



OSSERVATORIO FUTURA



FANZINE#3

GENNAIO/FEBBRAIO 2023

FANZINE #3

Periodico
di arte contemporanea
Gennaio/Febbraio 2023

Progetto a cura di
Osservatorio Futura

Copertina di
Chiara Rassetta

Progetto grafico di
Danilo Sciorilli

Osservatorio Futura è un centro di ricerca e spazio espositivo fluido. Un progetto in continua evoluzione composto ad oggi da una parte editoriale, un archivio e una associazione culturale senza fine di lucro.

Questo progetto editoriale nasce con l'intento di approfondire periodicamente la ricerca contemporanea artistica in Italia.

INTERLI- NEA, FIS- SAZIO- NE DELLE IDEE

SCAMBIO IDEALE TRA CHIARA RESSETTA E FEDERICO PALUMBO

Questo “approfondimento” è nato da uno scambio di idee fra Chiara Ressetta e Federico Palumbo. In questo caso, i due hanno voluto mettere in evidenza l’enfasi progettuale che alimenta ogni (loro) lavoro, concentrandosi sulla fase iniziale piuttosto che finale/formale. Ad ogni disegno di Chiara Ressetta corrisponde una bozza progettuale di Federico Palumbo. Senza un vero e proprio filo logico, i due hanno contribuito al lavoro dialogando mediante la prima fase che accompagna ogni loro lavoro: gli appunti, le idee, i deliri, gli schizzi, etc...



COSE DA FARE X APPROFONDIMENTO CHIARA RESSETTA:

- studio visit !
- pensare a un approccio dinamico e non freddo
- far emergere l'aspetto progettuale
- commissionare 3/4 disegni
- + evitare pipponi critici

CONCEPT

Il disegno è l'interlinea, ciò che dona respiro al pensiero e al dipinto. Ponte ideale e (spesso) perfetto che collega pensiero e produzione, idea e progetto. Sintassi e forma.

La grammatica di questo approfondimento deve masticare e digerire la noia del dare un senso alle cose. Che cose non sono. Ma vabbè, rivedere punto 5: evitare pipponi critici e semiologici.

Far emergere, da parte mia, l'idea; anche qui: l'interlinea che alleggerisce il peso del pensiero e dell'esecuzione. Pensare, buttare fuori, masticare e digerire (di nuovo), ipotizzare, sognare e, infine, delirare.

→ **RITMARE** i disegni a bozzetti progettuali, idee e pensieri. Stare in seconda linea, in disparte, provare a cambiare metodologia 'classica', o comunque solita.

quando inizio a lavorare a un nuovo progetto, che faccio come prima cosa?

questo

il simbolo e la ragione



GENESI DI UN PROGETTO / ~~CARTELLA CLINICA~~

+ Lavori visti in studio da Chiara: alcuni dipinti presenti nel portfolio, altri nuovi, alcuni + vecchi.

Elementi che ritornano: uso della luce; simbolo; archetipo; mondo naturale⁺ e vegetale⁺ (fra questi spiccano montagna/collina e derivati come ruscelli e mondo 'contadino') e relativa ~~aria trasognante/incontaminata.~~ ←

L'uso della luce mi ha colpito parecchio. Già visionando il portfolio l'avevo percepito. Dal vivo fascinazione doppia. Nel lavoro con la vacca si tocca con mano l'idea che ha della ? sacralità dell'immagine.

Alcuni concetti un po' troppo confusi, o meglio: molta partecipazione durante la conversazione e nel racconto dei lavori e di ciò che la affascina. La passione che ha nel raccogliere le immagini e, poi, nel ricostruirle la fa saltare da una parte all'altra fregandosene del filo del discorso.

I DISEGNI NB

Nei disegni emerge il getto e gesto furibondo e allo stesso tempo dolce e preciso e sinuoso della fascinazione che ha lei per le immagini, i simboli, le aree oniriche; queste non collidono ma ~~si~~ ben si fondono.

ALTRE ANNOTAZIONI PERSONALI ...

Ciò che avevo pensato all'inizio con Chiara non funziona. Abbandono l'idea di contributi lirici e/o poetici-narrativi realizzati in sincro e in sovrimpressione sui vari disegni. Non sarebbe sincero. Il lavoro, allora, sarà questo.

Riprendo precedenti annotazioni: *il simbolo e la ragione* il simbolo e la ragione

Ne aggiungo un'altra, o comunque la farcisco ancor di più

→ ~~il simbolo e la ragione~~ il simbolo e la percezione, il sogno e la ragione

Comunque, son dei bei lavori. Tutta la sua produzione, intendo, mi piace. Ma anche questi disegni mi hanno abbastanza spiazzato. Anche per questo ho dovuto rivedere la natura di questo approfondimento, che approfondimento - in senso stretto - non è.

DIFF x il futuro: farci una mostra?



BOZZA PROGETTO ESPOSITIVO?

5 disegni (copertina + gli altri 4 realizzati per questo approfondimento).
Disegni piccoli: studiare bene resa su pareti.

IMPORTANTE: illuminazione, sia per resa che per ricerca. O diretta, bianca, sui disegni (come per la vacca nel dipinto); oppure filtrata, pallida, trasognante, che bagna tutto lo spazio.

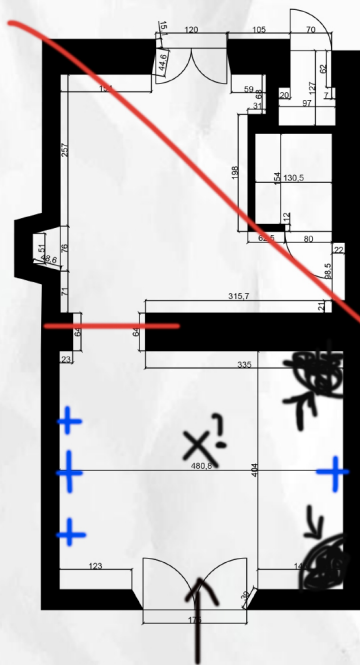
Comunque troppo vuoto centralmente, pensare a un lavoro fisico da affiancare. Forse le sculture/installazioni delle capre viste in studio da lei. Mood che riprende i disegni....

+ Carta da parati? Zoo domestico? Stanza delle meraviglie di un bambino? Fiaba illustrata? **NB.**

NO cornici ai disegni
(forse chiodini, come foto G. Cacciuto
x Estonia, potrebbe essere un'idea)

confrontarsi con Chiara

Uno due dipinti? Tappeti?



