

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

Programma del 24 febbraio

nome, storia, lavoro linguistico, chiamarsi/essere chiamati/e, farsi e disfarsi di sé, vocazione di Samuele – 4 chiamate di cui 3 andate a vuoto, sottrazione e moltiplicazione, rivedersi, riprovarci, frustrazione di essere, fare invece di essere, strategie di sopravvivenza, marginalità e vantaggio dell'errore.

INTERVENTI: **(1)** U. Brugnoli in conversazione con P. Polidori: *Di me so tutto (tranne il nome)*. **(2)** D. Borromeo: *alighiero e boetti: una "e" come linea d'ombra*. **(3)** B. Peria: *Un cavallo c'è sempre*. Brevi appunti sull'iconografia della conversione di Paolo. **(4)** M. C. Storini: *Scrittura femminile: strategie di sopravvivenza*. **(5)** Tomaso Binga con Coro Minima Vocalia Ensemble: *SognOgnor, ovvero Sogno femminista*, concerto corale.

INSTALLAZIONI E ALTRI MATERIALI: **(1)** F. Impellizzeri: *Unpopop*, 1990/1993, video montato nel 2010 **(2)** F. Impellizzeri: *Tangentart*, 1993, documentazione della performance *Canzoni in vetrina per la XXIII Biennale di Venezia*, Venezia 1993, Fiorella Gallery, video di Mario Carbone **(3)** alighiero e boetti: *Tra sé e sé*, 1987, tecnica mista su tela intelata, ingrandimento fotografico **(4)** S. Bordini: *Io e mio fratello non siamo fotografi*, 2016, ingrandimento fotografico **(5)** S. Bordini: *Io e mio fratello non siamo fotografi*, 2016, sequenza fotografica, video **(6)** M. Pieroni – D. Stiefelmeier, diapositive, documenti d'archivio selezionati da D. Borromeo **(7)** U. Brugnoli, P. Polidori: *Conversazione sul nome/Fuga dal futuro — per un sabotaggio della storia dell'arte*, audio **(8)** A. Lanini: *San Matteo e l'angelo*, 2012, video, documentazione della performance **(9)** T. Binga: *3 poesie sonore (Omaggio a Dante, Omaggio a Boccaccio, SognOgnor)*, ingrandimenti fotografici **(10)** B. Peria in collaborazione con P. Polidori: *Un cavallo c'è sempre — brevi appunti sull'iconografia della Conversione di Paolo*, 2019, video **(11)** L. Battisti: *Senza titolo (2 quaderni)*, 2018 e 2019, pittura a olio su pagine di quaderno **(12)** L. Battisti: *Senza titolo (2 plastiche)*, 2018, pittura a olio su plastica **(13)** B. Lisi: *Tensioni*, 2004, metacrilato, 2 sculture **(14)** F. Impellizzeri: *Conferma di sensibilità*, proiezione di 8 immagini 1974/1981 **(15)** F. Impellizzeri: *Dettato colorato*, 2011, penna e matite colorate su carta **(16)** F. Impellizzeri: *Sul tavolo c'è la torta*, 1965, penna e matite colorate su foglio di quaderno **(17)** F. Impellizzeri in conversazione con P. Polidori: *Conferma di sensibilità*, 2019 **(18)** C. Pietroiusti: *Quaderno blu*, 2000, video montato nel 2019 **(19)** C. Pietroiusti: *Quaderno blu*, 2000,

ingrandimento fotografico (20) M. Sartori: *I disegnatori*, 2013, video proiezione (21) M. Sartori: *Domande. Teste calve che custodiscono il suono della voce materna*, 2016, opera sonora.



LA LINEA D'OMBRA
narrazioni e mitologie d'artista

di Pasquale Polidori

a cura di Diletta Borromeo

con la partecipazione di
claudioadami, Luigi Battisti, Tomaso Binga e Minima Vocalia Ensemble
Silvia Bordini, Ugo Brugnoli, Riccardo Capoferro, Primarosa Cesarini Sforza
Ferruccio De Filippi, Roberto De Simone, Mauro Folci, Giuseppe Garrera
Gabriele Guerra, Frank Hornung, Francesco Impellizzeri, Andrea Lanini
Bruno Lisi, Rita Mandolini, Claudia Melica, Luca Miti, Laura Palmieri
Beatrice Peria, Mauro Piccini, Mario Pieroni, Cesare Pietroiusti, Enzo Rosato
Federica Santoro, Mariateresa Sartori, Dora Stiefelmeier
Monica Cristina Storini, Daniele Villa Zorn, Tianyi Xu, Mirc Zantor

e con l'assistenza di
Gabriele Cippitelli, Enrico Colantoni

il progetto sarà diffuso da RAM radioartemobile

27 GENNAIO | 10 E 24 FEBBRAIO | 10 MARZO 2019
STANZA DELLE PAROLE E SALA MEDIA ORE 14 - 20

**MACRO
ASILO**

INTRODUZIONE AL PROGRAMMA DEL 24 FEBBRAIO

Definirsi è un lavoro di rappresentazione e contenimento. Equivale a fare di sé un teatro provvisto di una sua organizzazione. Una logica, un nome, un indirizzo, una ragione sociale, un impresario, la compagnia, gli addetti alle mansioni, il repertorio adatto, le regie commisurate ai bilanci, la posizione conveniente della scena, le attrezzature e gli spazi che corrispondono alle funzioni, e una metratura ragionevolmente percorribile con gli strumenti che si hanno a disposizione: il corpo, la lingua, le vicende accadute, di chi sei figlio e figlia, i luoghi capitati, le persone, le cose a portata di mano.

Solo che però il teatro è immerso nel buio. Anche riuscire a percepire il bordo del palcoscenico diventa un'impresa che ha i suoi rischi. Occorre cautela nel passo che si avanza all'interno di questo spazio, che poi è da sempre posseduto e da sempre sconosciuto, e che si vorrebbe ribaltare in un esterno, senza neanche sapere minimamente se siamo dentro o fuori. Sappiamo che la definizione è l'esterno; è un volume che preme contro la recinzione del teatro. La definizione è una stretta di linguaggio, possibile solo quando il linguaggio si manifesta come spazio esterno. Ma il punto è che occorrerebbe impartire a sé stessi un interno e un esterno. Capire qual è la parete e dove stanno le funi, le scalette, le botole; per non parlare del sipario, qualcosa che svanisce al solo pensiero. Se avessimo un'idea di dove cade il sipario, allora il lavoro sarebbe compiuto, e la scena sotto controllo. Sotto controllo anche il corpo, una volta fatti tutti gli esercizi elementari appresi alle prime lezioni di esistenza: prove di percezione e relazione con lo spazio; salto e ricaduta; oscillazione; chiudersi, spalancarsi, appoggiarsi, rotolarsi. Stare presso una parete; stabilire una relazione con la parete. La relazione poi è perennemente insufficiente e negativa. Il fatto è che, stando alla definizione ordinaria di parete, la parete è sbagliata; è l'effetto di un'ottica

visionaria e proiettiva. Basta cambiare posizione e l'inganno salta alla mente. Eccola, infatti, l'immensa fatica che non garantisce alcun risultato: trattare corpo a corpo con la parete, dopo averla in un primo tempo, e per finta, stabilita. Fare esercizi di presenza ed assenza della parete. Allenarsi a intuirne e provare, mentalmente, a sbatterci contro. Vedere se la materia si modifica dopo il primo tentativo di definizione. Non funziona? Fa pena? Ripetere di nuovo. Non è solo una questione di domestichezza, ma l'esperienza aiuta. (A volte, una definizione di sé, se è riuscita, lo si capisce molto dopo, e si dice che è troppo tardi). Sforzarsi di sentire la parete senza sfiorarla, con la sola prossimità del corpo. Il corpo non finisce dove finisce il corpo. C'è sempre del volume ulteriore, uno spessore che incontra le superfici senza toccarle. Imparare a sapere di quale corpo si sta parlando; qual è il corpo di sé che dovrebbe calzare la frase definitoria.

