

LA LINEA D'OMBRA

Narrazioni e mitologie d'artista

di Pasquale Polidori

Quattro appuntamenti la domenica al Macro Asilo

27 gennaio | 10 e 24 febbraio | 10 marzo 2019

Stanza delle parole e Sala media ore 15-20

a cura di Diletta Borromeo

24 febbraio

Ugo Brugnoli + *Pasquale Polidori*

DI ME SO TUTTO (TRANNE IL NOME). OVVERO: FUGA DAL FUTURO. PER UN BOICOTTAGGIO DELLA STORIA DELL'ARTE.

Non so se conosci Max Aub, lo scrittore spagnolo che ha scritto un libro che si chiama *Jusep Torres Campalans*, inventando una biografia di un personaggio spacciato per qualcuno realmente esistente. Lui è stato un surrealista che ha vissuto in Francia e anche in America. In Messico ha scritto questa biografia del tutto verosimile e dai tratti realistici, che però riguarda un personaggio di fantasia. E si è spinto fino a motivarlo nella realtà, questo personaggio, cioè a creargli una documentazione credibile nonché dei fatti concreti che ne testimoniano l'esistenza. E siccome il personaggio è quello di un pittore cubista, Aub ha dovuto fare delle mostre a suo nome, anche dipingendo, lui e la sua nipotina, i quadri di Torres Campalans, e in pratica inventandogli una vita. Questo è certamente un esempio assai particolare di invenzione del nome. Ma se si parla di pseudonimo, a me interessano anche tutti i casi obliqui, come per esempio Stephen King oppure Jane Austen. Queste diverse soluzioni hanno tutte a che fare con la questione del nome, che torna a porsi ogni volta che io adotto un nome, oppure faccio un'opera e cerco di pensare a quale personaggio può viverla questa cosa.

Dei tantissimi nomi che hai adottato, che sono più o meno un centinaio, hai mai riusato due volte lo stesso nome?

È capitato, sì, quando quel nome continua a produrre qualcosa, cioè quando si stabilisce una continuità di opere. È come nel caso di Max Aub, che io reputo intrigante; perché se tu crei un personaggio, una vita, poi accade che i biografi e i giornalisti ti chiedono di sapere chi è. E lui è andato addirittura a parlare con Picasso! Il che significa, veramente, fare lavorare e rendere credibile un caso, il personaggio Torres, che può aver fatto più mostre. Ecco, allo stesso modo, senza fare nomi espliciti, ma in qualche caso alcuni nomi che ho adottato hanno fatto più cose, si sono costruiti un percorso.

Quando parliamo di un centinaio di nomi, stiamo parlando di una notevole messa al mondo di artisti. Mi domando come avvenga. Ci sei tu che a un certo punto, avendo l'occasione di esporre, decidi di adottare un nome e associ a questo nome un lavoro che stai facendo in quel periodo? Oppure pensi a questo lavoro in funzione del nome?

Si verificano i casi più disparati. Prendiamo Stephen King, il quale, se dall'editore viene sconsigliato di produrre troppi libri per anno, a un certo punto adotta uno pseudonimo che gli consente di pubblicare pure il secondo e il terzo libro. Per analoghi motivi, ossia a causa di certi divieti, io mi sono ritrovato in una galleria romana, tanti anni fa, a usare il nome di un artista dell'Oceania — ti dico una cosa fuorviante ovviamente. Questo è accaduto perché io stesso ero presente in galleria, e non volevo risultare tra gli artisti in elenco, pur essendoci esposta una mia opera. In tal modo, attraverso il nome di questo straniero, mi sono potuto godere le opinioni e i pareri che gli altri esprimevano sull'opera, senza dovermi assumere l'onere di essere colui che si trova a subire complimenti ingiusti, o giudizi affettati, né di dover rendere conto di questo lavoro. È proprio questa libertà, per cui esiste fondamentalmente il lavoro, l'opera affrancata dalla presenza viva dell'autore, a far sì che possa esistere quel tale personaggio, quel tale pittore; il quale, guarda caso, era uno straniero che