Parte dietro no, non necessaria e insidiosa. Per ingresso: tenda oppure entrata libera?
Catalogo: riprendere questo "approfondimento" come incipit ASSOLUTAMENTE + testo critico (questa volta sì) + contributo da un altro curatore? + scambio discorsivo fra lei e altro artista? (Giuditta Branconi? ~~XXXXXXXXXX~~); comunque discorso molto colloquiale, no specifico, taglio dinamico, come per vecchio catalogo mostra Luca Rubegni che chiacchiava con Ottavia Piazza)

+ Pochi costi vivi e prod. e spostamenti / trasporti, allestimento e stampa cat. buono



IL SIMBOLO E LA PERCEZIONE IL SOGNO E LA RAGIONE

nella vita, spesso, li troviamo separati. Scomparti atti a diversificare le varie fasi e stasi. Nell'arte, questi invece vanno a coincidere verso un'unica direzione.

X SEMPRE

Le idee fluttuano, bisogna acchiapparle. Stringerle, soffocarle come fossimo serpenti. Le idee me le immagino blu, celesti, e ci danno l'opportunità di creare. Il disegno coincide con la fluttuazione dell'idea e la sua manifestazione, fisica, su carta. La progettazione è fuoriuscita furibonda, nevrotica, e successivamente riordino del frastuono portato da esse.

abbiamo cercato di ~~non~~ fissare questo momento qui. Come quando salti e non ti concentri né sullo slancio e né sull'atterraggio. Lo stare in aria, a fluttuare, è ciò che ci interessa nell'arte. OK

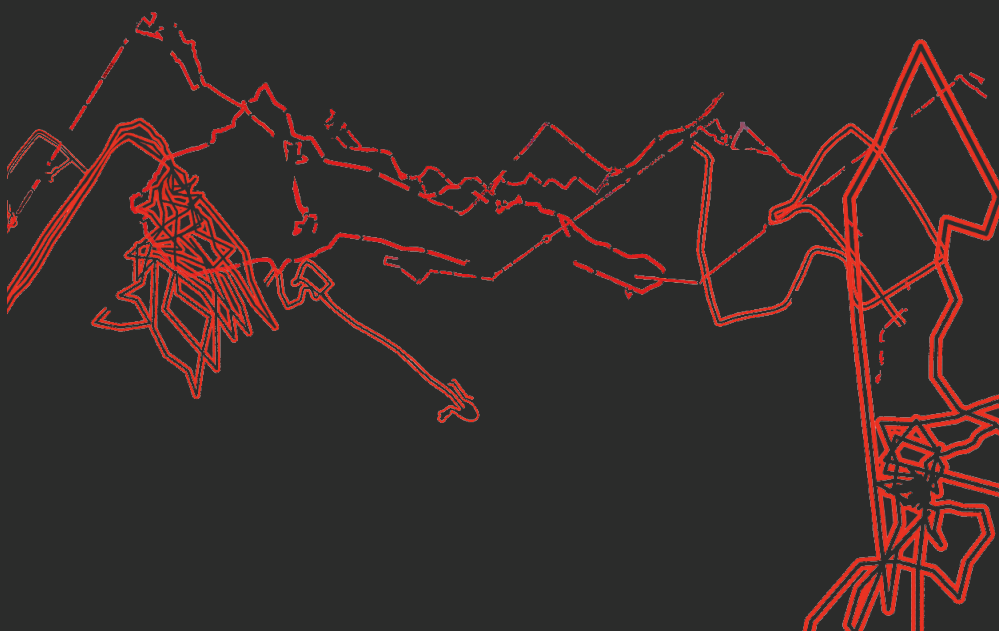


OK, grazie Chiara



PAE- SAG- GIO

DIALOGO/SPOSTAMENTO TRA ALICE PALTRINIERI E ANNA CASARTELLI



**PLE-
ASE
DON'T
TELL**

RUBRICA A CURA DI FEDERICA FIUMELLI

PREMESSA A (METODOLOGICA)

In quello che leggerete in questo spazio avulso non vi è metodo. Siamo immaginatori dell'arte, non vi si arrabbino gli storici o i critici, qua siamo davanti a un drink ghiacciato a parlare con un amico in un bugigattolo di un bar. Siamo intimi, colloquiali, informali, tendenzialmente narcisisti. Immaginiamo, fantastichiamo, sedotti inguaribili di immagini. Lontani dalle nozioni, immaginiamo l'immagine. Ma non ditelo in giro, perché è un segreto. Le opinioni personali non richieste sono un segreto.

ISTRUZIONI PER L'USO

Scegliete un manuale o un libro di storia dell'arte, lasciatelo cadere su un piano. Esso si aprirà come fato vuole. Osservate l'immagine. Ecco ora sedetevi e iniziate a immaginare quello che osservate. Preferibilmente da consumarsi con un drink ghiacciato.

Credo che questa volta il tonfo sia bello grosso. BAAAAM. Proprio puntuale voglio dire. Credo, anzi ho sempre creduto, che le coincidenze non esistano, che nulla accada per caso, e che le immagini, come i fantasmi si manifestino quando ne abbiamo bisogno, quando non sappiamo di averne ancora bisogno.

Come una nevicata. L'immagine è lì latente, nell'aria, che fluttua in questo spazio che noi chiamiamo tempo. Ricordate? Un po' come il sacchetto di plastica nella danza del vento della celebre pellicola: "American Beauty".

Ma il tempo poi cos'è, se non una storia che ci raccontiamo?

Questa amico mio, potrebbe essere sulla resistenza.

E comincia proprio tra un sorso di Kir e l'altro. Questa storia sa di dolce, ribes e vino bianco, e comincia per merito di canon Félix Kir, un prete cattolico e membro della resistenza francese durante la Seconda Guerra Mondiale. Nel 1940, davanti all'avanzata dei soldati nazisti a Dijon, aiutò oltre 4000 prigionieri di guerra a fuggire da un campo vicino. La leggenda narra che quando i nazisti sequestrarono i vini rossi della Borgogna, Kir pensò di miscelare il liquore al ribes nero caratteristico di Dijon, Crème de cassis, con vino bianco secco Aligoté 1. Il resto è storia, e la stiamo difatti amabilmente sorseggiando.

E ci ritroviamo nel 1928, davanti a uno dei quadri più belli del mon-



do. Oh sì amico mio. Tu mi chiedi come al tuo solito: perché?
"Dopo l'orgia" di Cagnaccio di San Pietro, è uno di quei dipinti manifesto, che lo diventano, senza volerlo essere. L'opera in questione ha tutta la bellezza, e la sfrontatezza di porsi come un caposaldo contemporaneo di verità.

Mi sono sempre posta la questione del vero in arte, come tante menti nei secoli prima di me - e non avendo verità assolute ma solo dubbi, posso con certezza dire che la verità è fragile, incosciente, dolorosa, imbarazzante, spietata, erotica e mai noiosa.

Il nostro affezionatissimo Cagnaccio di San Pietro, pseudonimo di Natalino Bentivoglio Scarpa, fu sicuramente uno dei massimi rappresentanti del Realismo Magico Italiano, cugino stretto di quello tedesco (ricordiamo l'amato Otto Dix su tutti) - si fece strada in maniera autonoma in un'Italia fascista tra ritorni all'ordine, valori plastici e correnti metafisiche - la pittura di San Pietro, che santo proprio non era, si fece amare da subito per il grande senso di estremo realismo, feroce e lucidamente impeccabile.

