di *Hokuto No Ken*. E invece, a sua volta, è la scena di un film del 2012, *Django Unchained* di Quentin Tarantino, che da anni fa da Caronte tra le due sponde dello schermo. È, infatti, con lui, con la scena che prelude l'incontro dei due Django, che ho aperto questa riflessione.

Il film di Tarantino prende Django e lo tratta come un mito, è lui che gli riconosce il massimo status che un personaggio possa ambire, e così facendo lo plasma, lo cambia, proprio come fece Wagner con *L'anello del Nibelungo*. I due uomini addirittura si incontrano nella pellicola ed è proprio da questo incontro che si capisce come nessuno di loro due sia di fatto Django, ma ognuno dei due, indifferentemente e, al contempo, con le dovute differenze, ne è l'abito che fa danzare il suo archetipo. Intorno a loro gli altri personaggi agiscono come se l'apocalisse che ha prodotto il niente in cui si muovono non fosse mai avvenuta, non avesse un'origine, un posto in una cronologia, in una memoria. Si agitano tutti come formiche le cui traiettorie sono guidate dall'obiettivo delle fatiche quotidiane. Ed è quasi indifferente che siano di profilo più basso, come quello delle prostitute che devono solo contare il numero delle prestazioni sessuali, o più alto, come la gestione del potere da parte del maggiore Jackson, l'antagonista del film Corbucci, o del signor Candy, nel film di Tarantino. Gli spettatori della vicenda di Django, al di qua o al di là dello schermo, si specchiano appunto gli uni negli altri attraverso questa dimensione immemoriale che li accomuna. Tutti si muovono come dimentichi di un'apocalisse muta, avvenuta ma silenziata, obliata-per-sopravvivere.
Ma allora chi è Django? – non importa quale dei due. Chi è l'uomo che l'apocalisse sembra portarla, invece, sulle spalle? È facile ed è chiaro fin dalla prima scena del film, quella esaltata dalla celebre canzone di Luis Bacalov, e che è appunto essa stessa un'immagine archetipa di tutta quella letteratura fanta-pop (come altro potremmo definire lo stesso genere Western?) che l'ha ripetuta decine di volte, con piccolissime variazioni, modificazioni di dettagli più estetici che sostanziali.

Dunque osserviamo quest'uomo solo che nella sua marcia sembra l'unico a procedere lungo una retta la cui origine sfuma nell'infinito e la direzione, allo stesso modo, si perde oltre l'orizzonte. È l'unico in movimento, che viene "dai ruderi, dalle chiese, dalle pale d'altare, dai borghi abbandonati sugli Appennini o le Prealpi, dove sono vissuti i fratelli", che gira "per la Tuscolana come un pazzo, per l'Appia come un cane senza padrone". L'unico per cui c'è ancora deserto dietro le montagne. L'unico che, forse, può sapere che "gli oceani sono scomparsi" perché non ne ha mai incontrato uno e, dunque, ha smesso di sognarne. E per cui, come per Céline nella *Trilogia del Nord* (1957-1969), un passo dopo l'altro calpesta solo polvere e polvere ancora. E per cui i villaggi, le città, le costruzioni in genere non sono altro che gli spettri rimasti impigliati a un mondo svanito.
Django è "una forza del passato", dunque, qualcuno che, come l'autore francese, ha rotto il patto di omertà con gli altri uomini. Non per scelta, non attraverso un negoziato, una elevazione spirituale, un colpo di reni morale, ma per uno strappo, magari subito. Semplicemente, un giorno è stato tirato via dall'illusione, cavato a forza dalla sua casa in rue Gilardon da una guerra o dall'apocalisse. E su un deserto che sembra di sabbia, ma che in realtà è una metropoli infinita, sepolta dalla polvere dei crolli della civiltà, si trascina dietro una bara, il simbolo stesso della non-appartenenza alla comunità dei vivi. E che la bara di Django si riferisca alla morte della donna amata o alla sua non è poi così importante. In un caso o nell'altro essa rappresenta comunque un precipizio, un trauma assoluto, un culmine di cognizione nel sentire di aver perso tutto, di non avere più alcun interesse a essere un ingranaggio nella "macchineria del mondo", come l'avrebbe chiamata Allen Ginsberg. Restano i suoi passi e una direzione che ne fa un ministro della morte. Nella bara, simbolo evidente che lo inchioda a una non-esistenza, c'è infatti nascosta l'arma che, di contro, lo terrà in vita e gli consentirà di compiere la sua missione.
Ma la figura di Django, per quanto armata, non può essere quella di un eroe. È piuttosto la figura di un emissario di una giustizia che viene combattuta dagli uomini e che non è infallibile, perché è appunto una giustizia ancora portata da un uomo, che fallisce, viene torturato, mutilato, ma che non smette di proseguire la sua traiettoria e non molla la sua bara, perché nessun armistizio è possibile tra il mondo dei vivi e quello di chi si muove oltre la vita stessa.

