

STORY ART

BARBARA RADICE

UNA LETTURA NON STRUTTURALE

Story e Narrative sono due titoli, ambedue inventati da John Gibson, un gallerista di New York, rispettivamente due e un anno fa in occasione di mostre collettive nella sua galleria. Story vuol dire storia, e lo preferisco a Narrative perché più generico. Narrative dall'Oxford Dictionary of Current English significa: in the form of, concerned with, story telling, oppure: account of events, ossia: nella forma di, che ha a che fare con, raccontare una storia, oppure: relazione di eventi.

Story e Narrative non sono che etichette, non riescono a essere simpatiche, ma sono entrate ormai nell'uso comune, e a questo punto val la pena di ricordare che la parola è un'esperienza del pensare, e che la denominazione degli oggetti non viene dopo il riconoscimento ma è il riconoscimento stesso. Story e Narrative si riferiscono a delle esperienze artistiche che con mezzi diversi, immagini fotografiche, comunicazioni verbali, manoscritte, battute a macchina o stampate, tapes o films, raccontano una storia. Impudicamente l'artista scrittura l'elemento descrittivo come vedette. Ha taciuto talmente a lungo che le cose da dire sono infinite. Non si sa da che parte incominciare? Dalle più insignificanti e banali naturalmente, dalle prime che capitano.

Un illustre antecedente, per certi versi, di questa pioggia di comunicazioni private, è Bobby Dylan, e altri cantastorie degli anni '60. Riusciranno questi artisti a diventare popolari come i loro colleghi musicanti, a colmare la frattura tra arte e vita? Siamo per lo meno sulla buona strada e significativamente, se è vero, ci siamo arrivati senza intenzionalità e senza pianificazioni. Trasportati dalle voglie di un racconto. Sembra quasi troppo bello! I racconti naturalmente sono diversissimi per ogni artista. Ma più che le differenze strutturali e non, mi sembra importante individuare e riconoscere certe identità e il clima comune a questo tipo di ricerca, anche perché tale clima è condiviso da molti giovani artisti che magari strutturalmente o contingenzialmente non ricadono sotto la stessa denominazione tecnica, ma si muovono, vivono e agiscono nella stessa sensibilità.

La cosa più evidente è il disinteresse per problemi di tipo teorico, come quel-

lo di cosa l'arte è o dovrebbe essere. Passato il tempo delle problematiche angosciose, del voler sperimentare e scoprire qualcosa di nuovo a tutti i costi, che è d'altronde il segno più evidente di uno stato di crisi, questa sembra essersi risolta a uno stato inferiore di consapevolezza. Come se, dimentico di impegni, funzioni, significati e problematiche, l'artista avesse deciso che gli restava solo da fare quello che gli girava, o meglio avesse deciso di smettere di preoccuparsi di quello che dovrebbe fare, di fare e basta.

D'altronde l'arte, anche se può servirsi di mezzi analitici, non è mai analitica nell'essenza, le interessano i fini, non i mezzi, e proprio perché i suoi modi sono la globalità e l'intuizione, continua a sfuggire a verbalizzazioni e spiegazioni di tipo analitico-oggettivo.

L'altro punto in comune è la temporalità. Le immagini registrano oggetti o eventi, o successioni di oggetti o di eventi. Il racconto verbale fa altrettanto, l'approdo è sempre una esperienza nel tempo. Ma non ci sono eventi senza qualcuno a cui essi accadano. Il tempo presuppone una veduta sul tempo ed è venendo al presente che un momento del tempo acquista quell'individualità incancellabile che gli permetterà poi di attraversarlo e ci darà l'illusione dell'eternità. Che il racconto si riferisca ad eventi della vita quotidiana, a storie di famiglia o personali, poco importa.

Certi fatti sono stati scelti e raccontati, e in virtù di quella scelta continuano a tornare presenti. La Story Art è un po' la nuova epopea della cultura occidentale, la traduzione in termini mitici del XX secolo di una nuova sensibilità, che non vorrei chiamare romantica per via di troppi riferimenti culturali, ma che non saprei chiamare diversamente. Romantica nel senso più ovvio che sottolinea le emozioni, l'intuizione e la fantasia, non fini a se stessi ma come mezzi, piacevoli, di cui l'intelletto e la ragione possono e devono servirsi. Sembra inevitabile che continuiamo ad oscillare tra emotività e ragione, immaginazione e verifica, avventura fantastica e sistemazione dei dati acquisiti. E sembra sia giunto il momento dell'avventura. Lo festeggiamo celebrando naturalmente una tradizione, con la storia fantastica, illustrata, della nostra storia, dell'istinto di conservazione, del voler ripetere per ripetersi.