Ci ricorda Tom Ford e i suoi "Animali Notturni", soprattutto, quando percepiamo di essere stanchi dell'ipocrisia delle mode del sistema dell'arte, tra crimini e misfatti.

Il nostro Cagnaccio dichiaratamente antifascista, presentò questo capolavoro alla XVI Biennale di Venezia dove si vide rifiutato dalla giuria di accettazione presieduta da Margherita Sarfatti. La crudezza della scena, non a caso, non aveva di certo omissso un piccolo prezioso dettaglio che si riferiva, per niente velatamente, alla corruzione morale dei dirigenti fascisti (il fascio littorio nel gemello del polsino abbandonato sul tappeto).

E tu amico mio, ancora mi chiedi perché?

Io ti ripeto, tra un sorso di Kir e l'altro - che le immagini, come fantasmi wagneriani, esuberanti come valchirie, si manifestano proprio quando ne abbiamo bisogno. Proprio ora, in questo caldissimo autunno italiano. Senza entrare nella politica odierna, ci addentriamo, invece, nella trinità nuda e scoperta, tutta al femminile messa in scena nel teatro folle e iperreale di Cagnaccio - tra polsini, bottiglie coppe rovesciate, tappeti, tendaggi e carte da gioco, mozziconi di sigarette e bombette borghesi-surrealiste. Potrebbe trattarsi di una post scena tratta dal celebre spettacolo teatrale "Chi ha paura di Virginia Woolf?", per la scalata crescente di orrori che avvengono nel dramma, tra confessioni e accuse come avviene anche in pellicole di Polanski o Kubrick - dalla claustrofobia di "Carnage", al misticismo - erotico - massonico di "Eyes Wide Shut"; questo capolavoro pittorico sa di ossessione e vizio. È pura nevrosi, e ci offre i postumi di un'umanità terribilmente vera, e dalla terribile verità. Ci sbatte in faccia i



INTELLIGENCE: PIRELLA GÖTTSCHE LOWE | DOPPIA: TONY DURAN | MONTAGGIO: ROBERTO DI LORO | DIRETTORE DI PRODUZIONE: PIERLUIGI BIANCHI

SAÏD BEN SAÏD
PRESENTA

TRATTO DALL'OPERA TEATRALE "IL DIO DEL MASSACRO" DI YASMINA REZA | TRADUZIONE: NICOLA BIANCHI | REGIA: ROMAN POLANSKI

JODIE
FOSTER

KATE
WINSLET

CHRISTOPH
WALTZ

JOHN C.
REILLY



CARNAGE

TRATTO DALL'OPERA TEATRALE "IL DIO DEL MASSACRO" DI YASMINA REZA
ADELPHI EDIZIONI

UN FILM DI

ROMAN POLANSKI

Youlook carnage yahoo.it



crismi di una bronza, di una nottata che sa di prostituzione e pornografia, tra peccato e potere.

Ma non sono proprio questi ultimi, i sintomi di un malessere trans generazionale che si perpetua a ritmo di blues ed elettronica, nella storia dell'umanità che comunemente conosciamo? È il disfacimento della carne, e dell'eros, la punizione di un voyeurismo bulimico, patriarcale, e maniacale.

Potere del corpo, potere sul corpo, potere attraverso il corpo - perché il corpo è sempre politico - e nella sua decadenza o caduta, anche noi cadiamo danteschi: "e caddi come corpo morto cade". È la morte del corpo, o del potere?

È una morta eterna, o si tratta di un profondo sonno, quasi un coma post coitale?

Ma tutto questo domandare, Cagnaccio lo fa con estrema eleganza, con rigore, con una pennellata precisa, chirurgica, illuminante, rivelatoria, le sue carni sono statuarie, tant'è che le ossa, i muscoli, seni e glutei sembrano scolpiti tra ombre e luci della ribalta. Tutto è preciso, e meticoloso, dai tagli degli arredi, alle ombre metafisiche, ai numeri trini che si ripetono in una cosmogonia segnica molto, molto "Kubrickiana". C'è un richiamo ad un certo classicismo, ad un suo recupero, ad un certo farsi della pittura quattrocentesca italiana; un richiamo all'armonia che non vuole essere semplice esercizio di forma o di stile, ma esercizio di etica e critica.

Tutto è monumentale, sospeso nel tempo, ieratico, imponente, e plastico.

La pittura di Cagnaccio di San Pietro soppesa i pesi, è perfetta imperfezione, di un malessere che ancora avvertiamo, nell'ipocrisia sociale, politica — in un sistema che ancora non riesce a mettere a fuoco il proprio inevitabile fallimento, la propria corruzione, la propria debolezza, la propria inumana indole.

E sempre del 1928, un altro capolavoro pittorico, firmato dal nostro affezionatissimo, ci raggiunge a farci compagnia: "Primo denaro", dove il corpo femminile si dipana serpentino e assonnato, quasi maldestramente sopito, e pronto ad un autopsia morale, distesa su un pannello blu. Velluto? Non sarebbe improprio citare anche David Lynch, e le sue sovversive visioni allucinate tra stati di realtà, e alterazioni fatali. Ritorna una trinità: voyeurismo - corpo/sex - potere. E ci ritroviamo in un eterno loop che sa di ribes nero.

Ma la pittura di Cagnaccio di San Pietro ci ricorda che trattenere la realtà, in questo caso, in un dipinto - ci aiuta a resistere, a riflettere criticamente e lucidamente, con estrema eleganza, consegnando alla storia dell'immagine qualcosa di eternamente attuale, magnificamente terribile nel suo essere contemporaneo.

Ma amico mio, per favore non dirlo in giro, che una sera calda di novembre, sorseggiando un Kir, abbiamo parlato di resistenza e coraggio, necessari oggi come allora, per non "cadere come i copri morti cadono".