Si chiama: consapevolezza, volontà, desiderio di continuare a stare, sopravvivenza nei sistemi, paura, senso dell'immagine, decoro, maschera, pelle. Un pavimento linguistico illuminato e perimetrato, è la definizione. Un'utopia di sé. Un'utopia il sé. Inesistente e ideologico, millimetrato e tirato a lucido nella trasparenza degli spettacoli. Tutti immaginati; in scala morale e teorica.

E finalmente, il successo dei sistemi.

Le repliche, a quel punto, scontate e quotidiane.

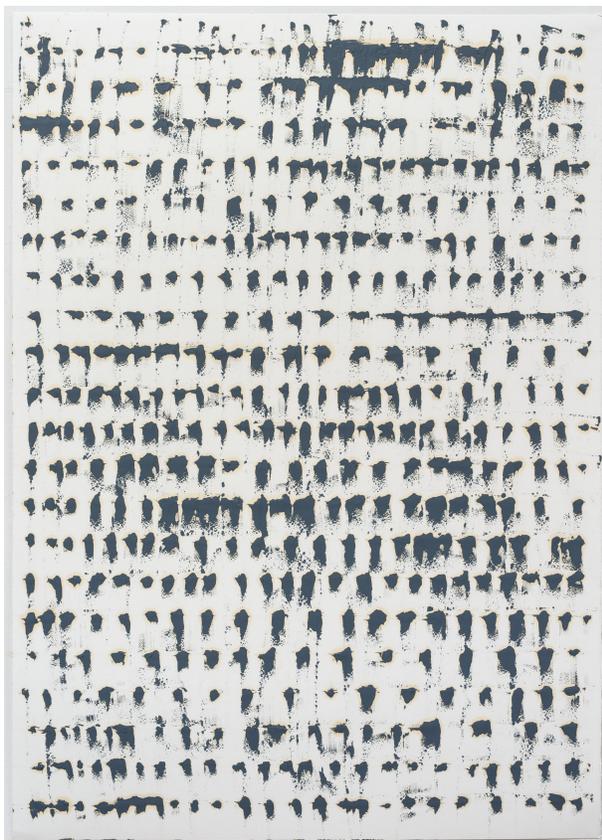
Ma a parte questo, è quasi certo che una definizione di sé è impraticabile.

Si muore molto prima.

In realtà.

Per fortuna.

§



L. Battisti, *Pitture*, 2018

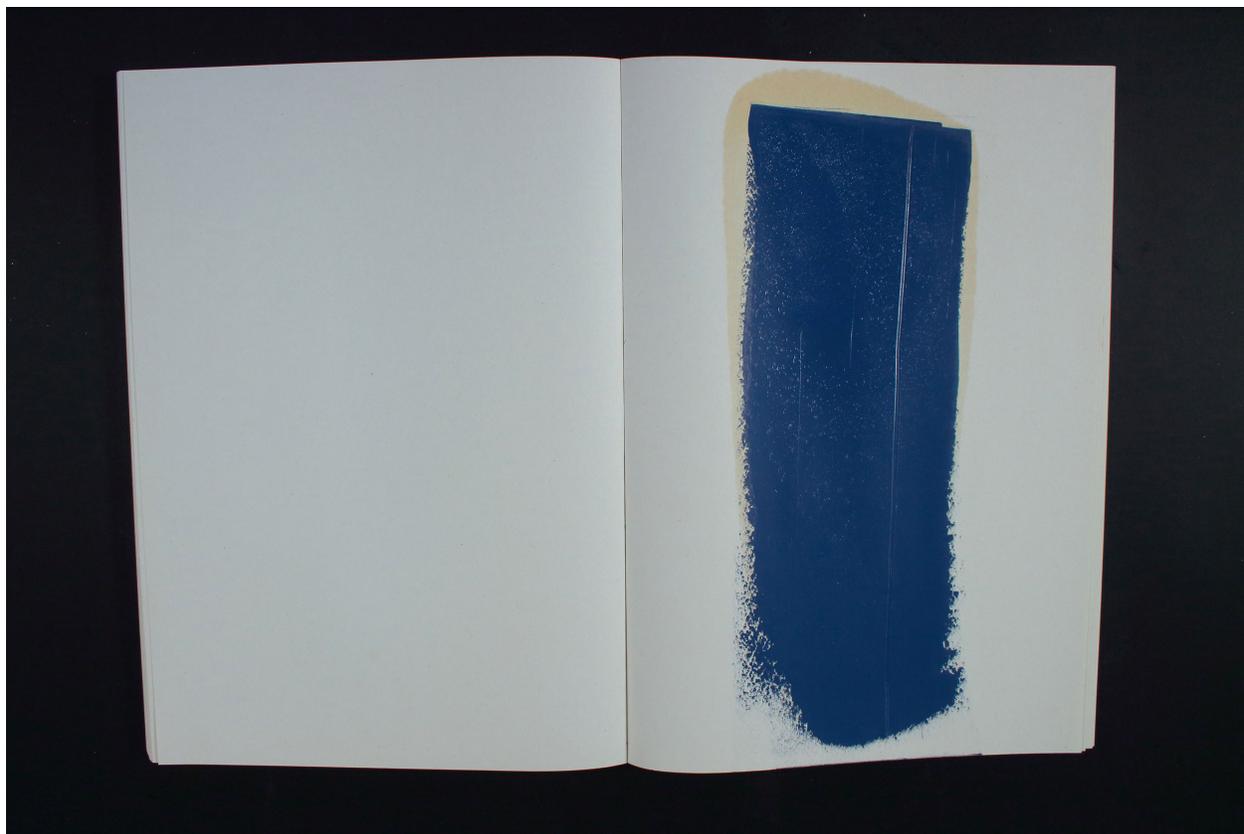
Le pitture a olio di Luigi Battisti sono prove di dilagamento del colore nello spazio predisposto alla scrittura. Il semplice racconto di come avvengono, è quasi tutto quel che se ne può dire. Si tratta infatti di un procedimento che si accompagna strettamente al suo significato; in particolare per quel che attiene alla cura della relazione tra dipingere e scrivere: un tipo di metamorfosi affidata all'analogia di gesti ridotti all'essenziale, nonché al comune ambito materiale in cui questi hanno luogo.

Si appronta dapprima il necessario per la scrittura a olio. Se lo spazio è un quaderno, occorre concentrarsi sulle pagine e procurarsi dei distanziatori per tenerle ben sollevate, in modo che il colore, nella lenta seccatura, non le appiccichi l'una all'altra. I distanziatori possono essere di diverso tipo: bacchette, matite, gomme da cancellare, fermagli che tengano curva la pagina in una specie di onda, senza però piegarla; l'importante è che respirino le superfici ancora fresche di colore, e non siano gravate da quelle soprastanti. (L'olio non asciuga in fretta e il tempo è un agente determinante di questa pittura. Altrettanto

intrinseco è il tempo alla scrittura verbale, per la quale pure sono previste pause di inattività. Durante queste pause, un testo vive una fase di assestamento. Tuttavia, né il seccarsi della pittura né il riposare della scrittura significano la determinazione conclusiva di un discorso. Semmai è il contrario, il discorso maggiormente si apre nelle fasi che precedono e seguono la sua generazione materiale. È allora che il pensiero trama continuamente con il discorso, lo suppone, l'immagina, gli mette un punto dove è possibile. Poi, la realizzazione, presa di un posto nel reale, è un momento di prova, una verifica dell'opera tenuta costantemente in corso d'opera.)