Two Tuesdays



When I was 21 years old I traveled around the world. Started at Zurich. Plane to Rome, Tel Aviv, Karachi, Bombay, Calcutta, Tokyo. Boat from Tokyo to Los Angeles. Plane from Los Angeles to Chicago. Train to Urbana, Illinois. Train to Ashland, Kentucky. Car to West Virginia. Plane to New York City. Boat to Southampton, England. Train to London and Dover. Boat to Calais. Train to Geneva. Hitchhiked to Zurich.

During this trip some weeks seemed longer than others. I'll never forget (while crossing the Date Line) the week with two Tuesdays.

Peter Hutchinson, *Two Tuesdays*, 1973, foto e testo. Courtesy John Gibson, New York.

A 21 anni feci un viaggio intorno al mondo. Cominciò a Zurigo. Aereo per Roma, Tel Aviv, Karachi, Bombay, Calcutta, Tokyo. Nave da Tokyo a Los Angeles. Aereo da Los Angeles a Chicago. Treno a Urbana, Illinois. Treno a Ashland, Kentucky. Auto a West Virginia. Aereo a New York. Nave a Southampton, Inghilterra. Treno a Londra e Dover. Nave a Calais. Treno a Ginevra. Autostop a Zurigo.

Durante questo viaggio alcune settimane sembravano più lunghe di altre. Non dimenticherò mai (quando attraversai la linea del cambiamento di data) la settimana con due martedì.



Bill Beckley, *Cake*, 1974, foto e testo.

Ero seduto, solo, in un ristorante. Era il mio compleanno. « Non puoi avere la torta e mangiarla nello stesso tempo » (1), mi venne in mente. Questo sollevò l'ovvia questione di perché qualcuno debba desiderare di avere una torta e di mangiarla nello stesso tempo. Si ha davvero una sensazione di perdita mentre la si inghiotte? Ho ordinato una torta per cercare di risolvere la questione. La cameriera la servì. Era una torta marmorizzata con glassa bianca. Solo due settimane prima ero a Roma. Stavo in un albergo vicino al Pantheon. Il Pantheon è una costruzione di marmo bianco e rotonda, che ha una cupola come soffitto. Fu costruita per gli Dei romani ma usata in seguito come chiesa cristiana. Non viaggiavo solo e i ricordi delle serate passate assieme a cena nei ristoranti mi tornarono in mente mentre sedevo a mangiare a quella tavola vuota.

(1) « You can't have your cake and eat it too » equivale all'italiano « non si può avere la botte piena e la moglie ubriaca ».

gnificato, ma non ha significato, l'insieme delle due. Ma quella che appare come la deformazione di un messaggio codificato, come un'interferenza, è in realtà un segnale perfettamente regolare. Askeveld riferisce *altre cose e altre relazioni* che quelle che ci aspettiamo. Non racconta dati oggettivi, ma dati probabili, statistici, quando non è più possibile una descrizione continua cadono i fondamenti del principio di causalità. Quando non è più possibile distinguere tra strumento di osservazione e oggetto osservato l'ipotesi della osservabilità assoluta diventa un postulato che non può più essere soddisfatto. I suoi lavori non sono in definitiva né enigmatici né oscuri, solo estranei. Bill Beckley si muove in un sistema alternativo molto simile ma propone il passaggio in modo molto più seducente, tanto che quasi non ci si accorge di essere passati *di là* e ci si ritrova, con un palmo di naso a dover dargli ragione o a non potergli dar torto. Propone immagini perfettamente riconoscibili, racconti assolutamente comprensibili, tanto più innocenti quanto prendono lo spunto da clichés banali. Ed è proprio il cliché familiare a far abbandonare ogni resistenza e a seguirlo, come in un incantesimo, in una storia tanto nota da non parere pericolosa, salvo trovarsi alla fine invischiati in una realtà che appare in tutto simile a quella di partenza, ma che sentiamo con sicurezza non essere più la stessa. Forse una antimateria al cui contatto svaniremo nel nulla? Direi che Bill Beckley ha scoperto una nuova versione del piffero magico e che se ne serve a volte quasi con perversione e malignità. Il meccanismo però, funziona a livello magico anche per lui. A volte, presenti tutti gli ingredienti, il passaggio non avviene più. Lavora di solito con foto e testi composti in caratteri grandi e rotondi, l'immagine è un'esca a cui si abbocca, e si comincia a leggere; la storia coinvolge lentamente e gira intorno all'immagine, divagando e specificando, fino a tornare al punto di partenza. Questo punto di

I was sitting alone in a restaurant. It was my birthday. "You can't have your cake and eat it too," came to mind. This raised the obvious question of why anyone would have the double desire of having and eating a cake. Is there really a feeling of loss as it is swallowed? I ordered a cake trying to resolve this question. The waitress delivered it. It was marble cake with white icing. Only two weeks before I had been in Rome. I stayed in a hotel near the Pantheon. The Pantheon is a white circular building made of marble, with a dome like top. It was built for the Roman Gods but later used as a Christian Church. I had not traveled alone, and the memories of the many evenings we spent together dining in the restaurants came back to me as I sat there eating at the empty table.