**CRUISE
KIDMAN
KUBRICK**

EYES WIDE SHUT

WAGNER B. BOOTS PRESENTS
TOM CRUISE NICOLE KIDMAN
MONTY SWANLEY & KUBRICK
"EYES WIDE SHUT"
STORY BY PHILLIPS
BASED UPON THE NOVEL BY
FRANK O. GEHRY
SCREENPLAY BY STANLEY KUBRICK
DIRECTED BY STANLEY KUBRICK
CASTING BY TROPHO SCOTT
PRODUCTION DESIGNER
JAMES W. BAXTER
EXECUTIVE PRODUCERS
JOHN WILSON
PRODUCED BY
STANLEY KUBRICK

Introducing the new DVD & Blu-ray releases of Eyes Wide Shut
From Turner Classic Movies
www.turnerclassic.com



WARNER BROS. PICTURES
A TIME WARNER COMPANY
© 2002 WARNER BROS. PICTURES
ALL RIGHTS RESERVED

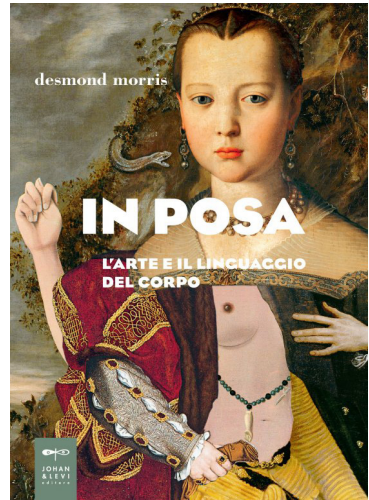




TEO- RICA BIME- STRALE

RECENSIONE A CURA DI MARTA M. ACCIARO

Autore: Desmond Morris
Titolo: In Posa. L'arte e il linguaggio del corpo.
Editore: Johan & Levi editore
Pagine: 320
Prezzo: 32 euro



Morris scrive un libro che ci aiuta a guardare i particolari che normalmente ci sfuggono in un'opera. Non ricordo chi disse o dove lessi che davanti a un'opera stiamo circa 30 secondi e poi andiamo via, cambiamo. Ho sperimentato, andando alle mostre, sia le temporanee che le permanenti, sia quelle in galleria che nei musei, che forse 30 secondi sono addirittura troppi. Davanti ad alcuni lavori sto meno, molto meno (com'è normale che davanti ad alcuni sto di più, molto di più). L'importanza del volume di Morris dunque consiste in questo: che ci costringe ad una visione dell'opera (certo, su carta, ma in potenza esercizio per il vero) dettagliata, intima, che perdura in un tempo più lungo del lampo.

"In posa" si divide in capitoli: Saluti, Benedizioni, Status, Insulti, Minacce, Sofferenza, Autodifesa, Erotismo, Riposo. I paragrafi di ogni parte sono molti di più e per ognuno una serie di esempi che attingono non solo dall'arte moderna, ma a tutta la storia dell'arte, ahimè però quella canonica occidentale, bianca, maschile, istruita, cis. Solo qualche eccezione che si conta sulle punte delle dita di una mano.

La visione vuole essere panoramica, ma è certamente vincolata al canone, appunto, che però forse bisogna conoscere fino in fondo e in modo dettagliato prima di passare all'ampliamento della storia. Sono proprio sicura di quello che sto dicendo? No, di certo. Ma credo sia il tentativo dello studioso: fermarsi, studiare e poi andare avanti verso il resto, come se il resto delle storie non fossero necessarie tanto quanto.

In particolare mi interessa trattare con voi il capitolo sull'erotismo. Ci sono più punti interessanti nella trattazione.

La scelta di non parlare delle opere definite pornografiche, ad esempio: "non ho incluso tale genere di rappresentazioni in questo libro". Non capisco se ne avrebbe dovuto parlare, invece, in un momento così significativo e sensibile alla tematica. La rimozione forzata di un'argomentazione, che non deve essere necessariamente rappresentata, ma anche solo discussa, (la rimozione, dunque) è non ottimale alle comprensioni dei discorsi attorno a ciò che significa, a livello estetico, a livello di rappresentazione e a livello politico, parlare di un'arte pornografica.

Certo è che tutte le opere stampate in questo capitolo sono state estremamente criticate e censurate nel tempo: mostre chiuse, scandali a corte, sconvolgimenti. La differenza tra un'opera erotica e un'opera pornografica, per Morris, consiste sempre nella figura femminile (ad eccezione del David che produce scandalo con quell'enorme pisello, non tanto enorme rispetto alle dimensioni gigantesche della statua). Lo scandalo pornografico per Morris consiste specificamente nel pelo pubico femminile. Dunque: se una donna viene rappresentata nuda senza pelo pubico, bambinescamente, la figura può essere accettata in quanto erotica o addirittura asessuata. Se il pelo pubico invece si introduce nelle fibre dei pennelli che lo dipingono, l'opera è certamente provocatoria e pornografica. Il seno è sensuale, il pelo pubico è da condannare ¹. Non parliamo di Courbet, per l'amor di dio, con una vagina spalancata, con tanto di peli e di clitoride in mostra.

Non si fa cenno, in questo capitolo, dell'erotismo che una donna può provare nei confronti di un uomo nudo rappresentato, anche in scene mitologiche. Né di una donna nei confronti di un'altra donna. Non si fa cenno dell'amore erotico omosessuale. Solo, ecco, una netta distinzione tra ciò che è pornografico e ciò che non è, per l'uomo. Il capitolo lascia a desiderare, è incompleto e non soddisfa il più delle domande inerenti l'argomento: ad esempio, come si spiega la pornografia della bambina vestita di Balthus (neanche citata nel libro), col micetto ai piedi e le gambe divaricate con mutandine bianche a vista? La pornografia riguarda davvero solo dei peli?

Non riguarda l'intenzione? Non riguarda lo sguardo? A proposito di sguardo, l'artista Schiele, appositamente non stampato nel libro, ma solo citato fuggacemente, affermava nei suoi diari come non sia mai l'arte ad essere pornografica, ma l'occhio del fruitore ad essere "porco". La tematica, dunque, è tutta da derimere e non sarà sufficiente questa recensione, sebbene io pensi che nell'arte, per ricalcare Mauri, si debba osare quello che nella vita non può essere detto o

non debba essere fatto.

Il resto del libro è invece interessante, puntuale. Gli esempi sono molti e vari. Ci interessano e incuriosiscono. Mettono in luce ciò che non guardiamo solitamente: un particolare, un piede, una posa. È dunque un libro che vale la pena di leggere e guardare per lo studio scrupoloso, la scelta attenta delle opere selezionate, per le avventure narrate nelle spiegazioni dei paragrafi, per gli aneddoti simpatici e storici.

Lo consiglio, soprattutto alla luce del fatto che dovremmo abituarci ad entrare in rapporto (non solo in dialogo) con l'opera, corpo a corpo, senza tutte le intenzioni de* artist*, che forse non dovrebbero interessarci più di tanto, se non per una contestualizzazione storica e temporale.