E allora chi è Django? Se ci penso, la figura in cui mi pare di poterlo più facilmente riconoscere è quella dell'artista. Incontro molti artisti nel mio peregrinare. Li osservo. Comincio a seguirli da lontano quando si avvicinano. E continuo, quando mi attraversano e proseguono. Spesso portano con sé grandi borse piene di strumenti e del necessario per poter continuare un viaggio che conosce solo le dimensioni della terra e del cielo, e sovrascrive i nomi di città gli uni sugli altri fino a sommergerli reciprocamente in una palude indistinguibile di appunti e nomi. Trascinati a loro volta da una solitudine invincibile. Alcuni hanno già le mani fracassate, altri tirano la bara senza averla ancora guardata. Sono a loro volta come il Django di Tarantino, detentori di una mitologia di cui essi stessi sono a malapena consapevoli. E nel *Django* di Tarantino, infatti, allo schiavo nero liberato, la cognizione di portarsi sulle spalle il *Sehnsucht* di Sigfrido, glielà consegna qualcun altro, un altro artista. Un altro che riconosce prima di conoscere e che, al pari suo, si trascina per un paese post-apocalittico su un finto calesse da dentista, che però contiene i documenti che ne fanno, a sua volta, un ulteriore emissario della giustizia. Sanno entrambi sparare. Come gli artisti. Ogni opera è un colpo, un foro nelle tende, che fa passare la luce del giorno a trafiggere le ombre della casa di *The Others*. Ogni opera uno stato di necessità deflagrata, una bomba dalla miccia corta che può far sempre saltare anche se stessi.

