



ILARIA BERNARDI

### *Nuovi Telemaco. Giovani artisti italiani 50 anni dopo la mostra Young Italians*

New York, September 2nd, 1968: the *Young Italians* exhibition of the works of twelve Italian artists under 40 at the Jewish Museum, which was curated by Alan R. Solomon and had previously been hosted that same year by the Institute of Contemporary Art in Boston, was ending. In September-October 2018 the exhibition at the Italian Cultural Institute in New York, in conjunction with Magazzino Italian Art, celebrated the 50th anniversary of the *Young Italians* show by first modifying its concept: «twelve artists, all under forty. It is not meant to be comprehensive or anthological, but rather to offer some ideas about the new directions among the younger artists». The essay by the curator of the tribute-show to *Young Italians*, that was published in English in the relative exhibition catalog, is published here in Italian for the first time, and it aims to ponder the reasons for the scant presence abroad of young Italian artists. If we analyze our history we find ourselves wondering whether something in Italy has changed with respect to the difficulties that Solomon identified in 1968 concerning the promotion of young talents, or whether, notwithstanding progress and globalization, everything remains the same. To understand how and why we have this *impasse*, the essay analyzes specific moments of the history of Italian art from 1968 onward, and it try to identify the path, if any, that young Italian artists seem to be pointing to in order to get past this critic situation.

Dal 25 settembre al 1 novembre 2018 si è tenuta presso l'Istituto Italiano di Cultura di New York la mostra *Young Italians*<sup>1</sup> che, co-organizzata da quell'Istituto e da Magazzino Italian Art, ha voluto celebrare il 50° anniversario dell'esposizione omonima ospitata nel settembre 1968 al Jewish Museum di New York e, pochi mesi prima, all'Institute of Contemporary Art di Boston.

L'importanza della rassegna del 1968 risiede nell'aver presentato e promosso da parte di due importanti musei statunitensi le ricerche dei più giovani talenti del nostro Paese, esponendo le opere di dodici artisti italiani under 40: Valerio Adami, Getullio Alviani, Agostino Bonalumi, Enrico Castellani, Mario Ceroli, Laura Grisi, Jannis Kounellis, Sergio Lombardo, Francesco Lo Savio, Renato Mambor, Pino Pascali, Michelangelo Pistoletto. L'idea nacque dallo storico dell'arte e curatore Alan R. Solomon che nel 1964 era stato commissario degli Stati Uniti alla Biennale di Venezia e dunque responsabile dell'«invasione» della Pop Art americana avvenuta in quell'occasione.<sup>2</sup> Attraverso *Young Italians* egli si propose di sostenere quel gruppo di artisti dal punto di vista culturale e mercantile, ma anche di analizzare quali fossero i comuni denominatori delle loro opere e quali le cause della difficoltà di importarle in USA. Infatti, spiega Solomon in catalogo<sup>3</sup> che la consapevolezza del proprio predominio sull'Europa circa la capacità di produzione, distribuzione e consumo dell'arte, ha indotto gli americani a sentirsi autosufficienti, perdendo man mano interesse per le ricerche degli altri Paesi. Ma è in particolare l'abitudine statunitense a valutare le opere secondo la «sensibilità nazionale», che implica «vedere tutto nei termini di bianco e nero», ad aver reso per loro incomprensibile l'«Italian paradox», ossia la convivenza nell'arte degli italiani di due opposte attitudini: l'amare la modernità ma con lo sguardo sempre rivolto al passato. Inoltre, egli conclude, nonostante la qualità della giovane arte italiana, è difficile prevederne gli sviluppi anche a causa del sistema economico e artistico del suo Paese, caratterizzato da una carenza di gallerie commerciali di successo, dalla persistente esiguità del collezionismo, dalla scarsità di capitali e dall'instabilità socio-politica.



La riflessione di Solomon qui accennata, se letta a cinquant'anni di distanza, induce necessariamente a constatare un dato di fatto; cioè come la situazione circa la promozione dei giovani talenti italiani non sia mutata nel tempo e come non ne siano mutate le cause, anzi. Pier Luigi Sacco, specializzato in economia della cultura, sostiene che oggi non esistono giovani artisti italiani affermati all'estero perché schiacciati dalle grandi potenze dell'arte e dalle *outsider* capaci di esportare le loro migliori leve.<sup>4</sup> In verità, oltre alla crisi economica che rende l'Italia molto debole sul mercato globale, un altro fattore incrementa la difficoltà nella promozione dei giovani artisti italiani: l'attitudine degli enti espositivi pubblici e privati del nostro Paese (musei, fondazioni, istituti, associazioni, fiere, gallerie) a volersi adeguare ai *trends* internazionali, importandoli ed esponendoli, perché più sicuri, solidi e *à la page*, nonché per ottenere una maggiore visibilità all'estero, e forse anche per quella forma di esterofilia tutta italiana che induce molti a considerare 'provinciale' e anacronistico, data la globalizzazione odierna, il desiderio di sostenere la più recente ricerca artistica nazionale.

Si tratta di una questione molto complessa che non può essere esaurita in poche righe,<sup>5</sup> ma sta di fatto che in Italia, sebbene esistano premi, residenze, manifestazioni ad essa dedicate,<sup>6</sup> l'*establishment* dell'arte dimostra una preferenza per i giovani talenti stranieri, già ben sostenuti e promossi da musei, fondazioni, istituti, associazioni e gallerie commerciali del loro Paese di origine.

Da qui le ricadute sul mercato e sul collezionismo. Per i collezionisti l'acquisto di un'opera è spesso legato alla volontà di investimento: la maggior presenza di un artista rispetto a un altro negli spazi espositivi e nelle aste, in Italia e all'estero, li induce a prevedere un potenziale incremento nel tempo del valore economico dei lavori del primo e non del secondo, e dunque a spendere il proprio denaro nell'investimento più sicuro.<sup>7</sup> Se musei, fondazioni, istituti, associazioni, gallerie private italiane, e di conseguenza i collezionisti, tendono ad adeguarsi ai più redditizi *trends* internazionali, i giovani artisti italiani non possono avere la visibilità e il sostegno necessario nemmeno per affermarsi nel proprio Paese, e dunque neanche per farsi conoscere al di là dei suoi confini.