appariva esclusivamente attraverso il suo lavoro, e quindi era, diciamo così, un po' fantasmatico. Sta di fatto che questo stesso nome è ricomparso in un'altra occasione. Quindi laddove si va a mantenere una coerenza stilistica oppure tematica, il nome può ritornare. Per esempio sulla decorazione — un tema che da molto tempo mi attrae, volendo precisamente intendere la parola *decorazione* come *de-co-ro* nel suo doppio senso — ho sviluppato una serie di attività, coinvolgendo anche amici poeti e facendo un blitz in un museo dove si sono svolti interventi giocati sul decoro: *Almeno un po' di decoro*, si trattava di questo. Ebbene, l'artista che in quel caso aveva portato opere ispirate al concetto di decoro/decorazione, successivamente è ricomparso addirittura sotto forma di gruppo. L'invenzione del gruppo, d'altronde, è una modalità che avevo già usato in precedenza. Da giovane avevo deciso di vincere un premio, e l'ho vinto, cercando di rispondere alle esigenze di chi aveva indetto il concorso, che poi era una grande compagnia automobilistica. Era un premio sulla creatività giovanile, e allora io giovanilisticamente ho risposto, con un approccio per così dire surrealistico, con uno scherzo dadaista, creando un gruppo per l'occasione: un gruppo di quattro ragazzi, quattro militari amici. Ho fornito la documentazione, ho ideato un lavoro plausibile, un lavoro che potesse divertire; perché questi quattro amici giocavano, facendo cose d'arte, immersi in una dimensione leggera, scherzosa, goliardica, che rispondeva perfettamente alle aspettative del premio. Anzi, le superava! Infatti, chi si sarebbe mai immaginato un gruppo così brillante, perfetto: quattro amici in macchina, che vuoi di meglio? Altre volte invece ho giocato sulle aspettative che noi tutti coltiviamo in relazione al nome in quanto riferito a una famiglia, come quando parlavo di un mio zio geometra che gli altri scambiavano per uno zio famoso architetto. I nomi rispondono anche all'attivazione di un'attesa nei confronti di una certa persona. Questa attesa in genere dà luogo a una fantasia. Ecco anche che il nome finisce per scoprire una presunzione, un lasciapassare per un preconetto; quando si pensa che un certo nome non potrà che rispondere all'aspettativa di qualità della persona che si dà già per manifesta. Così si usa il nome come un biglietto da visita.

In questo modo tu crei degli alias. Dai vita a degli artisti, inventi dei nomi per delle opere che poi si vanno a creare. Ma questi artisti non hanno una vita in senso proprio, biologico. Fanno capo tutti a una stessa persona e quindi non hanno un indirizzo o, meglio, potrebbero averlo, l'indirizzo, una famiglia, degli orari quotidiani, ma una incarnazione gli verrebbe comunque a mancare. Però nello stesso tempo, questi nomi hanno una letteratura. Esiste un nome, per il quale esiste un'origine, dei motivi e delle informazioni relative a questa persona. Dunque è come creare un universo di personaggi che fanno ognuno un proprio lavoro artistico specifico, che sono tutti artisti da tenere in piedi attraverso dei fatti concreti, e però questo universo fa riferimento a un'unica persona in carne ed ossa. Dunque di per sé questo universo è pura astrazione. È come se fosse un super mondo, per così dire, in cui poi si muovono questi personaggi, ma le loro opere ricadono invece in questo mondo, le vediamo in una mostra, in una galleria, o ne sentiamo parlare, leggiamo le informazioni su internet. Allora: le opere sono nella nostra dimensione, mentre i personaggi a loro volta creati per creare queste opere, è come se uscissero dalla nostra dimensione, e appartenessero a uno spazio di pura invenzione letteraria.

Si alcuni di questi personaggi e protagonisti di occasioni espositive, in realtà hanno anche un curriculum vitae fasullo, che risponde sempre a un immaginario relativo al tipo di contesto in cui il personaggio è chiamato ad agire. In effetti, diciamo che il nome in qualche modo può anche sussistere come un *site specific*: è un *name specific*. È questo il caso del gruppo che ho appena citato. Il gruppo ha vinto il primo premio ma non l'ha avuto, dal momento che il gruppo aveva deciso di alzare il tiro, rifiutando il premio messo in palio dalla casa automobilistica, e cioè la possibilità di fare una mostra, e pretendendo invece una macchina di questa ditta. Loro dissero: a noi non interessa fare una mostra, vogliamo una macchina per andare in giro e godercela. Il che chiudeva il gioco con una specie di sabotaggio del premio. La selezione c'era stata, siamo stati invitati a Milano e io sono andato come rappresentante del gruppo, ma naturalmente poi non c'è stata intesa. Si arriva perciò all'assurdo di alcuni casi, come questo, in cui è più importante il nome che non l'opera, la quale esiste solo al fine di far esistere questo fantomatico personaggio. D'altronde, se tu ti iscrivi alla SIAE, c'è proprio questa condizione per cui si diventa una società per azioni artistiche. Dunque, è vero, ormai dispongo di una narrativa complessa, che è come poter contare su una serie di novelle di qualche autore.