Scriva François Jacob: « Un battero, un ameba, una felce, quale destino possono sognare se non quello di formare due batteri, due amebe, moltissime felci? » E l'uomo? Sulla terra esistono oggi degli esseri viventi solo perché altri esseri si sono accanitamente riprodotti da più di due miliardi di anni. E' senz'altro un fatto da celebrare! Ma vediamo come.

ALCUNI ARTISTI

David Askeveld lavora con foto e testi che sembrano seguire la dinamica di una logica estranea alla nostra programmazione. Le immagini spesso appaiono come viste attraverso un velo, i testi so-

no altrettanto elusivi. Sembra a volte che si riferiscano all'immagine, descrivendola e commentandola ma lo fanno in modo, a dir poco, indiretto. In effetti foto e testo raccontano la stessa identica cosa, con l'immagine e con le parole, senza priorità. Le parole non sono commento all'immagine, né l'immagine la traduzione visiva del racconto. Askeveld opera bizzarri mixaggi di concetti apparentemente contraddittori ma che inespugnabilmente finiscono con l'incastarsi l'uno con l'altro e ad avere un senso. Ogni immagine, ogni frase sembra trovarsi rispetto alla successiva in una particolare relazione logica per cui, pur non contraddicendosi, risultano incompatibili. Ciascuna di per sé ha un si-

Camminavo lungo una strada di campagna. Tutto era coperto di neve. Giunsi ad una biforcazione e mi fermai incerto sul sentiero da prendere. Quello di sinistra spariva scendendo lungo una collina, quello di destra girava dietro un angolo. Guardai in basso e proprio nel mezzo della biforcazione vidi un piccolo serpente marrone che apparentemente era stato svegliato dal letargo dal disgelo della settimana precedente. Pareva disilluso e un po' barcollante, mentre strisciava sulla neve senza meta. Poi girò il capo a sinistra e tirò fuori la lingua. Lo interpretai come un auspicio e presi quella direzione dirigendomi verso i piedi della collina.



partenza, ormai spiegato e consumato, risulta però ancora più sconosciuto di prima, specie di talismano a cui si guarda con sospetto e dispetto. Il viaggio ha lasciato la voglia, forse la possibilità ma non il controllo dei mezzi per tornare indietro. **Jean Le Gac** è in modo più colto, ancora più seducente di Beckley, in modo più colto perché nel produrre l'incantesimo fa meno appello alle seduzioni della carne e più a quelle della memoria. Il suo è un discorso da europeo che anticipa nel ricordo, che inventa sul passato, vissuto senza nostalgia ma con affetto, un avvenire ciclico, alternativo e asimmetrico, meno entusiastante e più struggente. Le storie di Le Gac, simili a monologhi, raccontate con distacco, si svolgono a volte con esasperante lentezza, perché egli non teme di indulgere in particolari, non ha fretta di formulare. E' troppo sfortunatamente saggio per stupirsi davvero e allora immagina di farlo, è in effetti il vero perfetto osservatore, puntigliosamente accurato, di fatti a cui non partecipa se non per caso, di eventi che, è certo, si svolgerebbero anche senza la sua presenza. E' capace di far riconoscere le cose non fisicamente ma per analogia, attraverso associazioni mentali riferite non a modelli personali, ma alla memoria genetico-culturale della specie che li ha prodotti. Così pur sentendoci trascinati all'indietro ci ritroviamo poi al solito punto di partenza ma pronti a saltare mille anni o a viverli con disinvoltura perché comunque cos'altro potremmo aspettarci? Da buon europeo Le Gac è tanto più indulgente quanto sa essere distaccato, ha la capacità di mettersi fuori del tempo e il vantaggio di saper vivere fuori del tempo, ma l'incapacità di vivere fisicamente il presente reale e di esserne coinvolto. Ne è infatti coinvolto più da archeologo o da spettatore che da protagonista. Ma i suoi richiami hanno il fascino e la istantaneità delle stelle cadenti. Anche **Didier Bay** osserva e racconta luoghi e fatti comuni. Meno distaccato e saggio di Le Gac, si riferisce a clichés ancora più

I was walking down a country road. Everything was covered with snow. I came to a fork in the road and was undecided as to which path was best. The left branch disappeared as it went down over a hill, and the right branch turned a corner. I looked down and right in the center of the fork was a small brown snake which had apparently been stirred out of hibernation by the thaw of the previous week. He looked disillusioned and somewhat groggy, sliding around aimlessly on the snow. Then he turned his head to the left and stuck out his tongue. I took it as an omen and turned that direction, making my way to the bottom of the hill.