1 Interessante è il citato avvenimento John Ruskin che appena scoprì che sua moglie aveva i peli nel pube, dopo aver visto tante opere su donne senza peli, si rifiutò di far l'amore e annullò il matrimonio perché non consumato

PAROLE E PENSIE- RI AFFIS- SI IN UNA FIERA

GIOVENTA(G)LIA, RUBRICA A CURA DI ALESSIO MOITRE

"Si potrebbe andare tutti quanti allo zoo comunale. Vengo anch'io? No, tu no. Per vedere come stanno le bestie feroci e gridare: "Aiuto, aiuto è scappato il leone!". E vedere di nascosto l'effetto che fa". Jannaccianamente è giunto e passato (già da un po', ormai) novembre 2022. Nella folla o solitari ci siamo resi partecipi della fiera dal superlativo assoluto regolare, l'Artissima, che ha figliato in una serie orrorifica di altre manifestazioni di genio ma tutte in superlativo assoluto regolare. In una città dalla riconosciuta tempra godereccia come Torino è già assai bislacco. Comunque. Due parole per chi è andato a vedere il felino ed ogni tanto ha emesso qualche urletto per burla o suggestione da grande evento. Se ne potrebbe disquisire andando alla deriva tra uno stand ed un saluto ma nella sempre consistente mole di proposte, quest'anno mi è saltato il frizzo di concentrarmi su una sola categoria: le opere con scritte, parole o interi pensieri riportati o di fattura originale. Il perché sta, a mio modo, nella natura dei tempi. Mi sono detto: andiamo a vedere se ne ricavo un incipit per qualche considerazione da botanico del marciapiede. Con penna ufficiale e libretto mignon mi sono messo di buona volontà come non mi capitava da un po' di tempo (quando sei abitudinario di questo o quello, finisci per soppesare la temperatura ambientale e le più raffinate opere con la stessa noievole leggerezza). Il risultato non è malsano e vista da questa angolazione, la fiera che di sabaudo ha solo più la collocazione geografica, ti riporta alle più imprevedute considerazioni. Innanzitutto perché sopportato neon con pensieri, perlopiù citazioni o concetti di una patagruelica inutilità (frustrazioni su rivoluzioni mancate, estrapolazioni di senso, pseudo provocazioni buttate lì), si può considerarsi apolidi da una buona fetta della manifestazione. Così facendo ho apprezzato l'opera di Domenico Antonio Mancini presso la Galleria Lia Rumma che in un sottile cornice, riporta scritti di Ocalan, in un lavoro più ampio sulle isole penitenziarie. Ocalan, è chi se lo ricordava più? Arrestato nel 1998 in Italia, sconta la sua incerta condanna in Turchia, dopo aver commesso innanzitutto lo sbaglio di nascere nel posto sbagliato e di averci preso gusto a farlo notare e a sostenere le cause della sua terra smembrata e utilizzata per i più diversi scopi. Il lavoro è ragguardevole e se si voleva, si poteva perfino leggerlo attaccandosi, ma non troppo, al vetro. L'osservazione incuriosita degli stand mi pareva mancasse di un protagonista cittadino che ha il senso del ritorno anche senza essersi mai davvero sciolto dalle sue sfortune. Friedrich Nietzsche, in morte più che in pazzia, a Torino rimarrà per sempre legato per dati storici, letterari e civili ma il suo sfruttamento per fini artistici è, sovente, appesantito dalla prevedibilità e dalla retorica. Mi aspettavo di ritrovarlo. Attendevo l'istante in cui mi sarei

nuovamente imbattuto in uno dei nomi meglio consunti delle manifestazioni torinesi. A parte qualche accenno, per un lungo tempo di passeggiata sono rimasto insoddisfatto, convinto che per una volta il complesso dello sfruttamento fosse stato evitato. Dunque quando ho saputo che un'artista presente alla fiera era apparsa sulle pagine principali del settimanale "La lettura" del Corriere della Sera con uno scritto del nostro, mi sono catafondato allo stand della galleria Labs di Bologna per saziarmi dell'ovvio mercimonio del senso e del non senso delle teorie del filosofo tedesco. Mi sono ritrovato invece fregato dal mio pregiudizio. Perché non solo ho scoperto che il lavoro di Giulia Marchi è ragionato ma che la decina di opere presentate su carta con immagini e scritture, riportano soprattutto i pensieri di Karl Schwarzschild, matematico, astronomo e astrofisico tedesco di cui, lo si sarà intuito, ignoravo la presenza su questa terra. Nella confusione ho provato lo strano piacere di essermi imbattuto in un microcosmo d'intimità e la mia ignoranza mi è parsa estremamente affratellata alla curiosità. Seguendo il filone dell'accoppiata che avevo riunito, ho socializzato con la figura di Stanislaw Drozd (venuto a mancare nel 2009), artista polacco, figura di spicco della poesia concreta. Di lui, ancora adesso che metto a regime le parole, so il minimo che mi fornisce il sito della fiera e qualche altro appiglio fornitomi dalla galleria che ne rappresentava i lavori, la galleria Esta di Gliwice, cittadina a pochi chilometri da Katowice. Bene, per quanto sia in fase di apprendimento, le sue elaborazioni mi hanno trasportato nella considerazione che il suo segno poetico e grafico, per quanto non tutto a me comprensibile, mi appaia degno della figura di un creativo. Le opere, di precisa eleganza, erano forse tra le migliori in quanto connubio di stile e senso, in uno stand che pareva uno studiolo (sarò banale ma è un fascino che ti imborghesisce sempre un'anticchia senza farti sentire per forza eccessivo). Sul finire del mio girotto avevo la pretesa di farmi sollazzare dalle più piccole composizioni, senza una grande aspettativa che altro mi avrebbe conturbato. Inoltre, nell'incedere della visita, l'illuminazione mi aveva ormai ipnotizzato, dandomi l'impressione che la luce espansa dello spazio stesse addirittura aumentando d'intensità (oltre il già mio limite scarsamente tollerabile per tali trabicoli). Invece ho annotato ancora la persona di Carmen Calvo, della galleria un po' messicana e un po' spagnola, con sedi a Città del Messico e Valencia, dal nome Luis Adelantado. In onestà debbo dire che le scritture su vari supporti, che però non riesco a descrivere compiutamente, li ricercavo anche sul portale della galleria ma sono rimasto insoddisfatto in quanto non li ho recuperati da nessuna parte. Allora è giusto che istighi chi leggerà ad andarsela a cercare, magari facendo saltar

fuori le scritture di cui accennavo (in quadretti, collage e con molta probabilità, un'opera accattivante su legno di notevoli dimensioni riportante una pagina di un libro antico). Sento infine che dovrei trarre una conclusione sensata dal passato girovagare ma siccome il mio non è uno scritto a fini educativi, posso solo supporre di non averne tratto nessuna logica o morale. Per quanto la limitazione delle scelte che mi sono imposto non mi ha per nulla precluso la visione anche di tutto il resto, seppur con meno partecipazione rispetto a ciò che mi ero imposto. Se per forza educazione vi può essere in quello che ho fatto, è che l'aspettativa dell'ammirazione, anche senza la vana speranza della novità, non è slancio che si può accoppiare ad un evento fieristico. Forse, e ne ho fatto pensiero nell'edizione appena trascorsa, accediamo a tali manifestazioni senza portarci nulla di pretenzioso, nessuna ricerca personale, solo un lasciarsi trasportare dalle circostanze. L'impreparazione a tale quantità di stimoli non è buona cosa. Però si fa e si finisce con il grufolare: "in fondo è sempre la stessa fiera ogni anno". Un cicinin di autocritica alla nostra dabbenaggine non sarebbe eccessiva.