Bastano queste attenzioni per consentire la lavorazione di più pagine nell'arco di uno stesso pomeriggio. Quindi si aspetta qualche giorno prima di passare alle pagine seguenti. Se invece che su un quaderno, si lavora su una tela o superficie più estesa, di carta Fabriano o di plastica, allora si comincia con il tirare a matita le righe, a una distanza variabile che va dai 5 ai 10 centimetri.

Infine, avviene la pittura/scrittura. Direttamente dal tubetto (bianco, rosa, giallo, celeste, rosso, blu) lungo le righe tracciate in precedenza, si distribuiscono piccole quantità di colore, equidistanti, ritmiche. Si ottiene così che la sostanza (il colore a olio) è ordinatamente disposta sulla superficie, in misura più o meno perfettamente costante. Mentre se si scrive sulla pagina di quaderno, allora vi è un unico, maggiore, deposito di colore. A questo punto, con una spatola, e attraverso un gesto controllato, consapevole, dall'alto verso il basso, si spalmano i cumuli di colore generando delle macchie irregolari (nel caso del quaderno, ogni pagina avrà una sola larga macchia). Il perimetro di ogni macchia è imponderabile in partenza. Anche dopo che tutto si è compiuto, e soprattutto in certi casi, i contorni sono di difficilissima definizione. Trovare due attributi uguali per le macchie è praticamente impossibile. In questo lavoro risulta evidente che i contrasti non sono sufficienti a una definizione. Ci sono casi dove il colore si sfrangia di molto e si sfinisce, per assottigliamento o disgregazione, contro il fondo della pagina. Le cose stanno così come le vedi e la pittura/scrittura è totalmente spalancata. Ma dargli un nome è un'impresa fallimentare.



L. Battisti, *Senza titolo (quaderno)*, 2018

La frase

(a) *Tomaso Binga si chiama Bianca Pucciarelli Menna*

non equivale alla frase

(b) *Bianca Pucciarelli Menna si chiama Tomaso Binga*



T. Binga, Bianca Menna e Tomaso Binga oggi spose, 1977

L'impossibilità di stabilire una equivalenza tra le due frasi dipende dal carattere sottilmente, ma significativamente, ambiguo che in italiano caratterizza il verbo *chiamarsi*. Nella frase (a), infatti, il sintagma *si chiama* appare impossibile da sostituire, a meno che non si ricorra a un problematico e nebbioso verbo *essere*, che solo apparentemente ne traduce il significato: 'Tomaso Binga è Bianca Pucciarelli Menna'. Ma è vera questa frase? È proprio vero che Tomaso Binga coincide con Bianca Pucciarelli Menna?

Come spesso accade, il verbo *essere* ci pone di fronte a un bivio: o si prende la strada di una identificazione sbrigativa e si accetta la copula senza starci a pensare; oppure si finisce in intricate sovrapposizioni tra nomi e cose, che non vanno mai del tutto d'accordo.

Diventa necessario, evidentemente, introdurre dei modificatori, così da forzare a coincidenza il significato dei due falsi sinonimi *essere* e *chiamarsi*: 'Tomaso Binga *è/si chiama in realtà* Bianca Pucciarelli Menna', oppure 'Tomaso Binga *è/si chiama all'anagrafe* Bianca Pucciarelli Menna'. Sono i modificatori a stabilizzare la complessa variabilità filosofica del verbo *essere* in direzione di una semplice e burocratica nominazione. Amen.

Per il resto, possiamo sempre sostituire l'intera frase (a) con una frase analoga e però totalmente ristrutturata: 'Il vero nome di Tomaso Binga è Bianca Pucciarelli Menna'; oppure: 'Il nome all'anagrafe di Tomaso Binga è Bianca Pucciarelli Menna'.

Queste parafrasi hanno l'effetto di precisare definitivamente il primo significato del verbo *chiamarsi*: avere/portare un nome che qualcuno ha scelto per noi al momento della nascita (Bianca Pucciarelli) o che ci è attribuito per ragioni esclusivamente burocratiche (Bianca Pucciarelli sposata Menna). In altri termini, in questo caso il verbo *chiamarsi* sta ad indicare un atto nominativo che si subisce, e cioè il nome equivale a un attributo non deciso dalla persona: Tomaso Binga non ha scelto di chiamarsi Bianca Pucciarelli Menna. Nella teoria linguistica, si dirà allora che il verbo *chiamarsi* è un intransitivo pronominale; che è come dire che il soggetto di quel verbo (Tomaso Binga) non coincide con l'oggetto (Bianca Pucciarelli Menna), ovvero il soggetto non tratta/non agisce su di sé come un oggetto in modo diretto. La frase: 'Tomaso Binga *chiama sé stesso/a* Bianca Pucciarelli Menna' è falsa.

Allora, di nuovo: la frase

(a) *Tomaso Binga si chiama Bianca Pucciarelli Menna*

non equivale alla frase

(b) *Bianca Pucciarelli Menna si chiama Tomaso Binga*

Solo apparentemente, infatti, la frase (b) è il rovescio della frase (a). L'apparente simmetria nasconde una insidiosa divaricazione del significato, come è evidente nelle due frasi:

(a*) Tomaso Binga *si chiama all'anagrafe/in realtà* Bianca Pucciarelli Menna

(b*) Bianca Pucciarelli Menna *si chiama in arte* Tomaso Binga

Queste due frasi indirizzano adesso il discorso su una opposizione tra contesto anagrafico/reale e contesto artistico, obbligandoci a misurarci con una tematica niente affatto pacificata da anni di dibattiti e prese di posizione. La vita, l'anagrafe, il codice politico, l'esistenza, la realtà, l'arte, la poesia, il lavoro di produzione di sé, da sé, la moltiplicazione e divisione dei piani, come altrettante nature generate tra linguaggi, azioni e corpi; insomma, non proprio qualcosa che si risolve mettendoci la pietra sopra della falsa equivalenza tra (a) e (b), e fingendo che tra realtà artistica e realtà anagrafica possa esserci una fluida coesistenza, senza grumi.

Il fatto è che la frase (a) non prevede alcun rovescio che sia scontato nella vita quotidiana, né liscio dal punto di vista linguistico. Come già detto, la frase è totalmente intransitiva, non vi è reciprocità tra i termini coinvolti, né facili alternative per il verbo.