ovvi di quelli di Beckley, costruendoci sopra una caricatura. Ma le sue caricature, invece di familiarizzarci con fatti e personaggi, storie ed eventi, li allontanano e li proiettano in una sorta di documentario cinico in cui gli interpreti non sono più i fatti ma troppo spesso i discorsi sui fatti, perché questi non riescono a coinvolgerlo. Quando Bay proietta un'immagine, non riesce a lasciarla in pace, è talmente consapevole della sua precarietà da costringersi a definirli per darle stabilità e sicurezza. Ma giustificandola, finisce col farla scadere. Il lettore si trova spesso con una matassa di elucubrazioni neanche tanto interessanti e certo più simili al discorso di un critico preoccupato che a quello

di un poeta. E infatti Bay non intende offrire spunti a niente e a nessuno, illuminista ostinato in tempi romantici si preoccupa di stabilire e definire, ma, come scriveva Auden, «l'ultralogico cade per via della strega, i cui argomenti lo convertirono in pietra». Il discorso cambia per **Peter Hutchinson**, europeo di estrazione, inglese di origine e americano di adozione. Dall'America ha imparato, per fortuna, a non angosciarsi, come europeo è culturalizzato ma più dagli episodi della cultura che dalle sue radici. Voglio dire che Peter Hutchinson si rifà a sistemi più passeggeri e contingenti di quelli per esempio di Le Gac, più a sogni di una notte di mezza estate che a tradizioni concrete. Scatta



Robert Cumming, *Night water-hole*, 1974. (In questa foto l'acqua è uno specchio con un secchio segato a metà sopra. La foto è stata scattata nel Mojave Desert).

con disinvoltura foto a colori, tipo snapshots e le accompagna con testi scritti a mano, specie di promemoria personali, appunti di viaggio, o reportage diaristico che definiscono il contesto della istantanea. Vive e viaggia sognando a occhi aperti ma con la pragmaticità e lucidità di un britannico, interessandosi di tutto, ecologia, botanica, astrologia, magia, fantascienza. E' discreto e garbato a volte fin troppo abile e da prendere a piccole dosi. Trapiantato in America da tempo ha lasciato cadere le angosce che competono all'Europa senza rimpianti di profondità, con il sense of humor e lo spirito di adattamento propri della sua terra, gli stessi che, rendono possibile una decente sopravvivenza, nelle lunghissime giornate del weekend, con il solo aiuto delle parole incrociate del Sunday Times. **Roger Welch** è un altro americano, un po' incredulo della realtà di cui si trova protagonista per amore o per forza, per volontà o età. Anche lui ripesca nel passato, servendosi di volta in volta dei mezzi più appropriati, video, films, registrazioni, foto, interviste; scava nella memoria di

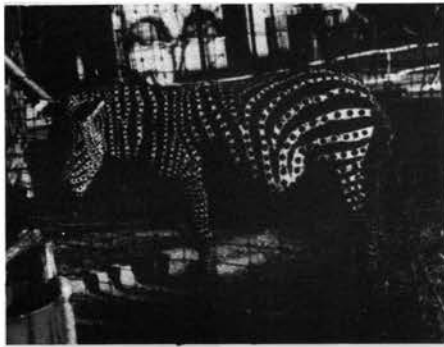
personaggi familiari e non, con l'idea fissa di scoprire tracce fortunate che gli forniscano indizi per ricostruire un passato e forse con esso capire un presente estraneo. Ma i suoi progetti non si limitano a ricostruire eventi passati e dimenticati, riformulano e propongono nuove prospettive e possibilità, alternative di approccio senza circuiti preferenziali. Infatti Welch, riaperte le indagini non suggerisce conclusioni e generosamente lascia che ognuno decida da solo la mossa seguente. Il caso più «stravagante» è forse quello di **Robert Cumming** che non a caso viene dalla California, forse l'America oggi più reale, con le sue superficialità e incongruenze ma anche con le sue oggettive intuizioni e cariche vitali. Cumming fotografa, bene, e si limita ad indicare titoli, o titoli lunghi, che non vorrei chiamare didascalie. Si serve con facilità impressionante e disinvoltura di tutto quello che gli capita sotto mano. Sembra quasi non essere consapevole, e forse non lo è davvero, mi piace pensarlo, della violenza delle sue immagini, di quello che comportano culturalmente come premesse e

conclusioni. Opera miscugli che hanno del miracoloso, è riuscito a servirsi persino di Michelangelo (*A training in the Arts*), come di un ready-made. Per quanto eccentriche le sue immagini non sono mai troppo elaborate, nell'arraffare qua e là, una gamba al Rinascimento, una palma in California, una tappezzeria di pessimo gusto chissà dove, Cumming, rilassato e incurante, comunica in termini brutali, anche se sottili, quello che ha da dire, *as a matter of fact*. Unica riserva: un certo compiacimento abbastanza scontato. I suoi sono in fondo discorsi ovvi, ma così ovvi, fino in fondo, da far sorgere dubbi o forse i dubbi vengono solo a noi? Forse Cumming è nato davvero qualche anno dopo?