Name specific significa che in diversi casi ti sei trovato a disegnare o a pensare a un possibile personaggio in relazione a una precisa occasione espositiva. Ma possiamo far rientrare nella categoria di name specific anche certi errori che tu volutamente introduci nel tuo nome, o fra i tuoi nomi in relazione reciproca l'uno con l'altro; quell'ambiguità che accompagna ogni tuo nome quando tu hai a che fare con istituzioni pubbliche. Quando ti capita di lavorare con una istituzione, tu tendi a scegliere un nome che

potrebbe essere considerato un errore del nome reale, ossia una variazione o un refuso del nome reale, in tal modo mettendo in imbarazzo l'istituzione, la quale, a quel punto, o tenterà di correggere il tuo nome oppure, se segue le tue indicazioni e scrive il nome esattamente come tu lo comunichi, allora si presta al gioco di fare una mostra di qualcuno che non ha mai fatto una mostra prima, che non esiste e non è esistito fino a quel momento. Anche questo tipo di rapporto è specific.

Certo non si tratta di un semplice capriccio. Evidentemente c'è una progettualità. La questione dei nomi, degli pseudonimi, degli eteronimi, ha molto a che fare con la scrittura. In realtà i nomi nascono per essere scritti e letti. Questa è la questione fondamentale. Al loro nascere, i nomi già si pongono come un presente storico, sono già storia, ossia sono qualcosa che è già dato per certo. Non si mettono in discussione i nomi. È come leggere un'insegna o un cartello che si presenta nei canoni consueti di un segnale stradale: nessuno lo mette in discussione; lo interpretiamo per quello che ci comunica, e ci comportiamo di conseguenza. Non ci poniamo la questione se sia un falso. Ora, inzeppare di errori un nome significa imporre una complicità; se vuoi addirittura — e qui gioco per eccesso — una complicità mafiosa, per cui si è obbligati a scemare rispetto a un livello di preteso accademismo, di garanzie di tutela della qualità. Scegliere l'errore significa instillare nell'istituzione un po' di dadaismo, comunque. Vale a dire che un artista è sempre libero di includere l'errore; ma se è l'istituzione ad adottare il nome e a diffonderlo, allora diventa complice di questa accettazione dell'errore. E così, quando è lapalissiano che si tratti di uno sbaglio, cioè quando è più manifesto il trabocchetto, allora si penserà che è l'istituzione che ha sbagliato; e magari su un sito d'arte viene fuori qualcuno un po' bacchettono che vuole correggere l'errore, e irreggimentare il nome in quella che è la sua bella scatola. È divertente che col tempo, rispetto a quello che accadeva una volta nelle scelte degli eteronimi di tanti autori della letteratura, il fatto che noi ci rapportiamo ai siti d'arte, nel mondo dell'arte di oggi, ha determinato una situazione totalmente inedita e paradossale. Ci sono siti che seguono la tua attività giorno per giorno, e qualsiasi comunicazione gli giunga, va ad impinguare il tuo curriculum vitae, attraverso un semplice tag. Allora, sotto il nome del signor X vanno a mettere tutte le mostre di X che vengono segnalate, producendo di conseguenza già un curriculum bell'e pronto in corrispondenza al nome di X. È un accumulo di informazioni centrate sul nome. Questa cosa ha scatenato in me il desiderio di fare confusione anche in questo sistema. Io in verità sono un'area, un insieme di nomi spesso irrintracciabili; ma con il gioco dell'errore interno al nome — del piccolo errore, bada bene — a quel punto si crea una famiglia di nomi simili, forse parenti, forse sbagliati. C'è qualche giornalista di questi siti che tenta la correzione, perché immagina, sospetta o gli è giunta notizia di un refuso. Però se il refuso riesce a passare il vaglio di una istituzione importante, allora questo equivale veramente ad abbassare un po' quella qualità che io trovo opprimente. Voglio dire che purtroppo metodologicamente noi abbiamo a che fare con una società dello spettacolo, dove tutto punta alla perfezione. E invece includere il piccolo tradimento, è abbassare la guardia e, così facendo, arrivare a guadagnare una specie di prossimità all'opera, che è la cosa che più mi interessa. Io ho una idea di opera che ha a che fare con questa diminuzione di distanza tra il lavoro e chi lo guarda. Io dico sempre che l'opera deve essere un po' deludente, cioè lo spettatore deve sempre pensare di poterla fare meglio. Per me questo è un indice di bontà dell'opera. Chiunque la guarda deve pensare di essere più bravo dell'autore. Lo stesso Giotto non ha fatto il cerchio perfetto; ha insegnato a fare il cerchio perfetto a chiunque. Questo nessuno lo legge in Vasari, che lo descrive. Ed è questa la straordinaria differenza: il punto essenziale non è fare il cerchio perfetto; è saperlo far fare. E infatti veramente tutto il mio lavoro ha a che fare con l'errore, e si basa sull'invito a saper vedere. Il mio lavoro consiste nel farsi correggere, spingendo l'altro all'attenzione.