Al contrario, per la frase (b) ci sono alcuni sostituti del verbo che vengono spontaneamente alla lingua, sfrangiando in vari sensi l'orlo del significato letterale:

(b01) Bianca Pucciarelli Menna *prende/assume/porta il nome di* Tomaso Binga

(b02) Bianca Pucciarelli Menna *cambia il suo nome in* Tomaso Binga

(b03) Bianca Pucciarelli Menna *si ribattezza/si rinomina* Tomaso Binga

(b04) Bianca Pucciarelli Menna *si (auto)definisce* Tomaso Binga

(b05) Bianca Pucciarelli Menna *si spaccia per* Tomaso Binga

(b06) Bianca Pucciarelli Menna *si fa chiamare* Tomaso Binga

(b07) Bianca Pucciarelli Menna *si firma* Tomaso Binga

(b08) Bianca Pucciarelli Menna *dice di essere* Tomaso Binga

(b09) Bianca Pucciarelli Menna *si presenta/si annuncia come* Tomaso Binga

(b10) Bianca Pucciarelli Menna *rinasce come* Tomaso Binga

(b11) Bianca Pucciarelli Menna *si traveste da* Tomaso Binga

(b12) Bianca Pucciarelli Menna *si rispecchia/si duplica in* Tomaso Binga

(b13) Bianca Pucciarelli Menna *si esprime in* Tomaso Binga

(b14) Bianca Pucciarelli Menna *è chiamata/è detta* Tomaso Binga

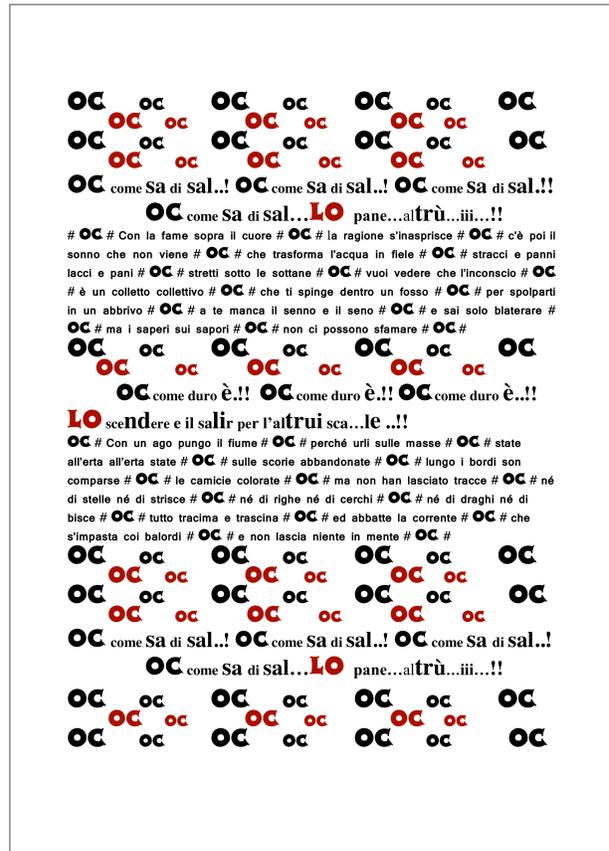
(b15) Bianca Pucciarelli Menna *(.....)* Tomaso Binga

Questa vertiginosa ricchezza di sinonimi, tutti caratterizzati da una particolarità che varrebbe la pena indagare, riposa sul secondo valore del verbo *chiamarsi*, ossia il significato che indica la deliberata scelta di un nome da parte del soggetto, quando è il soggetto ad assumersi, transitivamente, come proprio oggetto d'azione o di nominazione. È questo il caso quando il verbo *chiamarsi* è propriamente un verbo riflessivo, e per esso valgono le parafrasi come: 'Bianca Pucciarelli Menna *chiama sé stessa* Tomaso Binga'; oppure: 'Bianca Pucciarelli Menna *decide di farsi chiamare* Tomaso Binga'. Nell'impiego riflessivo del verbo *chiamarsi*, a differenza che in quello intransitivo, si dispiega tutta la libertà di un soggetto nell'agire ambiziosamente all'interno della lingua, dandosi spazio, assumendosi il rischio e il diritto di ridefinirsi e sconfinarsi, e trattando i nomi come oggetti utili a *farsi l'essere*.

In una conversazione recente, Bianca Pucciarelli Menna mi raccontava che al momento di scegliere il nome di Tomaso Binga per la sua prima mostra, gli amici e il marito cercarono in tutti i modi di dissuaderla. Il disaccordo era tale che lei stessa finì quasi per farsi condizionare, se non fosse stato per il fatto che, al momento di ripensarci, la tipografia aveva già stampato gli inviti e il catalogo. Ma che cosa avevano da temere gli apprensivi vicini dal cambio di nome? Il tradimento di una realtà? Lo sradicamento dal quotidiano e il disorientamento nelle regioni del linguaggio? Il perdersi nell'eco di sé stesse?

Teorizzato nel 1971 come un atto femminista di protesta contro l'egemonia maschile e il pregiudizio maschilista nel mondo dell'arte, nel 1977 il cambio di nome si ribadisce in quanto scissione e ricongiunzione della persona su due piani di auto-rappresentazione. *Bianca Menna e Tomaso Binga oggi spose* è l'annuncio di matrimonio spedito agli invitati a una performance/cerimonia che ebbe luogo in una galleria di Campo de' Fiori a Roma, e che idealmente celebrava l'unione di un Io anagrafico ed esistenziale con un Io linguistico e non meno esistenziale dell'altro — dal momento che l'operare artistico non risulta confinabile in una dimensione disgiunta e priva di conseguenze sul piano biografico; in particolare nel caso di un'artista così energicamente impegnata nella fusione poetica di *corpo* e *lettera*, fino a dissolvere felicemente, e con la forza liberatoria dell'ironia e dell'arte, la tensione che ancora oggi, nella nostra cultura, caratterizza la cupa opposizione dei due termini. Se è così, il cambio di nome non è solo un segno critico/politico che si compie una volta per tutte, e che porta i tratti di un'epoca, bensì un'opera necessariamente e sempre in via di attuazione; un *chiamarsi* continuamente al presente, che consiste nel proiettarsi con tutto il proprio peso nella lingua e li vedersi riflesse, messe in gioco, analizzate e ri-sintetizzate, a cominciare dal suono del proprio stesso nome.

È quello che accade negli *Omaggi* a Dante e Boccaccio, fra i tanti composti da Tomaso Binga attraverso lo sviluppo letterario del nome della persona omaggiata, o basandosi sul reimpiego di frammenti testuali che ne fissano l'identità sul piano dell'espressione linguistica, come nel caso del dantesco *Oc (come sa di sal)*. Ne risultano dei ritratti fatti di una lingua che ha un ritmo sonoro e visivo, dove la persona si rappresenta totalmente intelaiata nella metrica e assorbita negli intrecci di parole, i quali sono concepiti secondo quel criterio tipografico di evidenza acustica che fa di ogni ritratto/composizione una potenziale partitura per più voci. In questi *ritratti/omaggio* è il nome che si sostituisce al volto della persona, apparendo in straordinaria vividezza all'interno del concerto testuale. Risulta dunque assai coerente l'interpretazione di questi testi per opera del coro Minima Vocalia Ensemble, che li esegue insieme all'autrice (*SognOgnor, ovvero Sogno femminista*, tre poesie sonore: *Oc come sa di sal, 2003; Ohibò, 2002; SognOgnor, 1999*). Lo straordinario lavoro svolto dal coro è consistito nel tessere un raccordo tra l'interpretazione in



T. Binga, *Oc come sa di sal*, 2003

origine stabilita da Tomaso Binga, nei suoi assoli di poesia sonora, e una inedita lettura musicale del testo verbo-visivo che mettesse a profitto le risorse e i criteri del canto corale.