LA NUOVA ETICA

Ho parlato di epopea e di miti, ho cercato di analizzare i modi e i tempi del loro procedere. Ma cosa sono i miti? Levi-Strauss dice che cercano di spiegare, attraverso i fenomeni naturali, realtà non di ordine naturale ma logico, che elaborano strutture, combinando assieme eventi; che procedono, come l'ar-

Stripes on spots and spots on stripes



It has been said that a leopard can't change its spots - we could make the same claim that a zebra can't change its stripes. Yet these animals photographed in the Milan zoo seem to contradict this thought. By saying that about a leopard is meant that animal nature can't be altered. But it is obvious to me that these caged animals have a very different character from similar animals in a wild state.

Peter Hutchinson, *Stripes on spots and spots on stripes*, 1973, foto e testo, cm. 102 x 76. Courtesy John Gibson, New York. Foto Jim deSana.

Si dice che un leopardo non possa cambiare le macchie. Potremmo dire allo stesso modo che una zebra non può cambiare le strisce. Eppure questi animali fotografati allo zoo di Milano sembrano contraddire questa affermazione. Dicendo quanto sopra di un leopardo si intende che la natura di un animale non può essere alterata. Ma mi pare ovvio che questi animali in gabbia abbiano un carattere ben diverso da animali simili allo stato brado.

te, in senso inverso a quello della scienza che « crea sotto forma di eventi, i suoi strumenti e i suoi risultati, grazie alle strutture che fabbrica senza posa e che sono le sue ipotesi e le sue teorie ». Ma si tratta di due modi di procedere altrettanto validi. Ambedue, arte e scienza, condividono, ognuna sul piano che le compete, le tensioni inerenti ai tempi

della loro esistenza, e le strutture concettuali adatte a risolverli. Ogni epoca è caratterizzata da un certo campo di possibilità, definita non solo dalle teorie e credenze correnti, ma dalla natura stessa degli oggetti accessibili all'analisi, dall'attrezzatura esistente per studiarli, dal modo di studiarli e di costruirli sopra un discorso. Solo all'interno di questa regione il pensiero artistico, come quello scientifico, può svilupparsi, solo nei limiti sopra fissati le idee si muovono, si scontrano, si mettono alla prova l'una con l'altra. Le realtà di ordine logico che l'arte elabora oggi (ho parlato di logica diversa, estranea per alcuni artisti), sono, senza stupirsi, le stesse a cui si riferiscono le strutture o teorie fabbricate dalla scienza. Manca qui lo spazio per identificarle ma è ancor più importante constatare come oggi l'artista e lo scienziato, sempre nel modo che a ciascuno compete, e in modo curiosamente speculare, si impongano consapevolmente la stessa etica: *l'etica della conoscenza*. La scienza verifica teorie attraverso dati oggettivi, l'arte spiega, attraverso dati intuitivi, realtà oggettive. Avanti o indietro, sono due realtà perfettamente simmetriche. Deduttivo o induttivo, sono due procedimenti logici che si fondano su dati reali. I due sistemi sono in realtà incompatibili ma non contraddittori, bensì complementari.

Tornando all'arte, è proprio in nome di quest'etica della conoscenza, sempre più ostentatamente professata che l'artista è tornato a servirsi dei mezzi che gli sono più propri: i non analitici. La differenza è che lo fa, proprio grazie a quanto ha appreso dalla scienza, consapevolmente della loro funzione e natura.

Prendo a prestito un'immagine dalla scienza per cercare di esemplificare uno dei tanti punti in comune. In « La struttura delle rivoluzioni scientifiche », Thomas S. Kuhn sottolinea come l'aspetto fondamentale delle rivoluzioni scientifiche consista nella trasformazione della struttura concettuale attraverso cui gli scienziati guardano il mondo. Le differenze tra paradigmi successivi ci dicono cose diverse sugli oggetti che popolano l'universo, sul comportamento di tali oggetti, determinano la gamma dei problemi e i modelli di soluzione accettati da una comunità scientifica matura in un determinato periodo. « Ma — dice Kuhn — la concezione secondo cui ciò che muta con un paradigma è soltanto il modo in cui lo scienziato interpreta le osservazioni, che per se stesse sono determinate una volta per tutte dalla natura dell'ambiente e dell'apparato percettivo, è parte essenziale di un paradigma filosofico avanzato da Decartes e sviluppato contemporaneamente alla dinamica newtoniana. Le ricerche attuali in alcuni settori della filosofia, linguistica, e persino della storia dell'arte, spingono tutti verso la conclusione secondo cui il paradigma tradizionale, per qual-

che ragione, non funziona più ». Il processo di passaggio non è un processo corrispondente a una reinterpretazione di dati particolari stabiliti una volta per tutte. Si tratterebbe invece di una diversa *formulazione*.

