DOPPIOZERO

Ai confini del mondo: Odessa

Lara Demori

13 Marzo 2021

Spalare fango. Ho visto (virtualmente) Gian Maria Tosatti (Roma, 1980) spalare fango per giorni. Insieme ai suoi collaboratori ha installato nel mese di dicembre *Моє серце пусте, як дзеркало – одеський епізод* ("Il mio cuore è vuoto come uno specchio – Episodio di Odessa"): otto lampioni accesi, piantati sulla riva limacciosa e cupa del lago Kuyalnik a Odessa. La fatica fisica, il corpo a corpo con la materia sono l'antefatto indispensabile di quest'opera dove cielo e terra si fondono nel medesimo, indistinto colore, l'aria sembra rarefatta e il tempo immobilizzato. Il progetto è uno degli episodi di un romanzo visivo iniziato da Tosatti a Catania nel 2018 e di cui l'episodio di Odessa compone il *Dittico del Trauma*, la cui seconda parte sarà allestita a Instanbul nel maggio prossimo. È presentato da The Blank Contemporary Art (Bergamo) e Izolyatsia Platform for Cultural Initiatives (Kiev), a cura di Kateryna Filyuk e Alessandra Troncone, e ha vinto la settima edizione (2019) del premio Italian Council

Si è parlato della capacità di Tosatti di dare forma a "immagini inquiete" (Viola, 2016). Immagini dissidenti non solo per la loro capacità di porsi nella frattura interstiziale tra tempo e spazio, un tratto che caratterizza molte sue installazioni *site specific*, ma anche per la loro predisposizione allo *straniamento*, un effetto che nasce dal dislocamento di elementi ordinari in contesti inaspettati. Una esperienza perturbante, di dissonanza cognitiva in cui oggetti, spazi e situazioni ci appaiono al contempo familiari e alieni (Pfeiffer, 2016). Una dialettica di correlazione di poli opposti, binomi ossimorici: luce/assenza di luce, bellezza/degrado, fondamenta/terreno paludoso, trauma/ricostruzione. Pure ambivalente appare in questa luce il senso del lavoro: il declino, la lenta decomposizione della democrazia occidentale vengono metaforicamente rappresentate tramite il simbolo del suo fondamento, il secolo dei Lumi. Ma l'apparizione della luce in un luogo ai confini del mondo è al tempo stesso anche una celebrazione dell'Illuminismo, di quella stessa civiltà di cui invece si tenta di

svelare le debolezze.



Come fine tessitore, Tosatti sembra voler ricucire il trauma di una terra segnata dal disastro di Chernobyl del 1986. Inspirandosi alla tecnica giapponese del *kintsugi*, letteralmente “riparare con l’oro”, Tosatti usa la luce per mostrare le ferite della storia. L’oro che nella cultura cristiana è assimilato alla luce come simbolo della manifestazione del divino, del trascendente, è un materiale caro alla storia dell’arte e all’artista stesso; compare infatti significativamente in quello che è un suo lavoro fondamentale, *Sette Stagioni dello Spirito* (2013-16), e in *Historie et Destin – New Men’s Land* (2016), in cui la vernice dorata magnifica le rovine ai confini della *jungle* di Calais. Ma soprattutto, tra gli altri, accomuna Tosatti a uno dei suoi padri artistici, Jannis Kounellis. Nel fondale dorato di *Tragedia Civile* (1975) è possibile individuare una eterogeneità di modelli, contemporanei e storici: i mosaici bizantini, i fondi oro trecenteschi, le icone ortodosse, in quel periodo oggetto di un rinnovato interesse grazie al film dedicato da Andrej Tarkovskij al pittore quattrocentesco Andrej Rublëv (Di Domenico, 2018). E proprio Tarkovskij, in particolare il Tarkovskij di *Stalker* (1979), della fine dell’utopia, è un riferimento importante per i paesaggi post-

apocalittici e insidiosi, le atmosfere purgatoriali di Tosatti. Con Kounellis e Tarkovskij, Tosatti non condivide soltanto la passione per l'installazione di dispositivi e *situazioni* in cui feticci del passato dal disperato simbolismo e oggetti esasperatamente banali corrodono la nostra comprensione del presente, ma anche l'attitudine a interpretare il ruolo di vate e *provocateur*.