In Italia un'apertura internazionale è senz'altro d'obbligo, ma è altrettanto necessario riflettere su come essa sia possibile in quanto le istituzioni dei Paesi di origine dei giovani artisti stranieri non considerano provinciale supportarli e si spendono per promuoverli in patria e all'estero. Perché allora non fare altrettanto con i nostri giovani talenti? Da qui la necessità di una mostra-omaggio a *Young Italians* che, mutuandone il *concept* («dodici artisti, tutti al di sotto dei quaranta anni»), ne prenda a prestito anche lo scopo: individuare i comuni denominatori delle ricerche delle nuove generazioni di artisti italiani per cercare di promuoverle internazionalmente, nonostante i succitati meccanismi economico-finanziari, culturali e istituzionali che ne rendono difficile l'esportazione.

### 1. Giovane arte italiana all'estero: impresa sempre impossibile?

Per comprendere il come e il perché dell'odierna *impasse* circa il sostegno delle recenti ricerche artistiche italiane all'estero, bisogna ripercorrere brevemente la storia dell'arte italiana dal 1968 in poi.

Le due più rilevanti tendenze sviluppatasi in Italia nel Dopoguerra sono senz'altro l'Arte povera e la Trans-avanguardia.

Nel 1967-1968, quando lo storico dell'arte Germano Celant inizia a promuovere il gruppo di giovani artisti da lui definito Arte povera, siamo in pieno clima di Contestazione:



«uscire dal sistema vuol dire rivoluzione», egli scrive.<sup>8</sup> Rispetto alla critica d'arte tradizionale tesa a valutare *ex-cathedra* opere e artisti, Celant visita gli studi degli artisti, stringe rapporti di amicizia con loro, non crea dall'alto un nuovo movimento, ma definisce dal basso una situazione già in atto. Proponendosi quale compagno di strada, vive con gli artisti il sogno utopistico del '68: «L'artista da sfruttato diventa guerrigliero, [...] predilige l'essenzialità informazionale, che non dialoga né col sistema sociale, né con quello culturale».<sup>9</sup> L'Arte povera recide così con il passato più prossimo e con i concetti di Stato, di Patria, di Potere a esso intrinseci, in favore di un'arte nomade che, in quanto tale, mira all'internazionalizzazione. E ci riesce, proiettando fin da subito oltre i confini nazionali i suoi artisti che sono chiamati a esporre in numerose rassegne in Europa e negli Stati Uniti.<sup>10</sup> Inoltre nel 1969 Celant pubblica il volume *Arte Povera* nelle edizioni italiana, inglese, americana, tedesca, e nel 1970 idea la mostra *Conceptual Art, Arte Povera, Land Art* alla Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea di Torino, per dimostrare la centralità della ricerca italiana nel contesto internazionale. Anche quando, nel 1971, egli abbandona il termine Arte povera (che poi recupererà dagli anni Ottanta), continua a promuovere quegli artisti in Italia e all'estero, favorendone il successo internazionale che permane ancora oggi.

Caso diverso è quello della Trans-avanguardia, teorizzata nel 1979 da Achille Bonito Oliva. La fine delle utopie del '68, degenerate nella lotta armata e nei violenti scontri del 1977, produce in Italia un recupero di tutto ciò contro cui fino a poco prima si era lottato: i concetti di nazione, tradizione, passato, individualità. In questo contesto nasce la Trans-avanguardia, un movimento che conta importanti mostre all'estero ma in numero inferiore rispetto all'Arte povera, e che si dichiara contrario all'utopia internazionalistica di quest'ultima per sostenere la dimensione regionale del *genius loci*. A differenza di Celant che si definiva compagno di strada degli artisti, Bonito Oliva afferma «La Trans-avanguardia c'est moi»,<sup>11</sup> sottolineando implicitamente la sua priorità rispetto agli artisti e attribuendosi il ruolo di *deus ex machina* del movimento. Sembra poi estendere all'intero movimento tale culto narcisistico dell'individualità: «ogni artista opera attraverso una ricerca individuale [...], sotto la spinta di un desiderio che non muta mai, nel senso che non si tramuta mai se non nella propria apparenza».<sup>12</sup> Come Narciso, l'arte appare così chiudersi nel culto della propria apparenza e dei propri confini nazionali, convinta della propria autosufficienza nel rispondere a qualsiasi desiderio: «lo spazio circolare e autosufficiente dell'arte funziona secondo leggi interne regolate dalla grazia demiurgica dell'artista» che si muove secondo «un'unica prospettiva, quella del piacere mentale e sensoriale».<sup>13</sup> Con queste parole Bonito Oliva in un certo senso suggella la fine dell'arte ideologica degli anni Sessanta e anticipa l'edonismo reaganiano degli anni Ottanta, nonché l'anomia e il culto dell'individualismo dell'arte successiva.

Dagli anni Ottanta l'individuo sostituisce il gruppo: l'arte italiana diventa pertanto sempre più eterogenea e difficile da definire attraverso tendenze specifiche esportabili, in quanto tali, all'estero. D'altra parte, l'assenza di norme sociali sostituisce l'ideologia e in questa libertà totale tutti possono essere artisti: la crescita esponenziale dei presunti talenti non permette di conoscerli tutti e di valutarli, così come l'assenza di momenti di condivisione e dialogo tra loro vieta la costituzione di un obiettivo comune.<sup>14</sup>

A seguito della recente crisi economica, inoltre, in Italia le risorse sono diventate così scarse da rendere complessa la programmazione espositiva dei musei e degli enti espositivi pubblici, così come, in generale, il sostegno e la promozione della cultura. È però nostro dovere chiedersi se esista ancora una strada per superare questa situazione critica, e ad indicarcela sembrano essere i giovani artisti del nostro Paese.