A proposito di questo rapporto tra opera e autore, anzi: autori, visto che tu ti definisci come un'area di autori...

...una palude...

...sì, una palude, o una foresta di autori. Ma poi c'è l'opera, la quale, una volta esposta, non rappresenta essa stessa tutto il lavoro artistico. Il lavoro si è spostato in parte sul pensiero del nome dell'autore; e in questo senso si tratta di un lavoro che è iniziato molto prima dell'opera oggettiva, e che è destinato a continuare al di là della conclusione della mostra, quando il nome continua a circolare sui siti internet e nei cataloghi, negli inviti. Quando tu dici che i nomi appartengono alla storia, tu stai parlando di una rete di nomi e di racconti, all'interno della quale l'opera rischia di risultare qualcosa di effimero, cioè l'unica cosa che passa. Mentre sono i nomi a rimanere.

Visto che ci siamo sbilanciati verso l'opera, io definisco in qualche modo l'opera come un'esca. Mi interessa un processo che coinvolge il fruitore, il lavoro, ma anche tutto quello che è l'apparato, o il sistema dell'arte che ruota intorno all'opera. Ecco allora che mettere in questione questi aspetti, anche proponendo un gioco, un giocattolo, significa scatenare una serie di coinvolgimenti. Come ho detto, rendere attivo il pubblico è la cosa che più mi interessa. Ma proprio perché in realtà si pensa sempre che l'arte contemporanea non parli con nessuno, non comunichi, allora c'è spazio per un progetto che consiste nell'abbassare il livello di comunicazione, facendo in modo che ci sia partecipazione. Per un certo periodo della mia vita con "diversi amici" ho lavorato proprio sulla individuazione degli oggetti emblematici, che sono in realtà degli oggetti comuni, destinati a subire dei sovvertimenti al loro interno, sia perché modificati in senso linguistico, sia perché messi in crisi rispetto al contesto. Da questo punto di vista, il nome dell'autore è altrettanto importante, ma non più del titolo e della cosa in sé. Evidentemente questo giocare con il contesto espositivo risponde anche a una disillusione nei confronti del mondo dell'arte. Da una parte con atteggiamento mercuriale essere ottimisticamente produttivo, in modo libero e svincolato da obblighi e percorsi esauriti, progettualità già definite e interpretate che si danno per scontate. Ma dall'altra, c'è l'idea che si possa cambiare il rapporto di indifferenza tra spettatori e opere, dall'interno del contesto artistico, rendendo guardinghi quelli che vedono le cose, e facendo sì che si presti maggiore attenzione.

Stai parlando di trappole e di esche, e se parliamo di esche, parliamo anche di pesci da prendere all'amo, e di uno sguardo che va catturato e nello stesso tempo, però, va reso attento e avvertito della possibilità di un errore, trappola o fregatura. In un qualche modo questo riguarda, anzi è uno dei punti centrali del proliferare dei personaggi che tu crei, attraverso opere e profili differenti. Il meccanismo è quello del sospetto; il fatto che, per esempio, anch'io mi sono ritrovato in un paio di casi a sospettare che un certo nome fossi tu, in un elenco di artisti in qualche mostra collettiva. In una mostra personale questo accade meno, c'è un nome solo e magari il meccanismo diventa quello di focalizzare l'errore, e quindi prendere coscienza di un errore. Ma nelle mostre collettive, fra tanti nomi, e dove invece a volte tu fai uso anche di eteronimi molto distanti l'uno dall'altro, ebbene lì qualche volta subentra il sospetto che un certo artista mai sentito prima, sia effettivamente uno dei tuoi nomi nato in quell'occasione. Sorge il sospetto di trovarsi di fronte a un nome specifico dei tuoi, e quindi che si tratti anche di un artista specifico, qualcuno che al di là di quella collettiva non esisterebbe.