Il riferimento implicito al mito del progresso illuminista tramite il dispositivo del lampione è da inserire in una tendenza decostruttiva dell'utopia stessa propria del post-strutturalismo filosofico occidentale e delle sue radici. Già Adorno e Horkheimer in *La dialettica dell'Illuminismo* e Benjamin prima di loro utilizzano il passato nel tentativo di 'demitologizzare il mito' illuminista e mettere in luce come il processo di civilizzazione contemporaneo presenti, invece, caratteri di barbarie – "non esiste documento di civiltà che non sia, al contempo, documento di barbarie" (*Sul concetto di storia*). Anche in termini marxisti, il mito del progresso illuminista viene visto come rinforzare e sistematicamente replicare l'egemonia di classe, piuttosto che affermare un nuovo ordine. Questo svela non solo che il soggetto filosofico auto-determinato non sia altro che un virtuoso razionalista al servizio di forze estranee ma che la struttura interna della concezione illuminista, che Adorno chiama 'identità logica', si basi su un desiderio di padronanza e controllo.



Ancora una volta ci troviamo di fronte a un dualismo, quello tra cultura e barbarie, che non sfugge alla narrativa di Tosatti, anzi diventa il leitmotiv dell'opera stessa. Al di là della relazione con filosofia, l'immagine del lampione acceso se è un oggetto estraneo alle rive del lago di Odessa non lo è alla storia dell'arte. Nel 2008 Chris Burden in occasione della inaugurazione del nuovo edificio del LACMA (Los Angeles County Museum of Art), installa *Urban Light*, duecentodue lampioni stradali d'epoca in ghisa che un tempo illuminavano le strade della città californiana. L'artista li restaura e li ridipinge di grigio neutro per dargli un aspetto omogeneo. Arrogante tripudio di luce – come tracotante è il bisogno americano di trovare una identità inesistente, per cui l'identità e non-identità si sovrappongono fino a coincidere – e disperato desiderio di una monumentalità altresì *proibita*, per citare Reyner Banham, l'assembramento di lampioni non è solo la creazione fittizia di una icona di quella che è la città aniconica per eccellenza, ma viene anche descritto significativamente dall'artista stesso come 'la dichiarazione di una società civilizzata e sofisticata' che dà sicurezza nelle ore di buio ed è bella da vedere. Già negli anni venti infatti i lampioni indicavano "la qualità del quartiere in via di costruzione". C'è un altro dato importante: *Urban Light* sorge di fronte al museo, in uno spazio pubblico; è sempre visitabile e a nessun costo.

La serie *Untitled* (dal 1995) di Félix González-Torres – installazioni minimali di lampadine accese e unite tra loro da uno o più fili, pendenti dal soffitto o disposte lungo un muro – sposta la riflessione su una narrativa tangente, in cui il discorso identitario si affianca alla ricerca di un compromesso tra la bellezza e la fragilità della luce stessa, la cui fonte di energia è esauribile ma anche facilmente sostituibile. È un lavoro che offre diversi livelli di lettura: da un punto di vista socio-politico, una istanza cardine della poetica dell'artista, il binomio potenza(elettrica)/materia effimera va a simboleggiare, nuovamente, le fondamenta della democrazia, in biblico tra forze opposte – una tensione che costituisce l'essenza stessa della società contemporanea. Non a caso la più grande installazione di fili di lampadine, *Untitled (America)* (1994), compare nel padiglione della 52esima Biennale di Venezia (2007) intitolato *Félix González-Torres: America*. In questa occasione la curatrice Nancy Spector ricorda l'artista come attento critico di una eventuale compromissione del sistema democratico, che tramite il fascino e la potenza dell'estetica della sua arte raffinatamente minimalistica inscena attacchi sovversivi a tutto ciò che potrebbe essere percepito come il fallimento della cosa pubblica e del contratto sociale. Da un punto di vista biografico, la prima installazione della serie *Untitled (March 5th)* risale al 1991, l'anno in cui Ross Laylock, compagno dell'artista, muore per