## 2. La mostra all'Istituto Italiano di Cultura

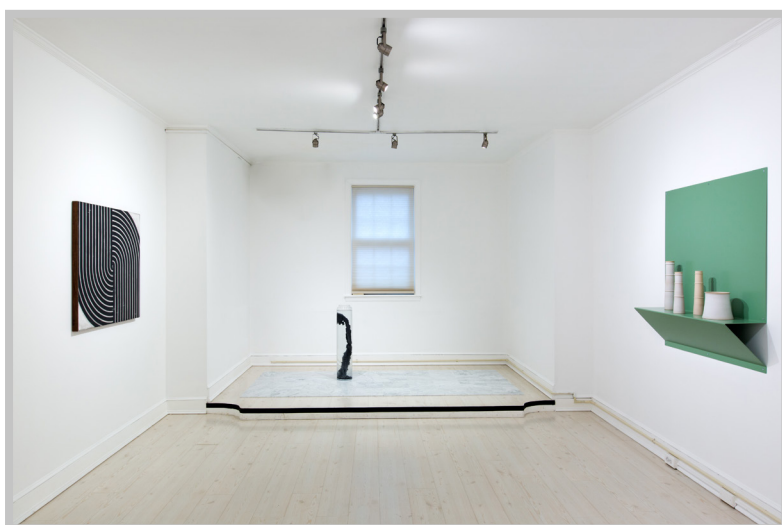
La mostra all'Istituto Italiano di Cultura di New York ha rifuggito dall'essere un'esposizione enciclopedica volta a includere numerosi artisti tra loro eterogenei, ma, come aveva fatto Solomon nel 1968, ha preferito includere solo dodici artisti under 40, nati e cresciuti in Italia, con già alle spalle rilevanti mostre personali, premi, e/o già parte di importanti gallerie. Lo scopo dell'esposizione non è infatti postulare cosa sia l'arte italiana, ma problematizzare la questione chiedendosi se, nell'era della globalizzazione, si possa ancora parlare di 'arte italiana' e, in caso positivo, se si possa dimostrare che essa si basa ancora sull'«Italian paradox» di cui parla Solomon per le ricerche nostrane degli anni Sessanta; ossia sulla capacità di far convivere la modernità con il passato artistico-culturale del nostro Paese.

Per tale ragione la scelta dei dodici artisti è nata soprattutto dall'avervi intravisto due tendenze che, tra loro apparentemente opposte, sembrano rinnovare quello stesso «Italian paradox»: sei di loro contemplan la storia dell'arte italiana per poi attraversarla, ereditando da essa la manualità intesa come riflessione e soggettivizzazione di tecniche, materiali e fonti di immagine; gli altri sei fanno altrettanto, ma con la coeva realtà sociale, politica, storica dell'Italia, che contemplan per poi attraversarla, ereditando da essa il desiderio di trovare alternative alle sue più cogenti problematiche. In base al diverso soggetto di contemplazione e attraversamento, in mostra il primo gruppo è stato definito *I(n)-Arte* e il secondo *I(n)-Realtà*. La I che li accomuna rinvia all'unico tema che, nonostante i differenti oggetti di analisi, sta alla base delle loro ricerche: l'Italia come Immagine, ossia la sua cultura come origine della creazione.

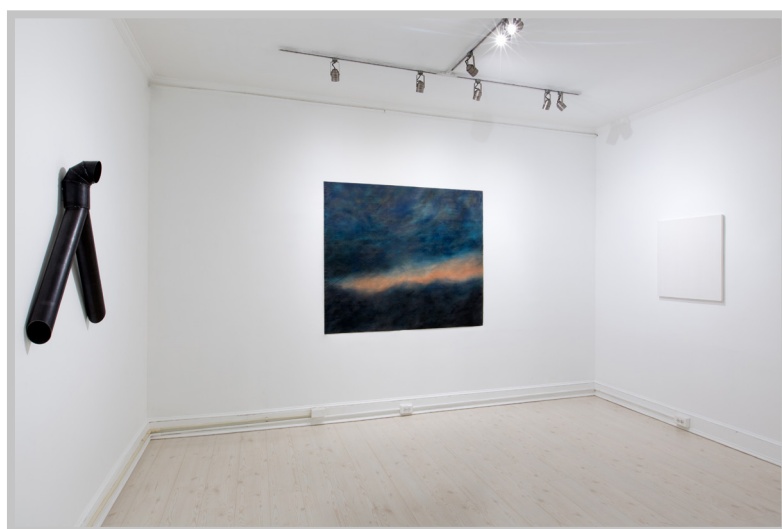
## 3. *I(n)-Arte*

Davide Balliano (Torino 1983) opera sulla sottile linea di demarcazione tra pittura e scultura, tra tradizione e modernità. Utilizzando un linguaggio minimale fatto di geometrie astratte in forte dialogo con l'architettura, indaga temi esistenziali come l'identità dell'uomo nell'era della tecnologia e il suo rapporto con l'antico concetto di sublime. Restituisce la realtà in forma organizzata (geometrica) come nel Rinascimento, ma per contemplare il vuoto della decadenza della civiltà odierna, sublimandolo attraverso l'attenzione per la tecnica e i concetti di geometria e proporzione, mutuati dalla storia dell'arte italiana. Nei suoi lavori la preparazione in stucco su tavola è sempre seguita dal disegno a grafite e a inchiostro, da campiture di gesso nero, da uno strato di stucco che, una volta scartavetrato, rende nuovamente visibile il disegno sottostante, caricatosi nel frattempo di graffi e coagulazioni di materia. A prima vista le sue opere evocano l'asettico minimalismo americano, ma a un'ispezione più ravvicinata rivelano una manualità tutta italiana, fatta di segni che scoprono il supporto in legno sotto gli strati di vernice. «Mi interessa l'anacronismo del fare a mano, che rende umano ciò che apparentemente non lo è» egli afferma.<sup>15</sup> Esempio è *Untitled\_0080 (Senza titolo, 2018)* dove la perfetta geometria delle traiettorie centrifughe dei neri e dei bianchi, nella loro estendibilità oltre i limiti della tavola, rinvia alla speranza che l'arte possa restituire armonia e razionalità all'attuale civiltà, sublimandola.

La sublimazione è lo scopo anche della ricerca di Antonio Fiorentino (Barletta 1987) che analizza la relazione tra arte e natura, scienza e magia, attraverso trasformazioni



*Young Italians*, veduta espositiva della mostra, Ilaria Bernardi (a cura di), l'Istituto Italiano di Cultura, New York, 25 settembre - 1 novembre 2018. Sala I: a sinistra Davide Balliano, *Senza titolo\_0080*, 2018; al centro Antonio Fiorentino, *Untitled / Dominium Melancholiae*, 2013-2018; a destra Ornaghi&Prestinari, *Salvia*, 2017. Photo-credit: Alexa Hoyer © 2018. Courtesy Magazzino Italian Art Foundation, Cold Spring (New York)