La questione è che non può esistere un'opera se non è associata a un nome. Scusa il confronto un po' azzardato, ma pensiamo un momento a Michelangelo e Bernini, i quali, da giovani, dovevano far valere la loro maestria, la loro capacità spacciando per antichi i lavori realizzati, e quindi come opere non appartenenti al loro fare, fingendo che si trattasse di lavori dissotterrati, come la *Capra* del Bernini; in quel caso si fingeva una distanza dall'opera che ne provava il valore, spezzando il legame dell'artista con l'opera e situando l'opera in uno spazio di classicità senza autore. Oggi, al contrario, non può esistere un'opera senza autore. Ecco perché, in realtà dare un nome fittizio salva la possibilità di esistenza dell'opera e del giudizio specifico sull'opera. Un autore è necessario, ma tanto più l'autore è un principiante, nel senso che non lo conosciamo ancora e magari non lo incontreremo più, tanto più è salva una autenticità di giudizio sull'opera. E qui ovviamente viene da citare il signor Mutt. Più non sappiamo chi è, più possiamo essere liberi di giudicarlo e anche di incriminarlo, possibilmente.

Però nel tuo caso, questo insistere sul nome è talmente centrale che tende a diventare l'opera a sua volta, cioè diventa un vero e proprio operare. In fondo una parte rilevante del tuo lavoro consiste nella concezione del nome, e nella produzione di queste persone o di queste figure che poi partecipano alle mostre in un modo così discreto, sempre mantenendo il tutto su un piano altamente credibile. Tutto sta in un sottile detto e non detto; e non si arriva mai a una vera e propria falsa incarnazione, per così dire; tu fai un passo indietro rispetto alla contraffazione materiale. In questo senso dicevo prima che la tua arte è una letteratura. Si rimane nello spazio della parola, che è lo spazio della storia; mentre nel presente, ossia nella realtà, noi non vediamo mai la persona. Quindi non c'è la creazione di un personaggio che si spaccia per qualcun altro, non si arriva mai a questo. Rimaniamo sempre al livello del sospetto. E rimanere al livello del sospetto significa quindi lavorare per il sospetto della storia, il dubbio di sapere come sono andate veramente le cose. Operare per il sospetto è un tipo di opera d'arte. Se è vero che le opere, come tu dici, oggi non si reggono senza un nome, e quindi l'autore è necessario all'opera, allora lavorare per la costruzione dell'autore equivale a lavorare perché l'opera abbia luogo e possa generarsi. Un tempo era necessaria l'opera all'autore,

oggi è il contrario. Ecco perché, se vogliamo continuare a lavorare, a produrre opere, siamo costretti a lavorare in funzione dell'autore, e quindi dobbiamo crearne tanti.

Non è una necessità assoluta, però è una chance che dà adito a diversi filoni di pensiero e sviluppi. Ormai il rapporto tra opera e autore è di mutua conferma. E non sono sicuro che la situazione si possa sempre sbilanciare troppo in favore dell'autore. Perché si potrebbe dire che l'autore, tanto più è sconosciuto, ma sappiamo che c'è, quanto più ci rassicura della sua esistenza solo attraverso la presenza dell'opera. È l'opera a darci la certezza che l'autore esista. In una mostra collettiva, se tu vedi il lavoro di 15 artisti, lì per lì sei preso di più dalla curiosità di confrontare i lavori e solo secondariamente ti interessi all'autore. Magari se lo conosci, puoi confrontare l'opera che vedi con quelle precedenti; in caso contrario ti fermi all'opera che è lì presente. L'opera accende il pensiero dell'autore. C'è tutta la questione degli pseudonimi nei libri gialli, il fatto che per scrivere un giallo non puoi adottare il tuo nome vero. E qui c'è un'abbondante tradizione che ci fa capire che forse le arti visive sono le ultime arrivate a rapportarsi alla questione del nome.

Ti faccio notare che di nuovo stai usando, per le arti visive, un piano di lettura che ha a che fare con l'enigma. Prima hai parlato di trappola e di esca; adesso stai parlando di libri gialli, dove esiste un assassino ed esiste un intrigo. Evidentemente la tua lettura dell'arte visiva è una lettura che privilegia l'intrigo, o forse il fuori scena.