IL FUTU- RO NON È PIÙ UN ORIZ- ZONTE

CONVERSAZIONE CON MOHAMED ABDELKARIM x VISTA SUD,
RUBRICA A CURA DI FLAVIA MALUSARDI

Patrick Geddes fu professore di botanica all'University College di Dundee dal 1888 al 1920. Partendo dalle sue ricerche sulla flora britannica, contribuì in modo pionieristico allo studio delle città e alla loro pianificazione, teorizzando la necessità di analizzare i centri urbani utilizzando gli strumenti offerti dall'ecologia e dalla sociologia. Geddes riteneva infatti che ogni città fosse da considerarsi come un essere vivente plasmato dalla sua storia, dalla relazione con l'ambiente e da una fitta rete sociale, economica e ecologica. Di conseguenza, ogni sua funzione è da considerarsi assimilabile alle funzioni vitali interne di un organismo vivente 1.

FM: Nella tua pratica artistica è possibile rintracciare due nozioni costanti – la realtà e la realtà immaginata. Possiamo forse dire che questo si ritrova fin da *Dramatic Episodes about Locomotion*, il tuo primo lavoro importante, una serie di lecture performance sulle quali hai lavorato per un periodo piuttosto lungo – in effetti, ci stavi lavorando proprio quando ci siamo conosciuti...

MA: *Dramatic Episodes about Locomotion* mi ha impegnato dal 2014 al 2018. Il progetto esplora le connessioni tra l'Europa Mediterranea e il Nord Africa attraverso le storie, i racconti e le narrazioni di personaggi reali e immaginari. Mescolando realtà e finzione, ogni episodio tocca questioni politiche e culturali. La narrazione stessa degli episodi sovrappone diverse tipologie narrative, passando dalla performance, alla lecture al racconto. Nella serie, ho creato uno spazio privilegiato per una contro-narrazione dal momento che quasi tutti i personaggi, fossero essi reali o immaginari, erano considerati 'secondari' dalla storiografia, dimenticati o 'rinnegati', a cui non è stato concesso di scrivere la propria versione della Storia.

FM: L'interesse verso lo storytelling e la narrativa è parte anche dei tuoi lavori più recenti, dove si coniuga con una nuova attenzione verso il paesaggio e le sue diverse forme – un elemento che attraversa le tue ultime opere come un fil rouge. Penso, ad esempio, ai video *Gazing...Unseeing* (2021) e *I Almost Forgot the Roving Body... Let's Call it the Future* (2021), che si concentrano su una dimensione post-industriale e post-umana. Da dove nasce questo nuovo interesse?

MA: Mi sono posto domande sul paesaggio fin dai tempi di *Locomotion*, che si basava soprattutto su fatti e personaggi storici e pseudostorici. Da lì è scattato un certo interesse per una geografia che è sempre marginale, lasciata in secondo piano. Sono stato spinto a pensare alle ragioni per cui difficilmente vi leghiamo le nostre narrazioni, non la consideriamo come entità o elemento dotato di una agency vera e propria, ma piuttosto come semplice scenario delle





nostre storie.

Mentre ero preso da questi pensieri, siamo stati travolti dal Covid. Con la pandemia, ho avuto modo di osservare un mondo completamente diverso da quello a cui ero abituato. All'epoca vivevo ancora al Cairo ed è stato davvero uno shock vedere le strade cittadine completamente vuote, il Ponte 6 Ottobre che collega il centro con l'isola di Zamalek senza neppure una macchina, ci credi? È stata l'opportunità per riflettere sulla presenza e assenza dell'uomo, e come questi sia l'attore che plasma e influenza il paesaggio.

FM: E' così che è nato Gazing... Unseeing, dove immagini una pseudo intervista con un rifugiato in un'epoca post-disastro.

MA: Ho dato forma a queste riflessioni in Gazing...Unseeing per la prima volta. Nel video ho pensato al paesaggio come a una realtà data (un concetto che ho appreso grazie allo studio del lavoro del professor Simon O'Sullivan) unita a una narrazione fittizia per testare cosa una storia può in effetti aggiungere alla realtà geografica. Quello che mi interessava era unire la narrazione e il paesaggio in quanto strumenti per ipotizzare uno scenario futuro. L'intervista immagina il futuro del sentimento green, dei governi, dei settori privati in una città travolta da un'inondazione. Ciò che emerge è una maggiore complessità nella relazione tra infrastrutture, privatizzazione, ecologia, sorveglianza e migrazioni. Lo sviluppo tecnologico diventa distopia: si trasforma nel controllo al punto che il protagonista del video dichiara di essere tornato a una terra abbandonata dove tuttavia si sente più sicuro perché "lì gli è possibile vivere sottoterra, mentre altrove non può". L'assenza della tecnologia si configura come una liberazione del corpo dal controllo.

FM: In *I Almost Forgot the Roving Body...Let's Call it the Future* lo scenario è piuttosto diverso. Una voce ci guida attraverso un luogo desertico, lunare, portandoci a una città futuristica.

MA: Il film è ambientato in un mondo dove gli esseri umani si sono estinti, popolato in prevalenza da droni. Seguiamo il viaggio di uno di essi verso nord, attraverso un spazio geografico completamente computerizzato, una realtà 3D realizzata con CGI (Computer-generated imagery). In questo caso, sia il paesaggio che la narrazione sono fittizi. Durante il viaggio, il drone tiene una strana conversazione con un interlocutore anonimo dalla quale però emergono le stesse questioni complesse che oggi riguardano gli esseri umani: spostamenti e migrazioni, la relazione Nord-Sud, la capacità di adattarsi a nuove realtà e situazioni, di integrarsi.

FM: La tecnologia e le infrastrutture diventano centrali qui...

MA: Esattamente, così in *The Song for a Loose Destiny* (2022) mi sono concentrato proprio sul lascito delle infrastrutture in un futuro



più lontano. Ho immaginato un dialogo tra umani e non umani in un luogo indefinito, dove attraverso canzoni, discorsi e poesie i personaggi cercano di ricordare il loro passato – o forse di ipotizzare il nostro futuro. Il film è stato girato nell'ex miniera di carbone di Zollverein in Germania, che ora è diventato un sito turistico. Nel film, tuttavia, si perde la caratterizzazione specifica del luogo. Indefinito da un punto di vista sia geografico che politico, esso incarna un senso di alienazione ed è ridotto a semplice testimone di un progresso troppo rapido e delle sue conseguenze devastanti. La relazione tra tecnologia, paesaggio e corpo è centrale qui – non siamo davvero in grado di distinguere cosa è umano e cosa non lo è più.

FM: Ora sei dottorando presso l'Accademia di Belle Arti di Vienna. Qual è il tuo interesse di ricerca e su cosa stai lavorando al momento?