Parallelamente ai nuovi risultati e strumenti creati dalla scienza l'arte si trova dunque di fronte a nuove realtà di ordine logico che spiegherà con i mezzi più appropriati, appunto combinando assieme nuovi eventi. Anche per l'arte non si tratta di ristrutturare ma di riformulare. Sembrerà ovvio ma non lo è poi tanto. Siamo sempre portati a giudicare sulla base delle nostre esperienze precedenti mentre si tratterebbe piuttosto di rivivere le esperienze precedenti per dedurne nuovi fatti.

Le storie di Bill Beckley affascinano, sembrerebbe, perché sono fantastiche, ma sono invece scrupolosamente reali, puntigliosamente dettagliate e lineari. Non è lo scarto fantastico ma la formulazione diversa, più euristica a comunicare il senso di freschezza e lo stupore. Le ricostruzioni del passato di Roger Welch non sono solo romantiche ricostruzioni di eventi dimenticati, ma più simili a reperti archeologici di una civiltà sconosciuta, testimonianze di eventi ignoti che aspettano di essere decifrati e di essere letti. Le pazienti analisi di Askevold si svolgono in area minata, su territorio alieno, dove persino le cose più innocenti devono essere accuratamente vagliate. Le associazioni di Jean Le Gac non hanno niente a che fare con « la recherche du temps perdu », l'interesse non è rivolto al passato ma al fatto che il presente nuovo possa tanto assomigliargli.

DOPO O PRIMA

Story e Narrative si riferiscono a fatti strutturali, come tutte le etichette, ma se avere un'idea significa anche inventare un modo per eseguirla, ciò non toglie che di modi possano essercene tanti. E' più giusto riferirsi prima che a un modo a un clima, ormai comune a tutto l'occidente. Esperienze simili si sono svolte e si stanno svolgendo in Europa e in America e sono nate qui e là in modo autonomo. Ho detto prima che esitavo a chiamare romantica la nuova sensibilità. Il perché credo è ovvio. Romantico porta con sé un sapore di revival, di moda e qui si tratta di ben altro. L'approccio, la formulazione, sono così completamente mutati da presentarci con una realtà alternativa. Story non è un/il nuovo modo di fare arte, o un/il nuovo modo di interpretare l'attività artistica, ma un nuovo modo di formulare la realtà di un certo scarto spazio/temporale. Non è vero che lo spazio è diventato curvo con Einstein, ma non è neanche vero che fosse curvo prima.

Barbara Radice



1. Nessuno, neanche il mio governo mi ha incaricato di recarmi dai miei simili; siamo partiti, a nostre spese, dal 2 all'8 settembre 1974.

A colui o a colei che potrebbe comunque chiedersi se siamo riusciti a spingerci più avanti, confesserò che per lo più siamo rimasti tranquillamente all'interno del mini-bus Volkswagen che avevamo affittato per il viaggio, ad ascoltare i programmi di musica trasmessi dalla radio di bordo, guardando passare il paesaggio, perché naturalmente eravamo in vacanza; soltanto al ritorno mi sono messo ad osservare le foto rimaste (quelle su cui non comparivamo), scattate durante quella settimana.

2. Là ci deve essere un piccolo museo locale, una donna paffuta e un marito gioviale che sa di caprone.

La donna, molto pulita (ha una pelle stupenda), oltre che dell'andamento della casa, che tiene con cura, si occupa del museo delle bambole (la collezione di una vecchia signora che ne ha fatto dono al municipio prima di morire). Stende la cera, toglie la polvere, riacomoda gli abiti, decide la disposizione delle vetrine. Per visitarlo basta attraversare la strada e chiedere la chiave. Non ci si può sbagliare vedendo il giardino.



4. Là ci deve essere un vecchio droghiere con il suo cane.

La domenica va sulla riva del lago con il cane. Getta michette di pane alle anitre, borbottando tra i denti come in chiesa, quando sgrana il rosario.

Durante la settimana il negozio è tutto per lui e questo non tanto per le cifre che riesce a realizzare (se si può ancora parlare così di un commercio tanto meschino), quanto per l'emozione che continuano a creare in lui le due note tremolanti del carillon, sopra la porta, che annunciano l'entrata di un cliente, e per la buona abitudine presa dal cane di andare a raggomitolarsi in un angolo della vetrina. Stranamente la pratica di droghiere di dettaglio sembra derivargli indirettamente da una sorta di vocazione mancata. Ha amato i numeri fin dall'infanzia. Nel suo libro di conti a tre colonne (« le entrate », « le uscite » e « quello che resta ») prova sempre nel manipolarli, lo stesso piacere diffuso e incomprensibile. Peccato che nessuno, neppure il caso, in tutta la sua vita, lo abbia iniziato, in mancanza della matematica superiore, alle bellezze della numerazione e alle sue vertigini.