Considerare il proprio nome come terreno di operazioni poetiche in continuità con la pratica artistica, è qualcosa di comune a non pochi artisti della contemporaneità, fra i quali in Italia, oltre a Tomaso Binga, resta centrale il caso di Alighiero Boetti, come ci ricorda Diletta Borromeo nel suo intervento “*alighiero e boetti: una “e” come linea d’ombra.*”. Un minimo inserto lessicale, quale era l’aggiunta della congiunzione ‘e’ fra il nome e il cognome, assumeva il peso di un potente

gesto filosofico destinato a innescare riflessioni su identità, duplicazione di se stessi, Io privato e Io pubblico, opera d’arte ed esistenza, e soprattutto la possibilità di modificare la realtà attraverso il segno. Se ‘Alighiero Boetti’ diventa ‘Alighiero e Boetti’, il nome si trasforma in una frase complessa e malleabile, acquistando volume e lasciandosi attraversare dal pensiero. Lungi dall’essere qualcosa di impensato e di lasciato all’ordinaria, e oramai inavvertita, amministrazione di sé tra dialoghi familiari e carte d’ufficio, il nome perviene alla sostanza di materiale da scultura, reattivo e significativo. Anzi, a ben guardare, di tutti i materiali che hanno ampliato e reso variabile il concetto di scultura, ridiscutendone le tecniche e le forme, il nome occupa un posto assai peculiare. Da un lato, infatti, in quanto parola tra altre parole, il nome si presta a elaborazioni di tipo letterario che in vario modo si connettono a una forma visiva — come accade per esempio con Luigi Ontani, e l’uso allegorico del ramo di ontano come emblematico e letterario riferimento a sé. Da un altro lato, il nome, fatto oggetto di intervento

SIAE DALLA PARTE DI CHI CREA

COMUNICAZIONE DI NOME D'ARTE

Il/La sottoscritto/a _____, nato/a a _____, il _____ residente in _____ (città) _____, cap. _____ Via/Piazza _____, Associato/Mandante per opere assegnate alla Sezione _____ n. posizione _____, chiede alla SIAE di prendere nota del seguente nome d'arte _____, con il quale è conosciuto in campo artistico, come risulta dalla documentazione allegata.

Il sottoscritto prende inoltre atto che:

1. deve allegare alla presente la fotocopia di un documento di identità valido e del versamento di € 60,15 (IVA 22% compresa) che potrà essere effettuato sul c/c postale n. 641001, intestato a SIAE - Servizio Clienti - Roma, per diritti amministrativi dovuti per l'istruttoria della pratica svolta dagli uffici (in mancanza la richiesta non potrà essere presa in esame), o tramite bonifico presso la UBI Banca Sportello Filiale Roma 3 - Via Benedetto Croce, 10 - 00142 ROMA - IBAN: IT 30 D 03111 03246 00000065002 (BIC SWIFT: BLOPIT22XXX).
2. il nome d'arte riguarda necessariamente singoli associati, mai denominazioni di gruppi o compagnie, orchestre o formazioni varie;
3. deve essere allegata documentazione atta a dimostrare che il richiedente è conosciuto in campo artistico con il nome richiesto e ne fa uso (locandine, copertine di dischi, ritagli di giornale, pagine web, ecc.). Affinché il nome d'arte possa essere riconosciuto, occorre che dalla documentazione risulti evidente il legame tra il "nome anagrafico" e il "nome d'arte" richiesto, come ad esempio avviene attraverso l'uso delle formule "conosciuto come", "a.k.a.", "in arte", "alias", e similari.

Data, _____ (Firma)

Consapevole del fatto che il nome d'arte non è stato autorizzato preventivamente dalla SIAE, il sottoscritto dichiara di assumersi ogni responsabilità nei confronti di terzi e della SIAE stessa per l'uso del predetto nome e per la possibile confusione che potrebbe insorgere con altri nomi, o denominazioni, pseudonimi o nomi d'arte di altri autori o editori, particolarmente in sede di ripartizione di proventi per diritti d'autore.

Data, _____ (Firma)

1

U. Brugnoli, *Modello SIAE*, 2018

creativo, funge da ponte, o forse da piano virtuale, per delle operazioni che interessano il soggetto storico, l’individuo, la sua immagine e posizione nell’ambiente sociale e culturale — e questo, appunto, è il caso di Alighiero e Boetti. Attraverso la *scultura* del nome, Boetti perviene a un uso performativo della sua persona, e di sé come parte materiale dell’opera. In altri termini, certe operazioni concettuali sul nome proprio svolgono una funzione molto vicina ad analoghe operazioni sul corpo fisico che si sono avute nella Body Art: entrambe le modalità cercano di giungere a una trasformazione del soggetto psichico e sociale.

Il rapporto tra nome e creazione è quanto di più centrale nell’esperienza di Ugo Brugnoli. Artista sensibile alla dimensione verbale, non tanto, o solamente, per l’uso di strumenti espressivi derivati dalla lingua o ad essa applicati, quanto piuttosto per il fatto che quella dimensione è vissuta in totale apertura di campo; a comprendere, in uno stesso generativo flusso di parola, sia gli oggetti della creazione, sia una certa, anche minima, ridefinizione dell’autore, e sia infine la ricerca e la

costruzione delle situazioni — contesti tematici e circostanze fisiche — al cui interno ha luogo il vero e proprio evento estetico, ossia l'esposizione all'altrui sguardo o giudizio, non necessariamente una mostra. Tra gli agenti che partecipano al campo della creazione artistica, vi è uno svanimento di perimetri a forza di discorsi; opere ipotizzate seguendo la lettera di una frase; progetti in balia di una discussione tenuta volutamente nella precarietà; operazioni molto *pensate*, dove però il pensiero può nascondersi in un minimo intervento materiale, se non concretizzarsi nella volatilità di un dialogo; e poi, come sigillo e trappola di verbalità, la riprogettazione costante del proprio nome. Il ripensamento del proprio nome, volta per volta immettendovi degli errori o arrivando a cambiarlo del tutto, è qualcosa di coerente con i metodi e i materiali che Brugnoli adopera nella produzione delle sue opere; sicché, se labirintica è l'opera — Borges è uno dei riferimenti costanti — non di meno lo è l'autore, disperso fra i suoi nomi ed essendone messa in crisi una stabile e archiviabile identità. Fra i tanti paradossi che discendono da questi scollamenti e collage nominativi a cui Brugnoli si dedica, sottoponendosi a una lingua di cui non c'è da fidarsi, vi è il fatto che un domani, chi si trovasse a ricercarne le tracce dovrebbe fare i conti con una molteplicità scoraggiante di sospetti sinonimi e falsi omonimi¹.

Dunque, non appare inutile domandarsi: come si chiama Brugnoli? Qual è ogni volta il suo nome e come si fa a chiamarlo *in modo proprio*? C'è un significato, nel chiamare o nel chiamarsi, di cui non siamo ancora del tutto consapevoli?

Nella mappa etimologica del termine 'chiamare' si ritrovano voci assai suggestive, se poi si pensa al nome che portiamo: suono che rimbomba, cinguettio tra i rami, brusio della folla, clamore spaventoso, schiamazzo di strada, verso di cornacchia, grido. Tutto ciò equivale al chiamare.

La chiamata di Samuele (*Primo Libro di Samuele*, cap. 3) è un episodio di vocazione che contiene alcuni punti su cui riflettere. La chiamata avviene in sonno; mentre Samuele dorme, per tre volte sente chiamare il suo nome; il ragazzo crede che a chiamarlo sia Eli, il sacerdote che lo ha preso a discepolo, ma si sbaglia e ogni volta torna a letto e si riaddormenta. Alla terza volta, Eli capisce che si tratta di una visita di Dio, il quale, dopo un periodo di silenzio e rare visioni, finalmente torna a manifestarsi nel sonno del ragazzo. Così Eli avverte Samuele di rispondere a Dio, e alla quarta chiamata Samuele si metterà in ascolto.