No. Potrei dirti che tutta la letteratura è fatta di pseudonimi, con criteri e intenti più diversi. Quando un'autrice si firma *A Lady*, o uno adotta un nome come *Italo Svevo* — e parliamo certo di un pseudonimo che viene mantenuto a vita — allora pensiamo a quanto questa cosa, questo nome, è un manifesto: un manifesto politico; un manifesto culturale che ha in sé un portato davvero più importante dell'opera, in qualche modo. È, come dire, la premessa, la vera titolazione di tutto quello che sarà lo sviluppo della sua scrittura. E questo vale per quasi tutti gli autori. Da Moravia a Mark Twain. Vale per esempio per uno scrittore come Malaparte, il cui nome interpreta anche una funzione nella letteratura italiana, che anticipa senz'altro quella di Pasolini come personaggio scomodo e corsaro. Ma perché ti dico questo? Perché non è che io sia intrigato dal libro giallo, anzi. In realtà neanche lo scherzo o la trappola mi intrigano particolarmente. Non mi interessano i nomi come rispondenti a un catalogo di tipi da interpretare e da individuare al di là dell'opera, e facendo scendere l'opera verso un piano secondario. Piuttosto, il problema è che c'è un onere che è un onere infelice. Cioè noi ci rapportiamo con una società che cerca l'*artista-brand*, che è il VIP, e molto spesso la critica d'arte è solo interessata a questo, con il risultato che la ricerca d'arte è ignorata. Tra i miei pittori preferiti c'è Fra Galgario, c'è Gaspare Traversi, nomi di questo tipo, non certo centrali nella storia dell'arte. Ma la questione è che l'attenzione della critica d'arte, e poi si arriva alla storia dell'arte, è sempre parziale, e in qualche modo manca di apertura. Quindi in effetti creare una situazione per cui ci sia uno scollamento tra autore e opera, significa concentrare l'attenzione sull'opera. Di questo ci avvertiva uno storico dell'arte molto trascurato, perché si è occupato di puro visibilismo, ossia Matteo Marangoni il quale titolava un suo saggio famoso *Saper vedere*, partendo dalle opere, piuttosto che dai nomi e dal retroscena.

Visto che parliamo di critica e storia dell'arte, il proliferare dei nomi nel tuo lavoro interroga la competenza del critico e dello storico, cioè obbliga il critico e lo storico ad andare all'opera, e a non affidarsi semplicemente al nome. Si creano però le condizioni affinché ci sia un boicottaggio vero e proprio della storia dell'arte, dal momento che in un futuro, ritrovare e riconnettere insieme tutti i personaggi o le figure che tu hai creato, sarà difficile. Ci vorrà un lavoro basato sulla pazienza e l'intuito, che sarà quello di capire quali di certi autori possono essere raggruppati in uno stesso insieme, perché fanno capo a una stessa persona, a uno stesso nome anagrafico. A questo mi riferivo parlando dell'intrigo e del piano storico-letterario che tu stabilisci, spingendo il discorso ben al di là della relazione, anche polemica, con lo storico dell'arte e con il critico d'arte, e con la loro incapacità di leggere le opere. Se si inventano un centinaio di nomi, si provoca una immaginazione conseguentemente plurale, da parte di chi poi va a fare un lavoro di ricerca su queste persone. E questo meccanismo può dar luogo a una storia dell'arte totalmente inventata, frutto di supposizioni e di malintesi. Diciamo che il tuo modo di operare spinge a fare della storia dell'arte un territorio di immaginazione. Una cosa su cui io mi interrogo a volte, e che riguarda il tuo operare tra nomi e opere, è se l'opera d'arte possa essere riassorbita interamente nella sua storia nominalistica, o in una pensabilità da cui è esclusa la materia presente, o se invece l'opera d'arte ha qualche cosa di irriducibile a questa narrazione e prevede sempre il passaggio alla vita. Se tu crei dei personaggi e questi personaggi partecipano a delle mostre

con delle opere spesso effimere, sempre concettuali e molto pensate, molto ragionate, forse alla fine la mia attenzione si sposta sulla ricerca dell'autore, che però a sua volta è puro pensiero, immaginazione.