Mi rendo conto che fare oggi questo discorso, pur quasi sessant'anni dopo il film di Corbucci, non rende il ragionamento meno incredibile di allora. La storia dell'arte e la storia del cinema non hanno ancora storicizzato l'apocalisse che ha chiuso il "secolo breve", il niente morale in cui, comunemente galleggiamo come anfibi. Ed è quindi, ancora, per molti, come se la catastrofe fosse di là da venire. Se ne trovano tracce più appunto nella letteratura pop, che ho saccheggiato per questo testo, che in quella alta, che mi sono sforzato di non citare. Come nel *Man in Black* (1997) di Barry Sonnenfeld, in cui per trovare la verità bisognava cercarla nelle peggiori riviste di pettegolezzi. È per questo, forse, che l'artista del dopo-apocalisse non può che essere pop, come appunto Tarantino, che proprio formandosi tra le pagine di questa letteratura bassa ha potuto finalmente raccontare, in *Inglourious Basterds* (2009), la verità su chi ha vinto la seconda guerra mondiale, trasmettendo immagini dall'apocalisse incipiente e consumatasi poi nel ventennio successivo.[1] E qualche anno dopo ha intessuto il mito wagneriano del Nibelungo con quello della schiavitù americana in un sincretismo simile a quello che ha dato origine al voodoo mettendo insieme santi cattolici, zombie e deità pagane in un pastone pop che mi fa venire in mente le migliori opere di Andrea Mastrovito in cui, nella tabula rasa elettrificata dell'immemorialità contemporanea de-ideologizzata, de-religiosizzata, de-valorizzata, il martirio di Sant'Alessandro si consuma su un adagio dei Metallica, conservando la crudezza di un B-movie in cui il colore rosso zampilla da una testa mozzata e da un corpo che cade come un sacco fasciato da una T-shirt. Ed è ancora guardando a Mastrovito che penso, se osservo i suoi graffiti grattati nell'intonaco di un muro come se appunto la pittura stessa fosse negata, come se si fosse tornati all'epoca delle caverne o dei crocifissi disperati scavati con le unghie nei muri di Auschwitz. Pop essi stessi, i crocifissi, e dunque pop necessariamente anche la condizione necessaria degli artisti contemporanei per poter processare una mitologia che non ha mai ancora raggiunto l'apollineo e che palleggia i propri archetipi come elementi di una sottocultura rimbalzata dalle pagine di un vero paradiso infernale analogo di macerie e detriti di una Gotham City sotterranea, di uomini-topi, e di antieroi morti al mondo e resuscitati a una missione di sacrificio che sembra sovrapporsi a quella di Django, ma anche alle storie di macerie che diventano iperboli come le cartoline dalla catastrofe che Giuseppe Stampone ha inviato in tutto il mondo dall'Aquila, una città che, prima di essere il teatro di un terremoto, sembra appunto il piccolo perimetro in cui il pianeta non riesce a suturare la sua piaga, la fioritura della sua malattia mortale, la ferita su cui il trucco non attecchisce e che continua a macchiare il cerone di sangue, e per questo viene recintata, vigilata dall'esercito, come "la Zona" nel film di Andrej Tarkovskij *Stalker* (1979).
Immagini, quelle dei *Saluti dall'Aquila*, che somigliano in modo inquietante ai *Dispositivi di rimozione* di Goldiechiari in cui ancora una volta una donna nuda, da copertina di "Panorama" degli scintillanti anni ottanta, sta appiccicata come una toppa nello strappo di una strage, un'altra avvisaglia di un mondo post-apocalittico temporaneamente oscurata da un polo visivo d'attrazione che, tuttavia, si espone nella ridicola sagomетta bidimensionale di un oggetto sessuale.
Così come apparentemente ridicole sono le tavole della *Global Education*, sempre di Stampone, che si propongono con la forma delle tabelle d'una impossibile rialfabetizzazione da scuole elementari, riprodotta nel suo immaginario più semplice, pop a sua volta, per insinuare l'inquietudine di nuovi significati, di lettere che tra loro non legano, non servono a creare un codice, ma solo ad affermare una oscenità. Non diversamente dalle macerie petrolifere di Andrea Nacciariti (*And the ship sails on*, 2013) che espongono con sfrontatezza autoptica le interiora appese di un sistema economico la cui fisica è marcia quanto la propria morale.
E così ancora altri artisti, che sarebbero da citare, se me ne venissero in mente in questo momento, mentre viaggio da una città all'altra, che armeggiano con questa cultura povera, miserabile quasi, con questi strumenti stentati per fare il ritratto di una realtà che pure dev'essere incisa se anche tutto l'acciaio più puro per fabbricare punteruoli fosse finito sepolto sotto la polvere dell'apocalisse. E per parlare dell'apocalisse si deve parlare la lingua dell'apocalisse. Una lingua in cui sono rimaste poche parole, che si sono imbastardite, si sono confuse, come nel pantheon del voodoo, e che servono a costruire formule di una religione popolare, una religione bassa che può essere efficiara da pellegrini i quali hanno perso tutto tranne la direzione. Come nella prima scena del *Django* di Corbucci. Gente che non porta la guerra né la Rivoluzione, anzi che neppure canta alla Rivoluzione. Portano solo una battaglia, una tensione che si spezza, un incendio. Portano solo la piccola verità a cui sono incatenati. E non è importante se di questi stessi artisti che cito, o di quelli che potrei ancora citare, il sistema dell'arte, il sistema delle gallerie, dei musei a buon mercato, s'affretta a fare un diverso ritratto, un ritratto di splendore salottiero, se sulle loro sagome di cartone a grandezza naturale mette addosso il trucco démodé di leoni da giardino. Guardando le loro opere non è l'aria stantia del feticismo oggettuale che si respira. Si sente piuttosto il vento della pianura vuota. Il vento nucleare che si alza sulla terra abbattuta. Ed è solo questa immagine di mondo azzerato che questi monaci contemporanei possono venirci ad annunciare, spogliando, con il loro lavoro, una per una, le illusioni di chi crede che ci siano, sulla *waste land* che percorrono in lungo e in largo, regni sui quali si possa ancora regnare.

[1] Per questo rimando a un mio saggio precedente pubblicato su "Artribune" e intitolato *Il senso di Tarantino per la Storia*.