C'è la collocazione della voce divina nell'ambito delle cose sognate, e il nome di Samuele che è la soglia di passaggio o di scambio tra umano e divino, così come tra il sonno e la veglia. Ma c'è anche la presa di coscienza di cosa vale quella chiamata: da dove arriva la voce; che cosa vuole; come ci si deve disporre perché il nome arrivi a destinazione. In pratica, per chi è chiamato/a si tratta di intercettare la voce di chi sta chiamando, affinando l'orecchio al suono del proprio nome. Si può diventare se stessi/e trattando sul nome, mediando tra sé e il nome, studiando una strategia di posizione e relazione tra sé e il nome, e la voce di chi ci chiama. Questo distanziamento posto tra la persona chiamata, il nome e la voce di chi chiama, fa sì che il nome non sia da considerarsi come *proprio* in partenza e per stato delle cose. Si parte in realtà da un nome *improprio*, da una serie indefinita di chiamate andate a vuoto, perché male intese.

L'intervento di Beatrice Peria sull'iconografia della Conversione di Paolo pone l'accento sulla differenza tra conversione e vocazione, entrambi momenti in cui si verifica una crisi esistenziale ed un riposizionamento della persona in un nuovo ordine di finalità etiche. Dieci opere aventi tutte per soggetto la Conversione di Paolo, da Parmigianino a Michelangelo, da Caravaggio a Mattia Preti e altri, sono sinteticamente analizzate in un lessico che evidenzia gli elementi principali presenti nel testo pittorico, quelli comuni a tutte le opere prese in esame e quelli che

¹ Da qui il titolo della conversazione che apre la giornata del 24 febbraio: "Ugo Brugnoli e Pasquale Polidori: Fuga dal futuro. Per un boicottaggio della Storia dell'arte."



B. Peria con P. Polidori, *Un cavallo c'è sempre*, 2019

che non ha mai esiti definitivi. Si tratta sempre di una misura sfalsata, manchevole o eccedente, o da una parte o dall'altra. E lo scarto inizia già dal primo, apparentemente sicuro, passo nominalistico, ovvero il rapporto di corrispondenza tra il nome e le cose, *da un lato*, e tra l'immagine e le cose, *dall'altro*. Ma questi due *versanti*, che immaginiamo separati e complementari, in realtà non lo sono affatto. Tutt'altro che dirette e specifiche, le due linee sono intimamente correlate e di reciproca generazione. Cioè: il nome *in un certo senso* fa l'immagine e l'immagine *in un certo senso* fa il nome. Ed è certamente una questione filosofica interminabile, fissare la portata e le modalità di quel '*in un certo senso*'. Ma l'esperienza consapevole dell'atto linguistico e dell'atto pittorico insegna che lo stagno della nominazione/identità dell'oggetto, è uno spazio di riflessione condiviso tra pratica verbale e pratica pittorica; e che le acque di questo stagno sono impossibili da spartire.

La 'specificità' dei linguaggi è uno dei pilastri della fondamentale argomentazione di Clement Greenberg riguardo alla supposta anti-verbalità della pittura astratta, dall'espressionismo al minimalismo. Questa separazione netta, linguistica e ontologica, tra *letterario* e *pittorico*, sarà rigettata dal postmodernismo, che attraverso la critica della soggettività riporterà l'arte alle sue inter-relazioni con la sfera politica e psicoanalitica, e quindi con la narrazione. Ma in verità quella distillazione di linguaggi era già minata al suo interno, dal momento che fu proprio la progettualità modernista a non isolare mai il *pittorico*, avendolo anzi posto al centro tanto di una argomentazione filosofica e letteraria che aveva pochi precedenti e di cui appunto Greenberg è tra i massimi rappresentanti — la fortuna della figura del critico in campo artistico — quanto di una esperienza soggettiva e corporale, al limite della biografia, quale fu quella di Pollock.

Le conseguenze del lavoro pittorico e della storia dell'arte, arrivano a innestarsi nel tempo quotidiano, effondendo forme e significati che possono sembrare assurde intrusioni di un piano linguistico in un piano reale, impreparato all'eventualità del simbolo. Una realtà bucata dal simbolico è quella che si materializza nella performance di Andrea Lanini davanti alla chiesa di San Luigi dei Francesi a Roma, dove l'artista impersona S. Matteo nell'atto di scrivere il Vangelo sotto dettatura, circondato da turisti e passanti. Si può considerare questa azione come una rilettura performativa di un dipinto, e quindi una operazione di iconografia attuata con gli strumenti

invece ne stabiliscono delle differenze. Il risultato è una scrittura ambiguamente poetica, come di fuggevoli e però vivaci appunti presi su di una scena teatrale, in cui il drammatico momento tipico dell'illuminazione, accecamento e conseguente caduta dal cavallo si dissolve in una narrazione sincopata, un'animazione fatta di brevi tratti lessicali. È questo un livello di lettura che confida nel dialogo tra parola e sguardo, che sempre per poco può contare su di una piana corrispondenza diretta fatta di armonie suggestive, prima che lo stagno linguistico si faccia torbido per azione della stessa immagine pittorica. La scommessa dell'ecfrasi, infatti, per quanto possa appellarsi a una dipendenza, di antica tradizione, della pittura dalla narrazione letteraria, è una scommessa

dell'esistenza, improntati all'ironia e alla curvatura di senso e di posa, studiamente artefatta, che caratterizzano le azioni *in strada* dell'artista. Il sedile di cartone e le piccole ali dell'angelo assente poggiate sul lastrico di travertino, in cui è evidente una modestia da teatro domestico, sono elementi che fanno virare l'idea di vocazione in una direzione totalmente quotidiana e umanissima, in cui l'arte — il capolavoro caravaggesco sotto forma di una equilibrata parodia vivente — si trova malamente trapiantata e a rischio di derisione. L'esistenza, che qui sortisce effetti di straniante comicità, è il piano che rende impossibile la separazione tra i linguaggi, e tra nome, immagine e cosa. Impossibile e inarrivabile. O inutile e pretestuoso. O, anche, artificiosamente ideologico, e perciò ridicolo.



A. Lanini, *San Matteo e l'angelo*, 2012

Monica Cristina Storini, della quale recentemente è uscito un volume (*Il secchio di Duchamp. Usi e riusi della scrittura femminile in Italia dalla fine dell'Ottocento al terzo millennio*. Pacini editore, 2017) che riflette sulle relazioni tra le scrittrici italiane di Otto e Novecento e una tradizione letteraria e critica che in tutti i modi ne ha ostacolato la pratica e l'affermazione artistica, è autrice di studi che mirano alla messa in luce delle strategie di sopravvivenza sociale e culturale della scrittura femminile.

Non è solo una questione di *milieu* che esclude la visibilità e la partecipazione delle donne al sistema letterario e alla vita pubblica; è soprattutto il modo come il canone letterario si è costruito e si è dato una specie di naturalità e di ovvietà maschile, fra temi e forme e scale di valori stilistici che hanno reso storicamente ardua, per le scrittrici, l'impresa di rispondere a una vocazione e lavorare sul proprio nome, appunto, riuscendo solo in pochissimi casi a pervenire a un riconoscimento di identità. La poetica del *ready-made*, a cui allude il titolo del libro di Storini, consiste concretamente nella lucida progettazione dei modi e delle occasioni per inventare e re-inventare una possibilità di arte, ossia di libertà linguistica e conoscitiva, a partire da quel margine che si è costrette ad abitare. Il margine è dappertutto cosperso di oggetti estromessi dal centro della tradizione; e proprio su questi oggetti, presi, modificati, trasformati in materiali artistici, si è esercitata ed è sopravvissuta alla censura della storia la scrittura femminile. Qui è chiarissimo come la vocazione non consista tanto nella risposta al proprio nome in quanto pronunciato da una