*Young Italians*, veduta espositiva della mostra, Sala I: a sinistra Luca Monterastelli, *True Love*, 2017; al centro Serena Vestrucci, *Trucco*, 2018; a destra Eugenia Vanni, *Ritratto di tela di lino preparata*, 2017. Photo-credit: Alexa Hoyer © 2018. Courtesy Magazzino Italian Art Foundation, Cold Spring (New York)

chimico-naturali che suggeriscono visioni altre. In linea con la tradizione italiana che dalle *mirabilia* degli studioli rinascimentali giunge ai processi di consunzione organica di Pier Paolo Calzolari, la ricerca di Fiorentino si basa sull'alchimia, sulla possibilità della materia di diventare altra da sé. Materiali preesistenti sono spesso assemblati a sculture create *ex-novo*, come il pavimento *Untitled (Senza titolo)*, 2018) in marmo di Carrara che rinvia alla scultura michelangelolesca capace di conferire anima alla materia inerte, e che, caratterizzato da sottili incisioni evocanti fossili e corrosioni, accoglie un'ampolla dove avviene una reazione alchemica del tutto incontrollabile, il cui risultato è una forma simile a elementi vegetali. La controllabilità della tecnica scultorea sul marmo si contrappone alla perdita di controllo implicita all'alchimia. È attraverso l'unione di elementi eterogenei che nei lavori di Fiorentino la dimensione temporale si astraе, elevando l'opera a una condizione di immortalità. Ne deriva il paradosso per cui sculture

simili a relitti provenienti da pensate per resistere al decadimento del tempo risultano simili a relitti provenienti da un'epoca lontanissima.<sup>16</sup>

Diverso è invece il rapporto con la materia proposto da Luca Monterastelli (Forlino 1983). Attraverso lo studio di forme e materiali egli propone realtà parallele dove però emergono tracce di racconti capaci di rendere quei nuovi mondi specchio della nostra visione del reale. Dall'Arte povera eredita l'utilizzo di materiali 'poveri' (il cemento o il ferro zincato in *True Love [Vero amore]*, 2017), ma non per farne oggetto di indagine metalinguistica: le forme scultoree perdono il loro valore meccanico-formale per divenire simboli di individui che nell'alienante condizione sociale odierna intessono tra loro legami per costruire una realtà condivisa. Inoltre, come per Balliano, centrale è 'il fatto a mano', cioè l'approccio manuale con la materia: lo sforzo di lasciare dei segni nel risul-



tato finale trasforma la scultura da monumento a oggetto pittorico, denso di tracce del passato.<sup>17</sup>

Il dualismo tra manualità e concetto, nonché la sperimentazione con i materiali (spesso industriali), caratterizza anche la ricerca della coppia Ornaghi&Prestinari. Valentina Ornaghi (Milano 1986) e Claudio Prestinari (Milano 1984) sono interessati a processi tecnici, da quelli più antichi e tradizionali a quelli più recenti. Attraverso l'esercizio quotidiano e la sperimentazione con i materiali cercano di acquisire nuove abilità. Da Giorgio Morandi ereditano l'attenzione per la dimensione domestica e quotidiana che li conduce a cercare di conferire valore nuovo, simbolico, agli atti del prendersi cura degli oggetti, del ripararli e del ricostruirli, rappresentandoli. Lo scopo è far coesistere materiali diversi, nonché la storia dell'arte con il presente, così da produrre una polisemia capace di unire l'oggetto alla vita e l'azione allo strumento. In *Salvia* (2017), ad esempio, il riferimento alle bottiglie di Morandi e alle ciminiere di Mario Sironi convive con l'evocazione di un paesaggio industriale di oggi (alluso dal ferro verniciato di supporto) e con le problematiche ecologiche a esso connesse. Su una mensola in ferro poggia una natura morta di vasi. Il titolo, *Salvia*, rimanda alla pianta aromatica nota per le sue proprietà salutari ma allo stesso tempo tossica ad alti dosaggi. L'opera nasce durante un periodo di residenza a Faenza, città celebre fin dal Medioevo per la produzione artigianale della ceramica. Gli artisti si interrogano sul senso del lavoro manuale in un'epoca post-artigianale caratterizzata dall'automazione del processo lavorativo. La loro ricerca si concentra sulle varie sfaccettature della 'cultura materiale', sulla storia dei materiali, sulle loro potenzialità, e sulle tecniche di produzione e consumo.<sup>18</sup>

Serena Vestrucci (Milano 1986) si focalizza invece sull'eterna capacità dell'arte di rovesciare ciò che riteniamo scontato, incluse le tecniche artistiche tradizionali. Lascia che il processo guidi il suo lavoro, esplorando visivamente i limiti e le regole di ciascun medium. I suoi lavori sono fortemente influenzati dai materiali – artistici ma anche oggetti quotidiani –, che modifica e rielabora per conferire loro nuove forme, dando rinnovate sfaccettature all'ordinario. Ne è esemplare *Trucco* (2018), un arazzo, rinviante in quanto tale agli arazzi rinascimentali, ma dipinto con gli ombretti per il make-up. L'opera capovolge lo statuto della pittura in relazione a quello della tela: se la tela è da sempre considerata mero supporto della pittura, in *Trucco* è la pittura ad essere posta a servizio della tela, come un ombretto sulla nostra pelle. Nella ricerca di Vestrucci l'ossessione per il tempo, nonché l'alternanza di tecniche diverse, evocano un corpo a corpo con materie e idee destinate a cambiare, svelando l'illusione del credere all'esistenza di elementi dati per scontati e fissi. La pratica sottesa al suo lavoro è quindi un 'tradire' l'ordinario e la tradizione artistica, da cui però sempre parte per la creazione.<sup>19</sup>

Radicale nella riflessione sulle tecniche è anche Eugenia Vanni, la quale recupera quelle antiche di belle arti sublimandole da medium a oggetto di indagine concettuale. Ad essere unici soggetti delle sue opere sono la tempera all'uovo su tavola, l'olio su tela, l'affresco, l'incisione, la punta d'argento e le altre tecniche caratteristiche dell'arte medievale, in particolare senese, città in cui l'artista è nata, vive e lavora. Se recuperate nell'oggi, esse divengono strumento per rinviare al loro primigenio valore simbolico legato alla pittura sacra medievale e sono pertanto capaci di rendere ogni nuova opera icona contemporanea. In *Ritratto di tela di lino preparata* (2017) ad esempio, Vanni realizza un ritratto di una tela di lino preparata, cercando di riprodurla esattamente attraverso la tecnica antica della tempera all'uovo su tavola. Il supporto pittorico per eccellenza (la tela di lino bianca) viene dipinto su di un diverso supporto pittorico che gli preesiste (la tavola). La tela preparata ritratta non è più vuota, ma diventa un ritratto del vuoto. Ciò che ad un primo

sguardo sembra un monocromo, in realtà è un quadro figurativo, che evoca le molteplici fasi della storia dell'arte, soprattutto italiana degli anni Sessanta, in cui la tela bianca è stata oggetto di ricerca da parte di importanti artisti tra cui Giulio Paolini. Al razionale concettualismo insito nell'analisi metalinguistica sul fare artistico, Vanni aggiunge così l'appassionata soggettività intrinseca nel simbolico riconoscimento delle proprie radici.<sup>20</sup>

#### 4. I(n)-Realtà

Alla vocazione per la manualità, con il riferimento alla storia dell'arte che essa comporta, altri giovani artisti italiani sostituiscono una vocazione per la costruzione di un lucido realismo inteso come impegno concreto nella realtà politica e sociale dell'Italia, oggi inquieta, contraddittoria, devastata.