MA: Al momento sto lavorando a un nuovo progetto, parte della mia ricerca di dottorato. Ho presentato i primi risultati proprio all'inizio di questo mese! Di nuovo, sto riflettendo sulle infrastrutture e sulla loro capacità di immaginare e ritrarre il futuro. Penso, ad esempio, alle complessità poste da dicotomie quali la loro presenza o assenza. Agendo sulla nostra capacità di immaginare il futuro, mi spingono a chiedermi: come possiamo pensare al futuro o alla nostra speranza in esso in relazione alle infrastrutture?

FM: Indaghi anche il ruolo dello Stato e del potere in questo contesto.

MA: La creazione di infrastrutture è strettamente collegata al potere egemonico. Pensa al progetto della città futuristica The Line in Arabia Saudita oppure alla Nuova Capitale in Egitto. Città del futuro, città futuristiche... cercano di fornire ogni tipo di servizi in cosiddette 'aree desertiche', sfidando gli ostacoli posti dalla natura.

Unbearable future that slips through my fingers (2023) è il primo episodio di quello che sarà un progetto più ampio, dal titolo Fiction as a reality we missed. Riflette sulle pratiche di creazione del mondo da parte dello Stato ma anche dal basso. Il contenuto di questa lecture performance indaga il futuro delle infrastrutture in Egitto, venendo a mappare un certo immaginario del potere centrale. Mescolando frammenti di materiale d'archivio, chiacchiere, cospirazioni, sogni e fatti reali, si viene a creare una contro narrazione che vuole essere uno spazio dove negoziare una nuova speranza verso il futuro.

Riprendendo la metodologia di Locomotion, ricorro a storie diverse, tratte dalla letteratura fantascientifica araba prodotta tra gli anni 70 e 90, romanzi, film, serie TV e realtà. Alcuni avvenimenti sono reali, altri immaginari. Lo stesso vale per i personaggi, reali o immaginari

protagonisti di popolari romanzi o serie TV. Tutti sono collegati in un grande collage che serve a riflettere sulle infrastrutture a partire dal 1967 fino al futuro, più o meno prossimo.

FM: In tutte le opere di cui abbiamo discusso, ricorrono la città e lo spazio urbano e urbanizzato.

MA: La città e le infrastrutture sono intimamente connesse, l'una crea l'altra. E io vedo una connessione tra questo e l'agency del paesaggio. Ad esempio, Nasser ha costruito città che erano l'emblema del socialismo, in una narrazione che vedeva la città diventare sia infrastruttura che promessa. Parlare delle città è parlare delle città del futuro, delle città distrutte, delle città satellite... e delle loro memorie, che si trovano accumulate in esse. Pensa solo alla Rivoluzione del 2011 e alla costruzione della Nuova Capitale: sostituire una città è sostituirla con la memoria. La città è uno strumento di potere.

FM: Se dovessi riassumere l'idea, i concetti e le nozioni principali del tuo nuovo progetto, cosa mi diresti?

MA: Attraverso l'indagine della relazione tra storia e il futuro delle infrastrutture, tento di proporre e illustrare quello che io chiamo "approccio negativo verso il futuro". Lo Stato, il potere centrale è stato abituato a proporci il futuro in modo positivo, come una promessa – il mito del "domani". Io invece cerco di proporre una contro narrazione che affermi che domani è tanto complicato quanto oggi! Mentre facevo ricerca per questo progetto, ho avuto l'occasione di leggere gli scritti del filosofo Federico Campagna, che dice: "il futuro non è più un orizzonte. È un muro contro il quale andremo a sbattere".

Il mio lavoro si pone in forte critica con la realtà e persegue l'obiettivo di creare un'alternativa, un nuovo modello che ribalti questo "approccio negativo verso il futuro". Dall'essere un semplice effetto passivo, dovrebbe diventare invece uno strumento per criticare ciò che abbiamo finito con il normalizzare. La mia pratica è una reazione, non traumatica ma fortemente realistica e razionale.

Bio:

Mohamed Abdelkarim è performer, regista e ricercatore. Considera la performance come un metodo di ricerca e una pratica attraverso la quale produce testi e immagini che incarnano una realtà multi-forme. Impiega e riflette su atti performativi quali il narrare, cantare, fare, produrre finzione e, recentemente, speculare, teorizzare ipotesi. Il suo attuale progetto si concentra sull'agency del paesaggio come testimone di "una storia che ci è mancata e un futuro che non abbiamo ancora atteso".

I suoi lavori sono stati inclusi nella Sharjah-biennial 11, Guild Mas-



ter of Cabaret Voltaire, Manifesta 11, Live Works Performance Act Award Vol.5, IT e Berlinale 72 /Forum Expanded, 2022. Ha conseguito il Master in Arts in public sphere presso édhéa /ecav (Svizzera) nel 2016 ed è attualmente dottorando all'Akademie der bildenden Künste di Vienna. Abdelkarim vive e lavora tra Il Cairo e Rotterdam

2.

1. S. Mancuso, La pianta del mondo, Editori Laterza 2020, p. 57
2. <https://mohamedabdelkarim.com/>

Immagine 1: *Seas - A Few Steps From the wall of the future*, 2022/23 still image, Audiovisual performance, Courtesy of the Artist; Immagine 2: *A Song For The Loose Destiny*, 2022, Filmstill, Courtesy of the Artist; Immagine 3: *I Almost Forgot The Roving Body...Let's Call It The Future*, 2021, Filmstill, CGI by Mostafa El Baroody; Immagine 4: *Lands - A Few Steps From the wall of the future*, 2022/23 still image, Audiovisual performance, Courtesy of the Artist; Immagine 5: *A Song For The Loose Destiny*, 2022, Filmstill, Courtesy of the Artist

NON TUT- TA LA CONTEM- PORANEA È ARTE

EXTRA / MANIFESTO REALIZZATO DA ANDREA ASTOLFI

NON TUTTA LA CONTEMPORANEA È ARTE è un intervento di «Politica dell'Arte», avvenuto dal 1 al 6 Gennaio 2023, in Atri, presso l'antico Palazzo Scalone (già Palazzo Forcella-Vecchioni), realizzato a partire dall'installazione di 3 vessilli, indicativi di 3 slogan, a loro volta, tasselli di 3 rispettivi movimenti di puntualizzazione:

ART TOUT: descrittivo del motore del sistema dell'arte contemporaneo: tutto è spacciabile per arte, basta passarla per tale, ed è fatta.

NON TUTTA LA CONTEMPORANEA È ARTE: secondo movimento di rottura rispetto al primo.

L'ARTE FACILE NON È SEMPLICE: movimento finale, di sintesi.