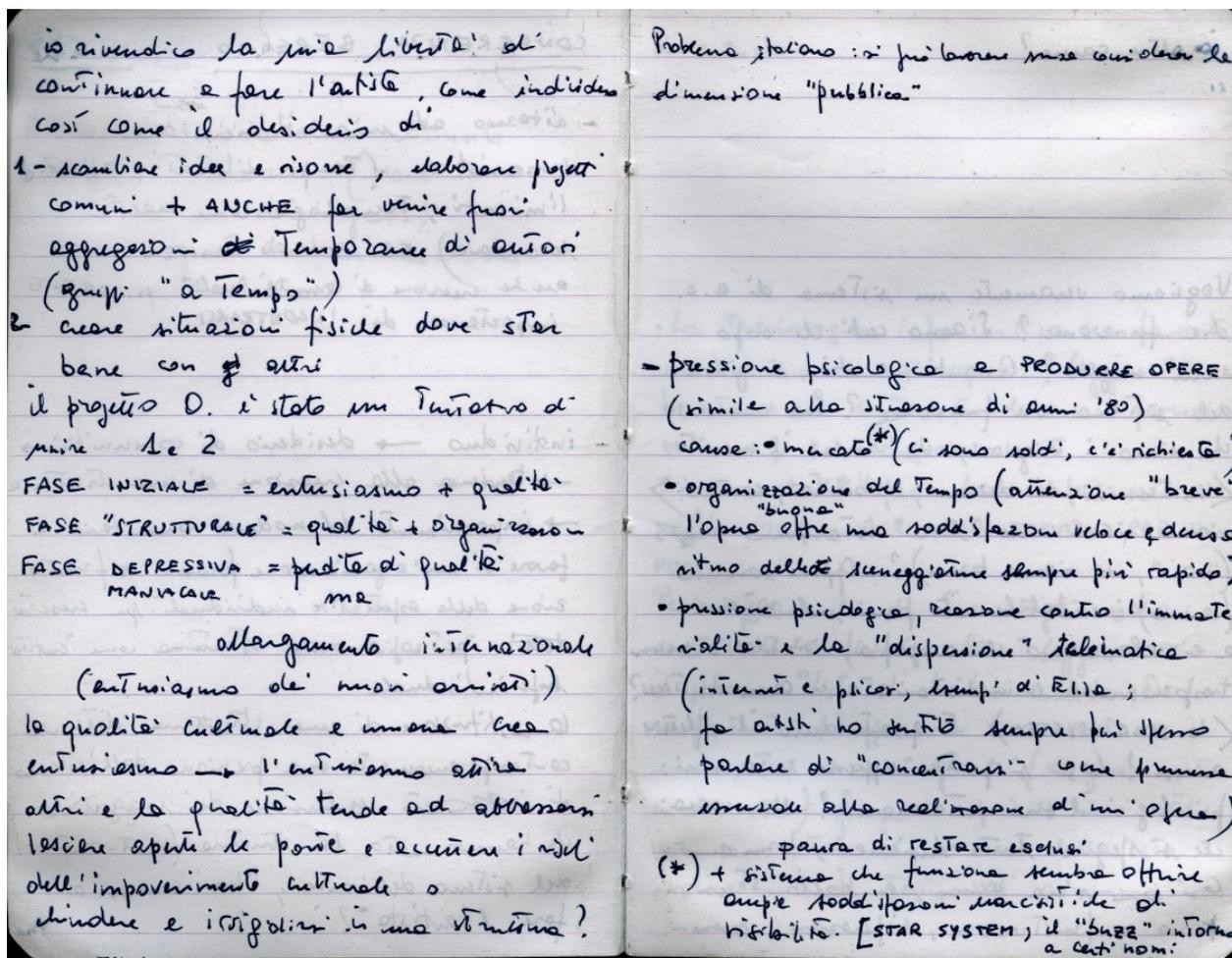
voce distante — sia il *divino* sotto forma di tradizione, lingua, ambiente culturale, esigenza politica, sociale, debito antropologico, infanzia, coscienza o istinto — quanto invece, e *quasi* dal nulla, nella costruzione effettiva del nome stesso e nei tentativi di delinearne l'immagine, sfidando i paradossi. Si risponde senza essere state chiamate da nessuna tradizione. Si tratta pertanto di una risposta che si fa forza della sua auto-origine, o autonomia dalle attese del canone tradizionale, e che dovrà ricercare la domanda di sé in un antecedente che c'è stato, sì, ma non ha lasciato tracce immediatamente disponibili, custodite e tramandate dagli uffici della centralità artistico-letteraria. Ricercarsi e costruirsi un nome costituiscono allora una pratica più che biografica; in realtà, totalmente inerente all'opera. è solo operando contro ogni aspettativa, nell'impraticabilità del nome e in totale libertà dal dovuto, che si può sperare in una vocazione da parte delle cose, pronte a significare l'inaudito.



M. Sartori, *I disegnatori*, 2013

I disegnatori (2013) è una video installazione di Maria Teresa Sartori nella quale lo spettatore viene messo a contatto con lo sguardo di una schiera di persone, studenti di una scuola di disegno, sedute una accanto all'altra e intente a ritrarre un oggetto posto di fronte, che lo spettatore non vede. Il posto occupato da noi che guardiamo il video, infatti, è quello dell'oggetto fuori campo: siamo noi, l'oggetto sottoposto allo studio, alla misurazione, all'indagine dei piani e delle proporzioni. Così, ci si sente osservati, in modo aperto, nella limpidezza e nella perizia di una ragione desiderosa di conoscere e di nominare la nostra presenza. Facciamo esperienza di uno sguardo silenzioso, concentrato nell'obiettivo di tradurre la nostra figura in immagine a matita sul foglio. Si tratta di uno sguardo che lavora ad assorbire l'oggetto in un insieme di linee; uno sguardo che, mentre cerca di apprendere la forma di un corpo nell'ambiente a più dimensioni, la riporta passo passo su una superficie limitata e impoverita. Ora, il foglio di carta è sì lo spazio di una riduzione in scala, di sostanza oltre che di misura, ma nello stesso tempo esso sarà poi la traccia,

e l'unico tramite, di una conoscenza più approfondita dell'oggetto, ossia di noi osservati, da parte degli osservatori. È il disegno la strada per giungere a relazionarsi e dialogare con il mondo posto di fronte. Lo sguardo dei disegnatori è allenato a porsi problemi di misura, ossia a valutare metricamente l'oggetto; che è come cercare nell'oggetto le tante possibilità di un accapo, individuando il punto dove finisce un verso, si cambia rigo, e ne comincia un altro. La vera traduzione che i disegnatori compiono è lo spostamento di materia, da un piano di pesi e volumi senza ritmo, relazioni né pensiero, a un piano di creazione effettiva e linguistica dell'oggetto. Basta guardare i loro occhi, che ripetutamente e senza sosta si alzano verso di noi e poi si abbassano sul foglio, per cogliere un ritmo in quella scrittura. È così che lo sguardo dei disegnatori compie un'attività poetica, poiché nel ritratto dell'oggetto studiato si leggerà la creazione di qualcosa di già dato eppure, prima del disegno, inesistente al pensiero. Pensano la vita, la assumono in un concetto di linee, la restituiscono a sé stessa trasfigurata e aggiunta di significato, *mettono al mondo il mondo* come dice il celebre titolo di un'opera di Boetti.