5. Là ci deve essere qualcuno che, stranamente, conosce l'uso dei colori in tubetto per artisti, perché, anche supponendo che si sia servito di quello che aveva sotto mano, per esempio i barattoli di colore che si tengono solitamente in casa, non avrebbe potuto altrimenti rendere così bene i toni, i valori cromatici e le sfumature della sua rappresentazione.

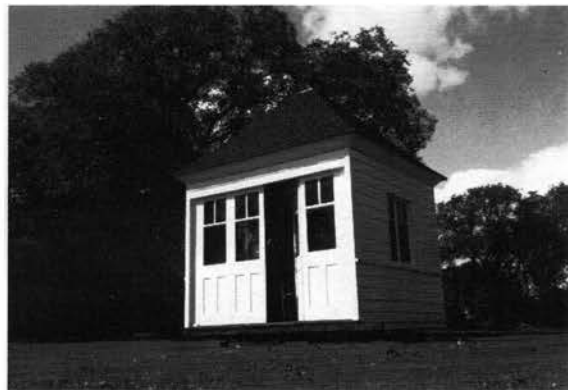
Ha dunque in casa colori di qualità e la pittura ad olio, dato il tipo di abitazione con le costruzioni parassite tipiche delle case operaie, non può essere per lui che un passatempo, benché nel suo caso queste parole sembrano di cattivo augurio, dato che il tempo che gli resta, al rientro dal lavoro, lo passa dormendo o sonnecchiando sulle pagine del giornale aperto sul tavolo della camera da pranzo, per riposarsi delle fatiche della giornata.



3. Là ci devono essere molti domestici, un castello e l'ultimo discendente della stirpe. A lui piacciono quelli che lavorano. Innanzitutto gli piace l'odore di sapone delle donne di servizio e ha voglia di leccare le gocce di sudore che colano sotto le ascelle quando allungano il braccio per preparare la tavola. Inoltre, perché è piccolo, gli sono permesse molte familiarità; il personale si serve di lui per organizzare degli scherzi; per far loro piacere toccherà a piene mani i seni della più bella, quando lei vorrà farlo scendere dalla sedia ricoperta con un tessuto di grande valore, su cui era montato con le scarpe per attirare la sua attenzione; e se, per improvvisa ispirazione — a meno che qualcuno glielo abbia suggerito — dichiara che quando sarà grande sposerà Alice, questa, nel sentirlo, riderà meno degli altri e comparirà del rosso sulle sue guance.

E' la vita del castello.

Non riesco con l'aiuto di queste due sole foto a « vedere » di più. Scusatemi!



6. Là ci deve essere una signora, deliziosa naturalmente, un « bersò » e una piscina ai cui bordi, dopo il bagno, si beve la birra allo zenzero.

Per recarsi da questa persona si può passare da questa località molto conosciuta. L'origine sulla collina di quel disegno immenso (le cui parti sono oggi cementate là dove un tempo lo strato calcareo del suolo era semplicemente liberato della vegetazione che lo copriva), resta incerta; le ipotesi avanzate sono poco soddisfacenti; ci si stupisce che non si attribuisca più importanza al fatto che il piano in pendio della gigantesca incisione sia così nettamente rivolto al cielo; a meno che questa annotazione non sia altro che un'anticipazione sulla foto successiva e le notevoli possibilità d'orientamento del « bersò » che si trova nel giardino della casa della signora in questione.

Questa costruzione leggera, grazie a quattro rotelle fissate sotto il pavimento, può fare un giro completo su se stessa su una rotaia circolare ancorata al suolo. E' così che, mentre alle finestre le prospettive mutavano secondo tutte le direzioni della rosa dei venti, la vecchia madre della signora, prima di morire, poteva ancora scaldare le gambe ai raggi del sole che seguiva nella sua corsa.

Per via dei nipoti in visita alla famiglia e poiché in una fase del loro nuoto si trovano ad adottare per un attimo la posizione dell'uomo-uccello, si protrarrà in quella casa la storia dell'uomo d'affari partito, una volta, per l'Africa del sud, e che si stupì tanto del suo primo volo su un idrovolante, che nella sua cerchia se ne è serbato il ricordo.