*Young Italians*, veduta espositiva della mostra, Sala II (da sinistra a destra): Elena Mazzi, *Colors at the end of the world*, 2011; Irene Dionisio, *Nüi I Sümma qui*, 2016; Domenico Antonio Mancini, *Per una nuova teologia della liberazione 04*, 2018; Gian Maria Tosatti, *5\_I fondamenti della luce - archeologia (maschera da schermo e intonaco)*, 2015-2016. Photo-credit: Alexa Hoyer © 2018. Courtesy Magazzino Italian Art Foundation, Cold Spring (New York)



*Young Italians*, veduta espositiva della mostra, Sala II: a sinistra Danilo Correale, *The Surface of My Eye is Deeper Than The Ocean*, 2011; a destra Silvia Giambrone, *Testiere*, 2015. Photo-credit: Alexa Hoyer © 2018. Courtesy Magazzino Italian Art Foundation, Cold Spring (New York)

Elena Mazzi (Reggio Emilia 1984) è solita indagare il rapporto tra l'uomo e lo specifico territorio in cui vive, analizzando l'identità personale e collettiva che ne deriva. Desidera informare il pubblico sulle difficoltà che affliggono le realtà prese in esame e, lavorando con le comunità di quei luoghi, fare emergere strategie di sopravvivenza. In tal senso, *Colors at the end of the world (Colori alla fine del mondo, 2011)* è esemplare, affrontando le cogenti questioni dell'emigrazione in Italia e della xenofobia del nord-est italiano. È costituito da un manifesto che ricalca graficamente i colori e i caratteri delle campagne pubblicitarie di Benetton, nota azienda di moda trevigiana, per trascrivere il titolo di un film/documentario sugli abusi e soprusi da essa compiuti nei confronti del popolo Mapuche, in Patagonia. A essere messa in dubbio è l'apertura socio-culturale che Benetton sottende nelle sue operazioni mediatiche. Inoltre, le lingue in cui è tradotto il titolo ri-



specchiano le nazionalità degli attuali esercenti stranieri di alfabeto non latino presenti a Treviso, per denunciare la legge del 2011 promossa dalla Lega Nord per vietare agli esercenti commerciali della città l'uso di caratteri non latini nelle insegne pubblicitarie, sulla scia della xenofobia crescente in quell'area.<sup>21</sup>

In Italia la xenofobia contro coloro che parlano lingue diverse dall'italiano appare quasi un controsenso rispetto all'accettazione dei differenti dialetti. Le scritte in caratteri non latini del poster di Elena Mazzi sono infatti incomprensibili quanto la frase redatta nel dialetto di una delle frazioni biellesi dell'Alta Valle Cervo, stampata sul poster di Irene Dionisio *Nüi I Sümma qui (Noi siamo qui, 2016)*. La ricerca di Dionisio (Torino 1986) si concentra da sempre sulle aporie e idiosincrasie del sistema economico, sociale e politico, sull'evoluzione identità/individuo a esso correlata, ma anche sull'eredità e la memoria storica e culturale da esso prodotta. Prevalentemente filmica, in alcuni casi essa sfocia in arte visiva come nel poster succitato. A partire da una riflessione sull'identità culturale così come viene percepita dagli abitanti dell'Alta Valle Cervo, nota anche come *La Bürsch* (in dialetto 'Piccola Patria'), e a partire dalle minime variazioni nei grafemi e fonemi dei dialetti fra un paese e l'altro di quel territorio, il poster pone l'accento sull'analogia tra i confini linguistici e quelli territoriali, entrambi atti a circoscrivere una comunità escludendola dal resto. Assecondando l'atteggiamento vernacolare dei valligiani, Dionisio ha ribaltato la convenzionale funzione deittica del 'voi siete qui' in un assertivo 'nüi i sümma qui', declinato nelle varie forme micro-dialettali dell'espressione. Così come il poster di Elena Mazzi è stato affisso in una bacheca nella città di Treviso, il poster di Irene Dionisio è stato esposto nelle bacheche del paese di Piedicavallo nell'Alta Valle Cervo: entrambi portano quindi con sé l'esperienza diretta di uno specifico territorio italiano e delle sue peculiarità.<sup>22</sup>

Una catarsi dalla questione circa le differenze linguistiche è offerta da Domenico Antonio Mancini (Napoli 1980) che propone il Dizionario della lingua italiana *Per una nuova teologia della liberazione 04* (2018) come emblema dell'identità di una comunità in continua trasformazione. La lingua nazionale registra cambiamenti generazionali e culturali, e allo stesso tempo si costituisce come strumento di contatto tra i parlanti, territorio comune per una cittadinanza consapevole. L'opera fa parte di una serie di libri iniziata nel 2011 che comprende alcuni saggi di storia dell'arte, filosofia e letteratura selezionati dall'artista, i quali contribuiscono alla costruzione di una coscienza politica individuale. I libri sono scavati al loro interno fino a formare un incavo in cui è alloggiata un'arma realizzata in cartapesta con la carta rimossa dal volume. La scelta di custodire una pistola P38 nel volume suggerisce l'idea che i processi culturali collettivi sono i più efficaci strumenti rivoluzionari. Rivolto sempre a ciò che accade nella storia e nella vita attuale, Mancini realizza opere concepite quali dispositivi della visione e della memoria, che esprimono la necessità di costruire una coscienza politica individuale attraverso la memoria collettiva italiana troppo spesso offuscata dalle logiche di potere.<sup>23</sup>