In realtà tutte queste cose sono bilanciate, dal mio punto di vista. Arte e vita assolutamente vanno a coincidere. C'è sempre una dimensione profondamente privata, un'esperienza fatta di riflessioni compiute in prima persona, è chiaro. Riguardo alla possibilità che l'opera permanga al di là della questione dei nomi, dirò che i nomi sono un'operazione quanto l'opera. E quindi diciamo che tutto va a corrispondere. C'è qualcuno che ha trovato la giusta definizione per me, che è quella di un guastatore. Ora lo sono molto meno che in passato, però sento che questa definizione mi appartiene. Io ho passato il tempo a disegnare sui fiori, o a progettare strani oggetti, anche molto stabili e compiuti, e perfino in materiali preziosi. Ho davvero un ventaglio di attività che è molto ampio, e che si è sviluppato naturalmente nel tempo, con fasi e periodi. Nell'arco di questa evoluzione, adottare un nome significa tra l'altro dare a sé stessi l'opportunità di riconsiderare, attraverso il nome, l'adozione anche di un linguaggio specifico, che aveva portato avanti un certo Tale, ossia uno dei vari autori. La pluralità dei nomi consente di mantenere un contatto con le strade operative avviate nel corso della ricerca artistica. Perciò la questione dell'opera per me è fondamentale. È lì che, attraverso il nome, voglio arrivare. Ed è sì effimera nella forma, perché io sono di madre concettuale; mia madre si chiama Concetta e quindi sono figlio del concettuale. Ma la definizione di guastatore, vale a dire di qualcuno che cerca di cambiare continuamente le regole, arriva a toccare il nome, ma non parte da esso. Coinvolge anche il nome, ma è l'opera che è guastatrice. Io credo nell'opera d'arte, in quanto grumo sensato e oggettuale. La forma può essere assolutamente estemporanea e se vogliamo fluttuante, potrà essere una fotocopia, però assolutamente la progettualità deve esserci. A maggior ragione quando si fanno delle operazioni complesse e di lungo respiro come, ad esempio, lavorare in tutte le biblioteche di una città, inserendo contributi non richiesti, e non previsti da nessuno, tra le pagine dei libri delle più disparate materie, e però in modo specificamente pensato, facendo sì che tutti gli altri contributi pure esistenti — ovverosia foglietti dimenticati, annotazioni di tutte le altre persone che usano le biblioteche — possano per assurdo diventare una parte dell'opera. E questa è una disseminazione di elementi materiali, così come anche la proliferazione dei nomi è un tipo di disseminazione. Però alla base c'è il dispiegamento degli interventi progettati e realizzati, ovverosia un livello che è il progetto globale, perseguito in modo veramente capillare, e forse iperattivo.

Il lavoro delle biblioteche è stato fatto sotto un nome creato o sotto il tuo nome anagrafico?

Sì sotto un nome... Questo è stato fatto all'estero, un po' di anni fa, quando internet non era ancora diffuso. Devi sapere che prima di quello che è la famosa pera Ubu — la pera Ubu è una pera deliziosa che adesso merita anche la pubblicità — prima di conoscere la pera Ubu, sapevo già andare in bicicletta, e sapevo andare in bicicletta meglio di Jarry senza mani. L'invenzione dei nomi ha a che fare con un imprinting giovanile; che poi naturalmente ha dato diversi frutti, e anche dei vicoli ciechi dai quali, chiaramente, sono tornato indietro; e quindi sono cambiate anche molte prospettive. Quando io facevo i temi anche al liceo, facevo già tutto questo gioco spontaneo: in effetti i primi pseudonimi sono comparsi lì, proprio come Jarry facendo la parodia del suo professore. In un tema di liceo io inventai otto critici letterari, e uno di questi ha continuato a scrivere, addirittura ha scritto in Inghilterra per un catalogo anche abbastanza significativo.

Quindi lo hai tenuto in vita per molti anni.

A differenza di altri nomi, e tra questi anche il mio nome anagrafico, che invece sono morti varie volte con me. Insomma, voglio dire, Pirandello insegna. Ci mancherebbe se gli esempi di letteratura non sono sfruttati come linguaggio praticabile. Però, anche avendo adottato fin dalla più giovane età degli pseudonimi, degli eteronimi — facendo anche cose con il mio nome per un certo periodo di anni, e compiendo poi dei tradimenti, cioè tornando anche a riconsiderare una serie di nomi, i più disparati — l'aspetto spassoso è che fare una cosa col mio nome anagrafico corretto è il vero eteronimo oggi. Perché a quel punto anche il giornalista non ci crede.

Diventa l'assurdo per eccellenza.

È un sistema che alla fine si nutre veramente di sé stesso. Ci sono strategie che possono essere cambiate, che nascono perlopiù dal gioco spontaneo dell'istante: se mi si chiede un nome, io ce l'ho sempre pronto, e

posso rispondere a una richiesta immediatamente. Ma il quadro complessivo risponde a un metodo che non ha niente di immediato. Ci sono due maestri che davvero non possiamo ignorare. Uno è Alighiero Boetti ovviamente, perché con questo gioco tra il pubblico e il privato, la scissione del nome dal cognome, e la ricongiunzione, è un caso veramente emblematico. E l'altro è il personaggio di Allen, Zelig. Il *name specific* ha proprio a che fare con Zelig; significa adottare il pubblico in senso proprio, formularsi in funzione del pubblico, fare lo specchio del pubblico. Quindi rinunciare anche, in modo programmatico, a esistere esuberantemente o narcisisticamente. E fare in modo che attraverso il lavoro si possa consentire uno specchiamento.