Infine prima di partire verrà data la preziosa ricetta della birra allo zenzero che la signora avrà copiato per voi dal suo libro di ricette: 1 litro e $\frac{1}{4}$ di acqua bollente. 500 gr. di zucchero. 30 gr. di zenzero pestato. 2 limoni. 10 gr. di crema di tartaro. Un cucchiaino da tavola di lievito di birra. Sbucciare i limoni e togliere tutta la polpa bianca. Tagliarli a fette sottili e togliere i semi. Metterli in una scodella di maiolica con lo zucchero, lo zenzero e la crema di tartaro. Versare nell'acqua bollente. Lasciar riposare fino a quando sia appena caldo, poi aggiungere mescolando il lievito e lasciar riposare in luogo tiepido per 24 ore. Screamare il lievito. Filtrare attentamente per togliere il fondo. Mettere in una bottiglia chiusa ermeticamente (le vecchie bottiglie di limonata andranno benissimo).

In due giorni sarà pronta.



Robert Cumming, *Spot with a Nice View*, 1973, foto e testo, cm. 38 x 50. Courtesy John Gibson, New York.



Riflessioni introduttive al mio lavoro su « Mon quartier ».

Mia madre morì qualche anno fa. Scopersi allora che di lei mi restavano solo ricordi piuttosto imprecisi e puramente « materni ». Della donna, dell'individuo reale che era mia madre non conosco niente. Di mio padre non conosco niente. Dei diversi membri della famiglia che frequento poco per una sorta di indifferenza reciproca che nessuno riesce a rompere naturalmente o artificialmente, non conosco niente.

In definitiva non conosco niente di nessuno al di fuori dell'aspetto esteriore, della maschera sociale che ciascuno di noi ha imparato a portare per via di quella che viene comunemente chiamata educazione, e che non è altro che un triste e misero condizionamento, che non ha niente a che fare con il risveglio dell'individuo. Mi sono sforzato per un poco di scoprire chi ero, e chi erano i membri della famiglia attraverso i vari documenti e foto trovati in fondo ai cassetti e nelle vecchie scatole da scarpe.

Non sapendo come chiarire, dare un senso, interpretare questi documenti, cerco di scoprire chi sono ora, oggi.

Si tratta di una presa di coscienza dei diversi aspetti della vita giornaliera. Questa vita si sviluppa in un certo ambiente, secondo certe condizioni inerenti alle diverse influenze sociali e ambientali, come il quartiere in cui si vive, che è il punto principale in cui è situata la casa, l'appartamento, il rifugio che ci ripara, accoglie, protegge.

Lo studio di questo quartiere, non topografico, ma visto dalla finestra, attraverso la gente che lo abita e lo fa vivere, gli dà un volto, è un colore umano particolare che mi sono sforzato di rendere in modo *soggettivo* (una specie di etnologia). Tra le maschere circolanti ho scoperto elementi particolari che non mi avevano mai colpito prima. Man mano che scoprivo questi elementi mi interessavo sempre più a quegli individui di cui si percepisce l'isolamento (volontario o no ma di regola, pare) e si constata la regolarità delle abitudini che guida le loro vite. Al di fuori di queste scoperte personali derivate dalla ricerca sull'ambiente, ho sentito una specie di malessere nei riguardi delle persone che credo di capire bene, che non possono più lasciarmi indifferente ora che li « conosco », che sono chiusi in un mondo estremamente strutturato che ha ben poco posto per la gioia, poco spazio per l'immaginazione, l'impulso individuale ad espandersi.

E' la scoperta di un ambiente grigio, infeltrito, inibito, impersonale in cui non accade, in realtà, niente.

Si possono solo trovare, qui e là tracce di vita; soli elementi forse positivi nell'anonimato, nell'indifferenza generale.

E' la documentazione di queste tracce di vita, effimere e simboliche, che ho fissato nel tempo con la mia volontà di presa di coscienza di un ambiente che è stato mio per vent'anni. Per questo è bastato solo che aprissi un po' di più gli occhi nel guardare (non più macchinalmente) dalla finestra.

I documenti fotografici e i testi (nei loro limiti rispettivi) traducono, testimoniano questo lavoro di riflessione, di introspezione proiettiva sugli elementi insieme reali e simbolici del mio ambiente: la documentazione di quello che è in rapporto a quello che sono.

E' anche l'approccio del campagnolo che rifiuta l'anonimato della città per ricreare i limiti rassicuranti di un villaggio; delineando, a suo uso, un territorio fatto sulle sue dimensioni e prendendo possesso (coscienza) della gente che vive all'interno di questi limiti, nelle immediate vicinanze della sua « casa ».



E' la moglie del falegname. Si occupa della cassa e sorride amabilmente dietro le lenti spesse. I suoi capelli hanno riflessi che variano ogni settimana dal rosa al viola con i miscugli sapienti e ogni volta improvvisati del parrucchiere. Una certa tristezza e insoddisfazione si sprigiona da questo personaggio che ultimamente si gratifica con abiti costosi e attenzioni varie.

Didier Bay, *My quarter (seen from my window)*, 1971-72, foto e testo, 10 albums, cm. 30 x 21.