Accanto alla dimensione linguistico-sociale, tra campanilismo e globalizzazione, l'Italia di oggi rimane caratterizzata da una radicata dimensione domestico-familiare, intesa come relazione affettiva con l'altro ma anche come rapporto di potere familiaristico. È di essa che si occupa Silvia Giambrone (Agrigento 1981), convinta che sia la primaria dimensione in cui si viene addomesticati alla possibilità della violenza. Per questo le *Testiere* (2015), simbolo del luogo più intimo del nostro vivere, sono corrose, simulacri di rapporti che corrodono la memoria e la trasformano in silenzio. Nelle sue opere l'artista si interroga sul prezzo da pagare per aver garantita la protezione da parte di un nucleo 'familiare'. La sua ricerca consta nello svelare i codici sociali e patriarcali che in ambito





domestico attribuiscono il diritto a usare un oggetto e ad assegnare compiti legati al suo utilizzo. In quell'ambito, infatti, alcuni oggetti determinano i ruoli di chi è assegnatario di specifici compiti e creano dipendenze nelle relazioni di potere. Specchi, cornici, tappeti, posate, testiere diventano, usando le parole di Pierre Bourdieu, «la posta in gioco di un conflitto sociale».<sup>24</sup>

Oltre alla famiglia, un'ulteriore dimensione precipua della cultura italiana è la spiritualità, ovvero la capacità di vedere qualcosa di impalpabile al di là della realtà tangibile. È questo 'qualcosa' che il lavoro di **Gian Maria Tosatti** (Roma 1980) cerca di evocare, rapportandosi con lo spazio urbano, concepito come articolazione concreta dello spirito dell'uomo. La sua ricerca indaga i molteplici aspetti dell'identità dell'individuo, focalizzandosi su temi quali il valore della singola vita umana nell'attuale momento storico, l'esaurimento di spazi di libertà, la dissoluzione della democrazia in Europa, lo spazio dell'anima tra il bene e il male. I suoi progetti sono per lo più monumentali cicli di installazioni ambientali che coinvolgono intere comunità o città. In particolare, il progetto *Sette Stagioni dello Spirito* (2013-2016), seguendo Santa Teresa d'Avila, divide l'animo umano in sette stanze che Tosatti trasfigura in altrettante installazioni ambientali, ciascuna pensata per un edificio storico di Napoli in quanto suggeritore dei molteplici riferimenti letterari, filosofici, storici e teologici da essa sottesi. L'ex-Convento di Santa Maria della Fede, ad esempio, divenuto nel 2014 un centro dell'attivismo napoletano, ha ricordato all'artista la stagione del terrorismo italiano: la maschera da schermo in *5\_I fondamenti della luce – Archeologia* (2015-2016) rinvia infatti alla figura di una brigatista e alla sua storia.<sup>25</sup>

Legato alla spiritualità è il concetto di speranza che, in un'Italia economicamente in crisi, si manifesta anche con il sogno impossibile della vincita al gioco. È Danilo Correale (Napoli 1982) nel video *The Surface of My Eye is Deeper Than the Ocean* a mettere in luce la beffa insita nella diffusa abitudine italiana di giocare alla lotteria 'gratta e vinci', ovvero nella cosiddetta 'economia della speranza'. Ogni giorno in Italia vengono spesi ben quattro milioni di euro in lotterie e giochi a premi: Correale ha dedicato il 90% del budget di produzione di un'opera all'acquisto di seicento biglietti della lotteria istantanea che ha poi distribuito a sette persone scelte casualmente in alcuni Lotto Shop, chiedendo loro di partecipare al video e sottoscrivendo con loro un contratto di suddivisione equa delle eventuali vincite. Rispetto alla somma investita la vincita collettiva è stata soltanto del 20% (30€ ciascuno). Il video ritrae i partecipanti assorti nel movimento ossessivo del grattare; così racconta il fallimento di una società attraverso un gesto spersonalizzante, tramite l'ossessivo tentativo di trasformare la propria storia personale in una realtà simile a quella televisiva, per rincorrere una (impossibile) fortuna. La ricerca di Correale nasce sempre da un'urgenza investigativa nei confronti delle strutture economiche e delle ideologie neoliberali contemporanee che regolano le manifestazioni del potere, del mondo del lavoro e della vita sociale organizzata. Nei suoi lavori si impegna in un'analisi dei campi dell'economia, della politica, della sociologia dei consumi e dei loro linguaggi, per individuare nuovi spazi di libertà e di resistenza.<sup>26</sup>

## 5. Nuove prospettive

In base alle opere dei succitati dodici artisti italiani, l'attitudine da loro scelta per trovare una via di uscita dalla *impasse* critica dell'attuale situazione italiana, appare la medesima che lo psicoanalista Massimo Recalcati<sup>27</sup> attribuisce a Telemaco.



Personaggio omerico, Telemaco, durante la lunga assenza del padre Ulisse, si trova ad assistere alla devastazione del suo regno per mano dei Proci. Pur non avendo mai conosciuto Ulisse, guarda il mare sperando nel suo salvifico ritorno; poi decide di imbarcarsi in un pericoloso viaggio alla ricerca delle sue tracce. Solo al termine del suo peregrinare, una volta tornato a Itaca, egli ritrova Ulisse e, dopo averlo riconosciuto nelle vesti di un mendicante, lo aiuta a uccidere i Proci. Applicando gli antichi miti alla storia italiana, Recalcati sostiene che, a seguito dell'epoca di Edipo, corrispondente alla lotta contro il 'padre' avvenuta nel 1968 e nel 1977, il 'padre' si è dissolto e si è sviluppata l'epoca di Narciso in cui l'anomia ha portato all'affermazione di una totale autonomia, a una libertà senza limiti e senza responsabilità, come quella dei Proci a Itaca. «Oggi siamo nella notte dei Proci», afferma Recalcati; i giovani vivono pertanto la condizione «dei diseredati: assenza di futuro, distruzione dell'esperienza, caduta del desiderio, schiavitù del godimento mortale, disoccupazione, precarietà».<sup>28</sup> Vivono cioè la medesima condizione di Telemaco e come lui «guardano il mare aspettando che qualcosa dal mare ritorni. Ma questa attesa non è una paralisi melancolica. Le nuove generazioni sono impegnate – come farà Telemaco – nel realizzare il movimento singolare di riconquista del proprio avvenire, della propria eredità»,<sup>29</sup> intesa come testimonianza: «Ereditare è questo: scoprire di essere diventato quello che ero già sempre stato, fare proprio – riconquistare – quello che era già proprio da sempre».<sup>30</sup>