NEOREALISMO VISIVO

Gian Maria Tosatti

Quello che chiamo Neorealismo visivo non è una scuola, né una intenzione estetico-teorica predeterminata che si declina in una pratica. Non ha un manifesto pubblicato su un quotidiano francese, né un fondatore. Non ha una data d'inizio. Si tratta piuttosto di un fenomeno da ricostruire, di una cognizione che parte da una serie di dati reali, di fatti avvenuti, di opere realizzate. Ciò a cui mi riferisco è, dunque, una identità che non si è mai ancora dichiarata, ma che, nei fatti, si è costruita giorno dopo giorno unendo, con un solido filo di coerenza, la ricerca di una generazione di artisti italiani che, pur proveniente da storie, formazione ed estetiche diverse, è andata convergendo in questi anni verso la necessità di riformare profondamente il senso stesso dell'opera d'arte e il suo contesto.
Nella disorganizzata e sconnessa scena artistica italiana degli anni dieci alcuni artisti hanno iniziato a uscire dalle logiche museali o galleristiche – connotate in un definito tempo storico passato – e hanno iniziato a portare il proprio lavoro in strada, incontro al popolo. Ricostruire un rapporto fra l'arte e lo Stato, inteso come insieme dei cittadini, cercare il dialogo a costo di rivoluzionare radicalmente il linguaggio per far sì che potesse essere nuovamente compreso e usato da un'audience massimamente ampia, è stato l'obiettivo principale nel lavoro di alcuni artisti che hanno messo in discussione non tanto le forme dell'arte quanto la loro capacità dialettica rimasta indietro rispetto all'evoluzione della società.
Pier Paolo Pasolini scriveva, in *Una disperata vitalità*, che "la morte non è nel non poter comunicare, ma nel non poter più essere compresi". Ecco, la morte di un sistema dell'arte s'è realizzata nell'incapacità di essere compreso da un pubblico ampio, determinando uno scollamento progressivo e traumatico fra società civile e società culturale.
Quel che è successo in Italia negli ultimi trent'anni è emblematico. Il sabotaggio sistematico della produzione culturale ha generato un silenzio civile portatore di razzismo, violenza di classe e disorientamento strumentale che è forse il peggiore della storia moderna di questo paese. Gli artisti dell'ultima generazione, che hanno iniziato a opporsi a questo processo con la loro *disperata vitalità*, mettendo a rischio tutto, talvolta rinunciando a esercitare la propria disciplina pittorica in luogo di una performatività politica, o che hanno realmente messo a rischio la propria incolumità andando a lavorare nei luoghi della malavita per portare bellezza sotto la cappa della disperazione sociale in una vera e propria battaglia urbana a colpi di dialettica, sono coloro che mi pare di poter riconoscere come gli autori di quello che è appunto definibile come un Neorealismo visivo. Essi hanno messo al centro della loro pratica la ricerca di un piano di dialogo condiviso volto alla ricostruzione di un'identità civile perduta. Creare musei all'interno delle fabbriche occupate da migranti per trasformare le barricate sociali in ponti d'integrazione, costruire banche del seme per scrivere metaforicamente a sottrarre un'isola e i suoi cittadini da un bacino inquinato frutto della corruzione politica, ristrutturare edifici monumentali a vantaggio di chi affronta le emergenze dei quartieri poveri, concorre alla ricostruzione del concetto stesso di *popolo*. In ciò non ci si limita, però, a farne il ritratto, si cerca piuttosto di offrire prospettive che possano superarne lo stato di crisi con atti che sfondino il significato stesso d'immagine diventando prassi e in ciò tornando a essere affresco del presente, facendo degli uomini che le attraversano non solo degli spettatori, ma i veri attori, le vere fonti della costruzione visiva. Nel fenomeno di cui parlo, però, l'opera non negozia la sua purezza con la partecipazione, ma la sublima esattamente come era stato al tempo della tragedia attica, quando la produzione dell'opera diveniva l'elemento in cui una società democratica si specchiava e si riconosceva.
Il Neorealismo visivo è, dunque, una inclinazione che non si preoccupa di formalizzare un'estetica, ma risponde al sentimento del tempo dando all'opera un orizzonte complesso che cerca di costruire una nuova logica dell'incontro essere e società. È in questa prospettiva che il Neorealismo visivo si pone come un'arte radicalmente contemporanea, nel suo essere altamente politica, nel sottomettere la forma alla sua capacità di essere incidente in una prospettiva dialogica.

[1] I due testi di Gian Maria Tosatti, pubblicati rispettivamente nel 2013 e nel 2015 sulla rivista "Artribune", rappresentano una testimonianza del dibattito aperto dall'artista sulla sua generazione negli anni in cui essa andava definendosi.



Storia della notte e destino delle comete, 2022, installazione ambientale, site specific per 59. Biennale di Venezia, dettaglio. Courtesy Galleria Lia Rumma, Milano-Napoli.



My dreams, they'll never surrender, 2014, installazione ambientale, site specific per Castel Sant'Elmo a Napoli. Courtesy Galleria Lia Rumma, Milano/Napoli.