complicazioni dovute all’AIDS. In questa istanza, *Untitled* diventa un monumento alla memoria e *memento mori* del trauma e dell’assenza; allo stesso tempo mostra una forte componente identitaria.



L’inaspettata associazione tra luce (elettrica) e dramma e caducità della vita umana, avviene anche in quella che è l’opera simbolo della ferocia novecentesca: *Guernica* (1937). Nel celeberrimo dipinto del pittore spagnolo da decenni stabilitosi a Parigi, la luce proviene da due fonti artificiali: la lampada/occhio posta al centro della scena e il lume retto dalla donna dentro la casa. Per la sua struttura compositiva e il simbolismo, l’opera da sempre si presta ad interpretazioni ardite, scatenando, sin dal suo concepimento, l’interesse dei critici. Se Winter interpreta la presenza dell’occhio/lampadina al centro della composizione nel contesto dell’Esposizione Universale di Parigi del 1937, per il quale l’opera viene commissionata, e quindi in linea con i diktat di un evento volto a celebrare “le scienze applicate della visione e della luce” (Winter, 2006), Brummer la legge in riferimento alla lampada ad arco che compare nel saggio di Bataille *Sole putrido* (*Soleil pourri*, 1930) – associazione già notata dal critico surrealista inglese Roland Penrose – in cui il sole viene associato ai culti mitraici, a

un uomo che sgozza se stesso, a un essere antropomorfo sprovvisto di testa. La lampada ad arco era inoltre uno degli elementi principali dell'arredo dello studio di Picasso in Rue des Grands-Augustines, comparendo anche in una serie di schizzi realizzati poco prima di Guernica (Brunner, 2001). Altre interpretazioni giocano sulla associazione linguistica *bombillo* (lampadina in spagnolo)/bomba, una identificazione avvalorata anche da una analisi formale: inscrivendo l'opera in una struttura triangolare, la composizione sembra metaforicamente esplodere dalla lampada ad arco posta al centro. Qualsiasi livello di lettura si prediliga, la lampada in *Guernica* è un sole nero che illumina una rappresentazione di morte; la luce elettrica diventa protagonista di uno scenario post-apocalittico.



Un ulteriore filone interpretativo vede la presenza di lampade/luci elettriche nella storia della cultura visiva contemporanea come celebrazione non solo del progresso tecnologico ma anche del design, entrambi aspetti importanti del dopoguerra italiano. In un saggio (Golan, 2012) Romy Golan assimila la presenza di lampade e lampadine in varie opere di Michelangelo Pistoletto, come *Lampadina* (varie versioni, 1962-1966), *Donna nuda che avvita una lampadina* (1968), *Quadro di fili elettrici – tenda di lampadine* (1967) – quest'ultima

un’installazione molto simile a quelle già citate di González-Torres – alla stessa oggettualità esasperata che caratterizza *L’Eclisse* (1962) di Antonioni. Nel film, scena dopo scena si compone di una carrellata di lampade, da quelle di Gio Ponti, Marco Zanuso, Joe Colombo, a quelle firmate da Arredoluce, Floss, Artemide, tra le altre, tanto da arrivare a una vera ossessione per questo tipo di arredo.