C. Pietroiusti, *Quaderno blu*, 2000

Un chiaro esempio della pratica del disegno in quanto scrittura e relazione concettuale con il mondo è il *Quaderno blu* (2000) di Cesare Pietroiusti. Un quaderno denso di appunti verbali — parole, brevi testi, annotazioni di ipotesi e progetti e anche, ovviamente, tracce di incontri e scambi avuti con il mondo, numeri di telefono, nomi, luoghi attraversati — che vale come un blocco di schizzi di figure. Sono però figure per le quali è dubbia la tecnica natura di abbozzo del pensiero, inteso a promettere una realizzazione a venire. Probabilmente non vi è neanche l'ombra di una messa in opera che segue al progetto, ovvero all'idea balenata nelle coordinate precarie della

quotidianità, fermata sulla pagina in attesa di ulteriori concetti e poi, finalmente, il suo concreto svolgersi nel mondo. È certamente possibile che alcune di queste ipotesi di esperienze e di azioni, abbiano trovato, o troveranno, le forme operative di una fattualità materiale; situazioni, spazi, tempi e persone. E tuttavia il punto di queste pagine di schizzi non è affatto la promessa o l'immaginazione di una realtà distanziata dal momento dell'appunto; non è la separazione tra pensiero e accadimento. Molto di questo lavoro rimarrà sicuramente nel suo stato di parola scritta a mano sulla pagina, ma è proprio questo lo stato naturale del disegno, in cui tutto quel che deve accadere, accade già nella forma di dialogo con le cose: un dialogo perfettamente generativo e compiutamente fattuale in sé. Se queste frasi/disegni giungeranno a svilupparsi in una qualche operazione futura, l'operazione sarà una seconda opera, successiva alla prima che già ebbe luogo nel contratto di mediazione tra scrittura, pensiero e mondo, nei disegni senza figure del *Quaderno blu*.

Il fascio di linee spezzate, sospese nella trasparenza di un parallelepipedo di metacrilato, è

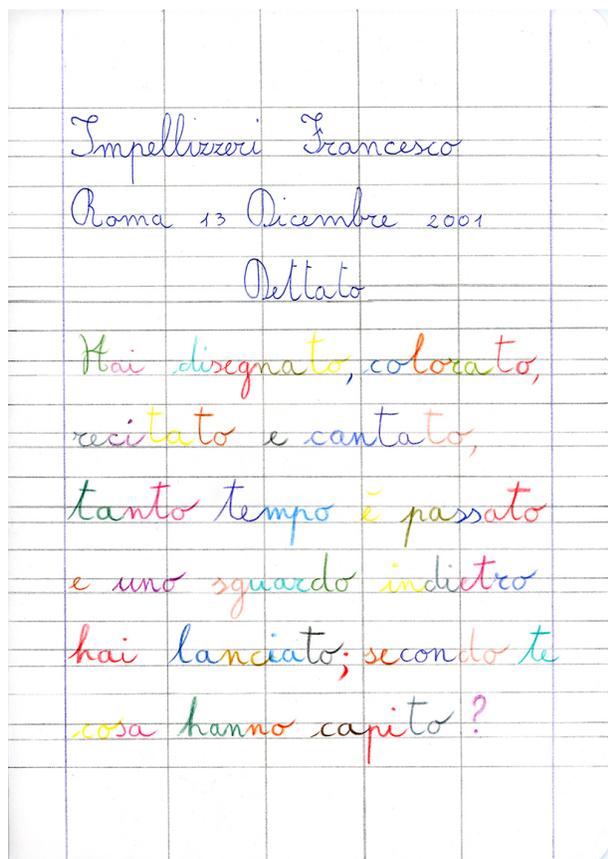


B. Lisi, *Tensioni*, 2004

la scultorea manifestazione di ciò che potrebbe essere un insieme di esperienze tratteggiate nella mente, o segmenti di temporalità percorsi con lo sguardo. Si tratta di sottili fili di ferro appena incurvati; leggermente inclinati nel getto, improvvisamente fermo, da cui risulta una casuale intersezione. Le brevissime ondolature del filo di ferro, certamente sono l'eredità di un'azione accurata delle mani, a piegare e a ridistendere la materia in un minimo gesto scultoreo, che consiste solamente nel modellare un'idea di direzione. L'orientamento delicato dei segmenti di ferro fa immaginare quasi la sospensione di una danza. Non si arriva del tutto alla tensione, che pure è nel titolo di questi lavori di Bruno Lisi (*Tensioni*, 2004). Ma tendere è la tecnica; il filo di ferro è il materiale che letteralmente concretizza la tensione; la trasparenza è il medium, grazie al quale il tendere acquista una assoluta e ideale centralità. La stesura di una linea segmentata, che insiste su sé stessa, progressivamente e di poco variando angolatura — come una oscillazione nello stare al proprio posto, girare intorno a quello che radicalmente si è, tendersi verso un punto, poi verso un altro pochissimo distante— è una costante del linguaggio di Bruno Lisi, specialmente nelle ultime opere dove è più evidente la sovrapposizione tra essere e vibrare. In fondo, nell'anima di questa trasparenza cementificata, potrebbe darsi che la linea sia una sola; un unico segmento di ferro di cui noi, dall'esterno, cogliamo solo i riverberi visivi di una vibratura effettuata da non si sa quali forze.

Tendere è così la chiave semantica di una disposizione della persona verso il tempo e verso il mondo: un atto che fa emergere significati legati all'andare in direzione di un orizzonte nel quale si nasconde una meta etica e biografica. Il controllo assoluto di questa tensione è impossibile, in quanto non dipende solo dal soggetto; ma è possibile una consapevolezza costruttiva di sé. La messa a punto di uno specchio interiore che ci avverta dello stato della nostra tensione verso un orizzonte, sia fattuale che linguistico, è parte del lavoro della coscienza umana. In un percorso

artistico, questa specularità implica il ripensamento di scelte espressive e la valutazione, anche angosciata, della tenuta di un discorso, ossia la coerenza di quanto si è fatto e si sta facendo.



F. Impellizzeri, *Dettato*, 2001

composizione verbale (i *Pensierini*) che risale addirittura all'infanzia.

La spaziatura dell'esistenza per opera del fare artistico può risolversi nella negazione di una specificità tecnica o linguistica, quando il gesto creativo è riassorbito interamente nelle trame della vita quotidiana, e si dà in una progettualità intimamente connessa alla flagranza del momento, e dunque ripensata quel tanto che serve ad assicurarle una minima forma oggettuale, o forza d'impatto istantaneamente affidata a un'idea, che poi sarà strutturerà la natura dell'opera. La serie fotografica di Silvia Bordini dal titolo *Io e mio fratello non siamo fotografi* (2016) si pone appunto sotto l'arco paradossale di una negazione, cercando il nome nel contrario della sua evidenza. Ma in verità si tratta di



S. Bordini, *Io e mio fratello...*, 2016

foto che presentano tutte uno stesso gesto, improvvisato davanti alla macchina fotografica e interpretato dalle diverse persone ritratte: ognuna con le mani si nasconde l'intero viso o ne lascia scoperta una parte, comunque coprendosi gli occhi, come in un gioco infantile a sparire. Al centro

² Conferma di sensibilità. F. Impellizzeri in conversazione con P. Polidori, 2019.

delle foto vi è la negazione di uno sguardo, il proprio, che annulla anche la consapevolezza di quello altrui. Chi si chiude gli occhi, si ritira dalla visione dello scatto fotografico, in quella che solo apparentemente però è un'introversione. In realtà, ciascun soggetto dispiega la sorprendente varietà plastica del gesto, tra mani piccole e grandi, aperte, semiaperte, chiuse in pugno, un po' piegate, disposte sul volto per lungo o per largo, ornate di anelli, percorse di rughe e di peli, mentre si lasciano scoperti, e quasi decorativi, i casuali contorni della testa, fronte, collo, mento, orecchie. Forse si tratta di un divertimento cubista, il cui risultato sono maschere soggettive in fuga geometrica dalla loro apparenza.

Pasquale Polidori, 2019