Il *concept* curatoriale della mostra del 2018 a New York dimostra come i giovani artisti italiani di oggi confermino la validità della teoria di Recalcati: come Telemaco essi sembrano indicarci la strada per uscire dall'attuale condizione critica resistendo a tale situazione e invocando una domanda di testimonianza. Non idealizzano il 'padre' (le istituzioni e la storia dell'arte precedente), né gli si schierano contro, ma lo desiderano e lo invocano, cercando di costruire con lui un'alleanza. Come Telemaco sono indignati, orfani, lasciati soli, e come lui sono *desiderantes*:<sup>31</sup> da un lato guardano il mare, desiderando che qualcuno risponda al loro appello in quanto sentono la necessità di radici e di essere iscritti in una comunità e in una storia; dall'altro desiderano rompere tale legame di appartenenza solo contemplativa, percependo un bisogno di apertura e dunque di resistenza, di azione e di erranza. Alla stregua di quanto Recalcati scrive circa le nuove generazioni, possiamo constatare come la domanda di 'padre' da parte dei giovani artisti italiani sembri non un'invocazione di autoritarismo né di modelli ideali, ma «di atti, di scelte, di passioni capaci di testimoniare, appunto, come si possa stare in questo mondo con desiderio e, al tempo stesso, con responsabilità».<sup>32</sup>

La mostra all'Istituto Italiano di Cultura si è proposta di individuare i 'Nuovi Telemaco' dell'arte italiana, ovvero quegli artisti che fanno del desiderio di testimonianza e della responsabilità il fulcro del loro operare, declinandola nelle due succitate tendenze comuni, analoghe alle due 'anime' di Telemaco: quella nostalgica-invocativa (che spinge Telemaco a contemplare il mare e gli artisti a guardare la storia dell'arte italiana, ereditando da essa manualità, tecniche, materiali e fonti di immagine) e quella pratica-attiva (che spinge Telemaco ad attraversare il mare, e gli artisti ad agire per ereditare da essa l'inevitabile desiderio di trovare alternative alle sue più cogenti problematiche).<sup>33</sup>

Libertà e soprattutto resistenza rispetto all'attuale sistema sociale, politico e culturale italiano sembrano le parole d'ordine dei dodici artisti selezionati. Ponendo l'attenzione gli uni verso le tecniche, i materiali e la storia dell'arte italiana, gli altri verso la realtà sociale, politica e culturale del Paese, paiono concepire l'arte come visualizzazione, o concretizzazione in un oggetto/immagine, di una specifica modalità di fare esperienza. Non si pongono lo scopo edipico secondo cui un'opera d'arte è valida solo se rompe gli schemi



dell'arte precedente; né si pongono lo scopo edonistico per cui l'arte deve provocare uno spiazzamento negando le regole e la logica comune. Diversamente, concepiscono l'opera come ciò che realizza nella forma tangibile dell'oggetto l'orizzonte epistemologico di una determinata cultura, intendendo per 'cultura' il gruppo sociale operante in un determinato contesto.

Sono inoltre consapevoli che tale orizzonte culturale non è qualcosa ricevuto biologicamente né contemplato a distanza, ma necessita di essere cercato, alla stregua di quanto fa Telemaco con Ulisse attraversando il mare. Per essere contemporanei, scrive Giorgio Agamben, non basta respirare il presente, ma vivere di un criticismo capace di renderlo nostro e di porlo in prospettiva.<sup>34</sup> «A ogni barbarie resistono sempre dei barlumi», gli fa eco Didi-Huberman:<sup>35</sup> il nostro difficile presente è un montaggio di tempi diversi, da cui il passato non può essere bandito ma deve essere integrato. È dunque l'ereditare, cioè la riflessione sulla riappropriazione soggettiva del proprio orizzonte culturale, ad apparire il comune tema sotteso dai giovani artisti italiani di oggi, volti a far sì che dal magmatico mare del presente qualcosa ritorni. Quel qualcosa che lo stesso Telemaco, secondo Recalcati, ricerca: «la trasmissione di un dono che può umanizzare la vita».<sup>36</sup>

---

<sup>1</sup> Per approfondimenti sulla mostra del 2018 si rinvia al relativo catalogo: I. BERNARDI (a cura di), *Young Italians*, New York, Magazzino Italian Art, 2018.

<sup>2</sup> Oltre la metà degli artisti statunitensi invitati a esporre a Venezia era legata alla galleria newyorkese del suo amico Leo Castelli, sostenitore, assieme alla galleria della moglie Ileana Sonnabend, delle ricerche pop americane, ma anche di alcuni talenti emergenti italiani. Poiché anche gli artisti esposti a *Young Italians* fanno perlopiù parte delle due medesime gallerie, è probabile che l'idea di dedicare una mostra alla giovane arte italiana nasca dall'amicizia di Solomon con Castelli e Sonnabend.

<sup>3</sup> Tutte le citazioni in questo primo paragrafo sono tratte da A.R. SOLOMON, *Italian Art of The Mid-Sixties*, in *Young Italians*, catalogo della mostra (Boston, Institute of Contemporary Art, 23 gennaio-23 marzo 1968; New York, Jewish Museum, 20 maggio-2 settembre 1968), Boston, Institute of Contemporary Art, 1968.

<sup>4</sup> P.L. SACCO, 'La giovane arte italiana nella prospettiva internazionale: problemi e opportunità', in ID., W. SANTAGATA, M. TRIMARCHI, *L'arte contemporanea italiana nel mondo*, Milano, Skira, 2005, p. 89.

<sup>5</sup> Per approfondimenti sull'argomento si rimanda, oltre al volume citato nella nota precedente, anche alle seguenti pubblicazioni: L. PRATESI, *Perché l'Italia non ama più l'arte contemporanea. Mostre, musei, artisti*, Roma, Castelvecchi, 2017; e dello stesso autore il meno recente *New Italian Art. L'arte contemporanea delle ultime generazioni*, Roma, Castelvecchi, 2012. Molto interessanti sono anche le riflessioni di Roberto Ago edite in: R. AGO, 'Lezioni di critica. Sull'incompetenza dell'arte e della curatela italiane (I-III)', in *Artribune.com*, gennaio 2019. Infine, per quanto concerne le gallerie private si veda: R. BRUNELLI, 'Le gallerie e i giovani artisti italiani: un rapporto da ripensare?', in *Collezione da Tiffany*, online, 31 luglio 2017.