Gli esempi appena citati suscitano diverse considerazioni, la prima in relazione allo spazio. Abbiamo appena passato in rassegna infatti, diverse *situazioni spaziali*: i lampioni di Burden installati in uno spazio pubblico, mentre nei casi di González-Torres e Pistoletto in uno spazio museale e quindi di diversa connotazione. In Antonioni le lampade sono una parte importante dell’arredo domestico; ci troviamo quindi in una dimensione, in uno spazio privato. Viene dunque da chiedersi, che tipo di spazio è quello di Tosatti? Che relazione hanno l’artista e *Il mio cuore è vuoto come uno specchio* con lo spazio circostante? L’opera è un’installazione temporanea in situ. Inaugurata a metà dicembre, verrà smontata a fine marzo. Come già detto, il lago Kuyalnik è stato scelto per le sue caratteristiche fisiche. È uno spazio pubblico, in cui per definizione ciascuno ha il diritto di circolare, e storico, dal momento che Tosatti lo lega a uno dei momenti più infausti della storia del Novecento non solo dell’Ucraina, ma dell’Europa tutta, il disastro di Chernobyl. Allo stesso tempo è un luogo ai confini del mondo: impervio, non accogliente. Il terreno delle sue rive è composto di sabbie mobili; l’installazione non prevede la presenza dell’uomo. È quindi uno spazio *pubblico* nel senso metaforico di “arena politica” (Castelli, 2019): invita infatti a una riflessione di tipo storico-politico ma non la presenza stessa, fisica e tangibile, di un *pubblico*. Anche per questo aspetto, l’istallazione si caratterizza per spinte eterogenee che ne complicano la natura stessa, il significato, l’intellegibilità.

La seconda considerazione, chiave, è di natura identitaria. Burden, González-Torres, ma anche Picasso, Pistoletto e Antonioni assimilano la presenza della luce elettrica con un discorso identitario, sia esso collettivo o privato, monumento pubblico o *memento mori*, celebrazione di progresso o allusione al dramma, cultura o barbarie. Tosatti compie una operazione analoga; restituisce, o meglio costruisce, una narrativa per cui l’identità di una nazione e l’evento storico traumatico che ha segnato la sua storia contemporanea vengono a coincidere in un simulacro: il lampione. Nella narrazione dell’artista l’identità *si identifica* con il trauma.



Ed ecco che l’opera da monumento funebre simbolo di una democrazia ormai compromessa, assume, secondo una dialettica costruttiva di risemantizzazione, una declinazione spaziale e sociale specifica, nonché molteplici immaginari e paradossi. Come Adorno – dopo averne svelato il lato oscuro basato su una dialettica di controllo e dominazione – rimane un figlio dell’Illuminismo, anche Tosatti non sfugge a una dimensione utopica, ultimo baluardo delle rovine dell’avanguardia.

Bibliografia

T.W. Adorno e M. Horkheimer, *Dialettica dell’illuminismo* (Torino, inaudi, 2010)

Waltr Benjamin, *Sul conetto di storia* (Toino, Einaudi, 1997)

Eugenio Viola, "L'irriducibile dispositivo performativo di Gian Maria Tosatti," in G. M. Tosatti, *Sette Stagioni dello Spirito* (Milano: Electa, 2017).

Paul Pfeiffer, "Verità e Destino," in G. M. Tosatti, *Sette Stagioni dello Spirito*, cit.

Giorgio Di Domenico, “«Una partecipazione che va trovata»: Jannis Kounellis, Tragedia civile, 1975”, in *Studi di Memofonte*, 21(2018)

Jay Winter, “1937: Illuminations”, in *Dreams of Peace and Freedom. Utopian Moments in the Twentieth Century* (New Haven, Conn.: Yale University Press, 2006)

Kathleen Brunner, “‘Guernica’: the Apocalypse of Representation”, *The Burlington Magazine*, 143 (2001).

Romy Golan, “Flashbacks and Eclipses in Italian Art in the 1960s”, *Grey Room*, 49 (2012).

Federica Castelli, *Lo spazio pubblico* (Roma: Ediesse, 2019)

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