Chi scrive di te, come scrive? Io per esempio, quando ho avuto occasione di scrivere di te, mi sono posto il problema di limitare le mie considerazioni alle sole opere in questione. Quindi in questo riconosco effettivamente quello che tu hai detto prima, e cioè: nonostante l'opera o una parte dell'opera sia la creazione dell'autore, poi alla fine questo artificio costringe a misurarsi esclusivamente con l'opera, escludendo l'autore, perché non potevo cercare dei raffronti con altri momenti, con altre situazioni, dato che tu mi avevi invitato non farlo, e quindi in un certo senso mi avevi chiesto di rimanere all'interno di una coordinata precisa, che era quella del momento, quella di quel nome.

Infatti ero partito da Boetti per arrivare proprio a dire questo. La formula che mi arriva da Boetti è proprio quella di considerare l'arte come un Pongo, e non plastilina o ceramica da costruire, e fragile o dura che sia, non un marmo. Sono per il *world-watching*, adottare meno materiali possibili, cercare di essere il più leggeri possibile. Vediamo il mondo piuttosto che facciamo il mondo. Quindi così come si fa per il *bird-watching*, cercare di limitare e, appunto, vedere con acume possibilmente. E questo è il Pongo, un materiale che è sempre plasmabile. Per me la Bibbia, per esempio, è Pongo. Non è un libro assoluto, ma è un libro dalla forma malleabile. E ciò vale anche per il nome. Puoi costruire un nome fatto di Pongo, poi lo rimpasti e fai altro. Naturalmente stiamo parlando di un approccio fluxiano, una trasformazione perenne. E si capisce bene che è in linea con Boetti, culturalmente. Si costruisce smontando. Da giovanissimo ho progettato dei biscotti da costruzione, che non si sa bene se andavano a costruire o se andavano a smontare. Mentre c'era Carrino che realizzava un modulo con cui poter costruire tutto, ma stabile, un vero blocco d'acciaio, a me interessa invece una casa di Pongo, che puoi veramente ritrasformare in altro, e ci fai un ombrello, ci fai una canoa, e altro, a seconda delle esigenze. Questo spiega il fatto che il nome risponda a delle precise esigenze complessive, più che guidare il processo. Tutto pensato come possibilità di cambiare opinione e di ricredersi. Forse è proprio l'idea dell'errore, dell'evolversi, del cambiare giudizio sulle cose, l'idea che fa da fulcro al mio intero lavoro. Ho vissuto un po' l'oppressione del Concettuale; voglio dire che il Concettuale l'ho vissuto pienamente e con molto entusiasmo, da visitatore, da fruitore; tutt'ora ovviamente ne sono più che entusiasta, ma evidentemente c'è qualcosa di più; e cioè l'asserzione che non si può dare un dogma assoluto, ma invece bisogna fornire lo strumento perché chi guarda possa partecipare. E il Pongo, guarda caso, è un materiale innocuo e che tutti pensano di poter usare senza inibizioni. In questo orizzonte l'arte, le opere e tutti i nomi rispondono a questo. In definitiva, la cosa che più mi interessa in tutto questo panorama sono i titoli delle opere, proprio a confermare quanto in realtà sono le opere a indicare delle direzioni, a cui in fondo sottostà il nome. Sono più prolifico di opere che di nomi. I nomi sono comunque legati alle occasioni espositive: se non c'è un'occasione di relazione col pubblico, il nome non si crea. Il nome è burocrazia. Invece di opere ne ho fatte a migliaia, molte neanche realizzate. Io posso adottare tutti i nomi dell'universo, ma essi esisteranno solo se potranno apparire in funzione delle opere. Dunque c'è una fondamentale dipendenza dall'opera, ed è sbagliato credere che in fondo sono i nomi che contano. In realtà, non è così. Poi, detto questo, i nomi saranno comunque una strategia corroborante, che risponde anche a una insofferenza verso il protagonismo dell'artista, cioè verso quella eccessiva idea dell'artista che si è imposta nell'arte, soprattutto con la fine della sperimentazione, della ricerca dell'opera totale a cui tutti prima partecipavano, diminuendo sé stessi in ragione della maggiore centralità dell'opera. A un certo punto, invece, si è imposta questa idea dell'artista artigiano ispirato, quello che usa carbonizzare un poco il lavoro, per personalizzarlo, per firmarlo. Questo è ciò che io trovo ridicolo e che risponde a una stilizzazione, e non a un approccio conoscitivo. Contro questo artista da pubblicità, ha senso il proliferare calcolato dei nomi.

(dicembre 2018 — gennaio 2019)