<sup>6</sup> Si fa riferimento a importanti iniziative quali: l'*Italian Council* promosso dal Ministero della Direzione Generale arte e architettura contemporanea e periferie urbane del MiBACT; le numerose iniziative (mostre, premi e residenze) promosse negli Istituti Italiani di Cultura del mondo dal Ministero degli Affari Esteri e della Cooperazione Internazionale; il bando semestrale *Q-International* promosso dalla Quadriennale di Roma grazie alla nuova direzione di Sarah Cosulich.

<sup>7</sup> Per approfondimenti sui meccanismi e le regole relative al mercato e al collezionismo si vedano: C. ZAMPETTI EGIDI, *Guida al mercato dell'arte moderna e contemporanea*, Milano, Skira, 2014; A. VETTESE, *Investire in arte. Produzione, promozione e mercato dell'arte contemporanea*, Milano, Il Sole 24 Ore, 1991; F. POLI, *Il sistema dell'arte contemporanea*, Bari, Editori Laterza, 2009. Informazioni interessanti sull'argomento si trovano anche sul sito <<https://www.collezionedatiffany.com>> dedicato al mercato e al collezionismo d'arte.



- <sup>8</sup> G. CELANT, 'Arte povera. Appunti per una guerriglia', *Flash Art*, 5, novembre-dicembre 1967.
- <sup>9</sup> *Ibidem*.
- <sup>10</sup> Si ricordano: *Prospect 68* (Düsseldorf 1968); *Nine at Castelli* (New York 1968); *Op losse schroeven* (Amsterdam 1969); *Live in Your Head. When Attitudes Become Form* (Berna 1969); *Between man and matter* (in varie città del Giappone 1970); *Processi di pensiero visualizzati* (Lucerna 1970); *Arte Povera* (Monaco di Baviera 1971).
- <sup>11</sup> A. BONITO OLIVA, 'La Trans-avanguardia italiana', *Flash Art*, 92-93, ottobre-novembre 1979.
- <sup>12</sup> *Ibidem*.
- <sup>13</sup> *Ibidem*.
- <sup>14</sup> Per approfondimenti sull'arte italiana dopo il 1980 si veda: G. CIAVOLIELLO, *Dagli anni '80 in poi. Il mondo dell'arte contemporanea in Italia*, Milano, Artshow edizioni, 2005.
- <sup>15</sup> D. BALLIANO, in A. FACENTE, *La sublimazione della tecnica*, testo redatto per la personale presso Luce Gallery, Torino, 25 maggio-22 luglio 2017.
- <sup>16</sup> Per approfondimenti sul lavoro di Antonio Fiorentino si veda: D. AMBROSIO, 'Tony Fiorentino', *Flash Art*, 315, marzo-aprile 2014.
- <sup>17</sup> Per approfondimenti sul lavoro di Luca Monterastelli si veda: S. MENIN, 'Corpi schiacciati', intervista all'artista, *Flash Art*, 319, gennaio-febbraio 2015.
- <sup>18</sup> Per approfondimenti sul lavoro di Ornaghi&Prestinari si veda: *Ornaghi e Prestinari. Stille*, Pisa, Bandecchi & Vivaldi, 2017.
- <sup>19</sup> Per approfondimenti sul lavoro di Serena Vestrucci si veda: V. RAVIZZA, 'La pittura è un trucco', *Corriere della Sera-Style Magazine*, dicembre 2017, pp. 80-81.
- <sup>20</sup> Per approfondimenti sul lavoro di Eugenia Vanni si veda: *Eugenia Vanni. To be able to: il fare artistico alla luce della pratica quotidiana*, Milano, NABA, 2012.
- <sup>21</sup> Per approfondimenti sul lavoro di Elena Mazzi si veda: M. BECCI, 'Elena Mazzi: l'arte, strumento di lavoro collettivo', *Espoarte.com*, 24 ottobre 2018.
- <sup>22</sup> Per approfondimenti sul lavoro di Irene Dionisio si veda il suo sito web: <<http://irenedionisio.blogspot.com>>.
- <sup>23</sup> Per approfondimenti sul lavoro di Domenico Antonio Mancini si veda il seguente sito web: <<http://www.italianarea.it/assets/pdf/1392035682-38.pdf>>.
- <sup>24</sup> Per approfondimenti sul lavoro di Silvia Giambrone si veda: S. GIAMBRONE, L. IAMURRI, *Autoritratti. Iscrizioni del femminile nell'arte italiana contemporanea*, Bologna, Corraini Edizioni-MAMbo, 2013.
- <sup>25</sup> G.M. TOSATTI scrive in *Sette stagioni dello spirito. Diario (2013-2016)*, Milano, Electa, 2016: «Della brigatista conosco la vibrazione dello spirito. Conosco il suono delle sue dita sui volantini sbagliati delle B.R. nascosti nelle lenzuola, conosco il senso di quella maschera da schermo, appesa al muro». Per approfondimenti sul lavoro dell'artista si veda: E. VIOLA, *Gian Maria Tosatti. Sette stagioni dello spirito*, Milano, Mondadori-Electa, 2016.
- <sup>26</sup> Per approfondimenti sul lavoro di Danilo Correale si veda: F. BOENZI, 'Danilo Correale. Auto-Rappresentazione', *Flash Art*, 309, marzo-aprile 2013.
- <sup>27</sup> M. RECALCATI, *Il complesso di Telemaco. Genitori e figli dopo il tramonto del padre*, Milano, Giangiacomo Feltrinelli Editore, 2013.
- <sup>28</sup> Ivi, p. 14.
- <sup>29</sup> Ivi, p. 13.
- <sup>30</sup> Ivi, p. 149.
- <sup>31</sup> Definizione attribuita da Recalcati a Telemaco e ai giovani di oggi. Ivi, p. 133.
- <sup>32</sup> Ivi, p. 14.
- <sup>33</sup> Ivi, p. 133.
- <sup>34</sup> G. AGAMBEN, *Che cos'è il contemporaneo*, Milano, Edizioni Nottetempo, 2008.
- <sup>35</sup> G. DIDI-HUBERMAN, *Come le lucciole. Una politica delle sopravvivenze* [2009], trad. it. di C. TARTARINI, Torino, Bollati Boringhieri, 2010.
- <sup>36</sup> M. RECALCATI, *Il complesso di Telemaco*, p. 17.