La questione che si vuole sollevare – basta farsi un giro, neanche troppo lungo – non sta tanto sul fatto che un'opera sia "Contemporanea" (ogni opera valida è, per forza di cose e inscindibilmente, già "contemporanea", futura ed antica. Se non lo è, non ne stiamo a parlare neanche) ma sul fatto che tanta "Contemporanea" non sia affatto Arte ma solo una cazzata creata ad arte e spacciata per tale. Ne abbiamo le palle piene di "Contemporanea" o "Contemporanee". Noi abbiamo bisogno di Arte. Contemporanea o meno che sia. Che sia vera. D'altronde, ogni volta che vado ad una mostra 1 mi chiedo sempre la stessa cosa: questa è davvero Arte? Il contesto, le persone che lo vivono, spesso (per fortuna non sempre!) sembrano rispondere – ma più solitamente tacere – sibillantemente: che piaccia o no, questo è il "Contemporaneo", come si trattasse di uno spirito, un fantasma aleggiante in occasioni e situazioni del tipo. Ma il "Contemporaneo" di per sé non esiste, è un falso problema – ovvero esiste solo come circostanza, en passant, non quindi come stile, né genere o altro – dal momento che nel suo darsi un'opera è già consegnata, in un certo senso "morta" (le mostre sono un po' il funerale dell'opera stessa). Questo per dire che la "Contemporanea" non risolve mai l'Arte ma semmai è vero il contrario. La "Contemporanea" – in numerose occasioni – sta diventando sempre più un grande contenitore vuoto, nel quale tutto può essere macinato a regola d'Arte e nel suo nome (dell'Arte). Il discorso pare così inquinarsi, spostandosi dall'Arte (tout court) alla "Contemporanea" quando l'arte latita, e viceversa quando l'Arte è presente. In sostanza è come se, ogni qual

volta l'Arte in senso stretto risulti fallita, si tentasse diversamente di riciclare il pretesto della "Contemporanea" – aggrappandovisi con tutte le unghie – nel tentativo di edulcorare il raggiungimento del proprio e altrui fallimento nell'Arte in senso stretto. In questo senso "La Contemporanea" è il fallimento dell'Arte, come l'Arte (in senso stretto) è la riuscita del (tempo) "Contemporaneo". L'intero intervento si è concluso con la lettura del Manifesto dell'operazione da parte dell'artista, nel salone principale del Palazzo, nell'ultimo giorno, ovvero il 6 Gennaio.

In sostanza il Manifesto NON TUTTA LA CONTEMPORANEA È ARTE e il relativo intervento, sono da intendersi come una vera e propria dichiarazione d'intenti sia rispetto alla propria pratica che in relazione a quella altrui. Non si tratta quindi di una proposta teoretica ma unicamente d'una manifestazione di quella che mi piace chiamare «Politica dell'Arte», intesa come segue: "particolare modo di agire, di procedere, di comportarsi in vista del raggiungimento di un determinato fine, sia nell'ambito pubblico sia in quello privato" {in Trecani, una delle definizioni di "politica"}, per ciò che concerne il fare a tutti i livelli Arte. Per quanto anche la mia dichiarazione si inserisca dentro una certa storia e ideologia dell'arte, essa non vuole teorizzare sistematicamente nulla, ma semplicemente MANIFESTARE una posizione di partenza – anche di arrivo? – rispetto alla Contemporanea, soprattutto rispetto a certa Contemporanea (quella che rientra a pieno titolo in ciò che chiamo "Art Tout"). Ovvero: io inizio da qui, da qui procedo e sempre ho proceduto e ho iniziato. E inizierò e procederò sempre??!

1 Questione che mi pongo dinanzi qualsiasi mostra, in questo caso riferita, specificatamente, alle mostre di Arte Contemporanea.

Brutalismo: se la specificità (o una tra) della "Contemporanea" è propria quella dell'ambiguità dell'opera (come anche dello stesso "lavoro" o "lavorio" dell'artista) sia rispetto a se stessa, sia rispetto all'ambiente in cui è collocata – il più delle volte farcita con annessa o sola gratuità del gesto e vanità d'Artista –, viceversa appartiene ad un nuovo spirito del tempo, tutta quell'arte dell'oggi che non pratica, né frequenta, visibilmente, tali matrici e direzioni, bensì aderisce a tutt'altri imperativi, quali: il fondamentale ritorno all'oggetto, la preminenza estetica dell'opera, il ritorno alle arti (non mere tecniche!) tradizionali, quali pittura, fotografia, video, scultura, e sì, anche scrittura. Si aggiunga a ciò lo smodato (non assoluto) rifiuto dell'installazione (quando si tratti di 7 pezzi di legno affastellati, bucce di gomito della zia e kiwi marci in dialogo con), della performance (sì, in questo caso è assoluto), per non parlare della non-rappresentazione-rappresentativa (esporre un frigorifero invece che rappresentarlo su tela, in foto ecc, equivale comunque ad averlo rappresentato, per il semplice fatto che quel frigorifero stesso, nello spazio espositivo, non rispetta i cliché dell'uso standard per cui è stato pensato, perciò..), gli insopportabili post-poverismi (i radiatori, come le ventole sono utili solo in certe stagioni), gli inutili concettualismi (una sedia è una sedia in ogni caso, ok), l'occhiolino facile della pop art (tutti bravi). Che sia forse la Restaurazione? Macché sia neo-manierismo?! Brrrrrrrrrrrrrrrrrrrr!! Radiate poi i citazionisti incalliti – se aveste letto Deleuze – non come me – lo citereste meno, magari 0 – proprio come me. Basta con i brutalismi. Di Brutta Arte ne abbiamo vista fin troppa, ci fa cagare, i musei ne sono pieni, sicché...I teatralismi poi lasciateli al teatro, che già non fanno botteghino così, figurarsi. Quelli che fanno i meme, beati loro: c'è chi tonno in scatola, chi al naturale, chi tartare, chi...

NON TUTTA LA CON- TEMPORANEA È ARTE.

ART TOUT

Basta con l'ART TOUT (tutto è arte solo quando più niente è arte), ad exemplum (uno dei) gli spettacolismi dell'ultima ora (mai Debord-are appunto), con putacaso 100 policromi mani-

chi di scopa appesi al muro capovolti tra funghi, muffe e raggi laser, i fiori secchi della nonna in tutte le salse e odori – oltre che per ogni dove – misti a neon sghebbi e sbuffi d'acqua, un manipolo di farfalle vaporizzate sul pavimento di ghiaccio nelle notti di luna piena: mega fregnacce tanto alla moda, oh così cool!! Senza tralasciare mai, 60 anni dopo – ma potremmo arrotolare il filo anche agli ultimi 100 anni, anche se nei primi sessanta avevano, forse, un certo senso, che in ogni caso non v'è più – gli onnipresenti rottami, monnezzes varie e guard rail allestiti rigorosamente nella salette degli spazi off, come in quelle magnificenti degli on, per non parlare poi dei gloriosi musei di categoria, tutti e sempre ovviamente, orientati in direzione – è proprio il caso di dirlo: ostinata e contraria! – anticapitalistica e antiretorica (chiaro no?), perché pecunia olet, eccome se olet!!! In effetti ne date dimostrazione ogni 2 per

3: L'ARTE FACILE NON È SEMPLICE

ma semplice è la faciloneria confe-

zionata ad arte.

