

“Alberto Garutti”,
Domus, 901,
 marzo 2007,
 pp. 116-123

HUO
 Hans Ulrich Obrist
 AG
 Alberto Garutti

HUO Mi piacerebbe iniziare questo incontro parlando di pettegolezzi. C'è tutto un lavoro che si basa sui pettegolezzi...

AG È stato il cuore di un mio lavoro all'ospedale Sant'Andrea di Roma curato da Mario Pieroni. Il tema del pettegolezzo è molto interessante. Penso alla cultura tramandata per secoli oralmente, ai sistemi di diffusione dell'informazione oggi. Internet, i blog... sono in fondo un grande pettegolezzo che si disperde all'infinito.

HUO Io facevo parte del progetto di Zerynthia.

AG La mia intenzione era quella di innescare un meccanismo, costruire un sistema di relazioni che coinvolgesse l'ospedale e i suoi dipendenti, frequentatori quotidiani di un luogo lontanissimo dall'essere deputato a esporre opere. Credo che l'artista al di fuori dello spazio museale si debba assumere una differente responsabilità nella relazione con i fruitori dell'opera, che debba “scendere dal piedistallo” celebrativo che il sistema dell'arte gli ha costruito e andare verso lo spettatore per creare un incontro fertile e necessario. Deve ricadere nella realtà della vita proprio ora, in un momento in cui l'arte desidera ritornare a vivere fuori dai musei, in stretto legame con dinamiche collettive della società, quindi con l'architettura, i suoi contesti, i media e soprattutto un pubblico che non è più quello selezionato del ristretto sistema artistico. Per questo sento importante la dimensione dell'incontro'. È stato così a Roma: per creare un'opera che parlasse delle persone che lavoravano al Sant'Andrea sono andato dal direttore amministrativo e gli ho spiegato il mio progetto. Dopo un attimo di esitazione ha acconsentito e mi ha presentato altre persone dell'ufficio. È stato fantastico, il progetto ha funzionato molto bene. Aveva per tema le storie d'amore nate dentro l'ospedale. Il direttore cominciò a raccontare del dottor Bianconi che aveva sposato la dottoressa Ilaria, che lavorava al reparto di cardiologia. Si erano sposati qualche anno prima. Desideravo che Bianconi si ricordasse il giorno in cui vide per la prima volta la sua futura moglie con quell'occhio amoroso, speciale... Tutti noi ci ricordiamo di quello sguardo. Si erano 'guardati' vicino alla macchinetta del caffè, al piano terra. Siamo andati lì insieme, abbiamo individuato il punto preciso dell'incontro e quindi ho fatto delle foto di quel luogo che ho poi appeso nei corridoi dell'ospedale, con una piccola didascalia: **Dedicato al dottor Bianconi e alla dottoressa Ilaria.** Il racconto di questo primo lavoro ha provocato negli altri una reazione a catena, si è diffuso una specie di pettegolezzo buono che mi ha consentito di trovare altre coppie, di trovare altri luoghi e quindi di poter creare una lunga serie di immagini che rappresentassero l'ospedale. Una dottoressa mi ha raccontato di aver vissuto una storia d'amore con

Per gentile concessione
 di Editoriale Domus
 S.p.A., Rozzano
 (Milano) tutti i diritti
 riservati.

una persona di cui non voleva rivelare l'identità. "È qui, io lo amo ancora molto. Ma è tutto segreto", mi ha detto. "Vorrei comunque che lei facesse la foto del luogo dove l'ho visto per la prima volta". Mi interessava poter produrre un'opera che in qualche modo si autogenerasse, di cui io dovessi soltanto accendere la miccia per poi descriverne il solo propagarsi. Occuparsi della dispersione come fatto naturale, quasi biologico, analizzare la diffusione di un'informazione partendo dal significato insito nel concetto stesso di pettegolezzo, cioè sempre al limite tra verità e bugia. Questo meccanismo immateriale si è concretizzato modificando le canoniche gerarchie tra artista e spettatore: mi sono limitato a toccare la vita, spostando alcuni equilibri chimici tra le cose.

HUO Siamo nell'ospedale invisibile, in un certo senso...

AG Sì. Il lavoro nasce e costruisce il suo senso su un tessuto connettivo costituito da una fitta rete di informazioni grazie alla complicità di tante persone. Ma è soprattutto un'opera sul metodo, sul limite sottile e spesso indistinguibile tra arte e realtà della vita, sul rapporto con uno spazio pubblico. L'incontro tra le persone mette in moto il processo e ne è allo stesso tempo parte integrante, le fotografie sono opere e contemporaneamente strumenti per costruire il telaio invisibile di luoghi e di sguardi che costituisce la vita dell'edificio. Ecco, il lavoro è tutto questo messo insieme e si estende in fondo proprio come il suono della voce, il bisbigliare della gente.

HUO Si può dire che l'arte sia in un certo senso il pretesto per avere una conversazione?

AG Certo, ma nella forma più ampia e profonda. L'arte in fondo è l'arte dell'incontro. Che cosa è un'opera se non un'occasione di scambio di visioni, immagini e immaginazioni, un incontro tra persone, pensieri, e culture... allo stesso modo dello scambio delle merci. Venezia, per esempio, per secoli ci ha raccontato la sua qualità straordinaria. Ed era una città di incontri per eccellenza, di gente che andava e veniva e scambiava continuamente, attraverso gli oggetti, i propri pensieri. Il problema dell'arte è fortemente implicato con dinamiche economiche e politiche: e nel mio lavoro aderire alla realtà significa trovare il senso stesso dell'opera. È paradossalmente nella natura dell'arte "essere utile", trovare la sua forza nello 'scambio' con lo spettatore, con il committente, con il museo, con la città. Mi interessa sovrapporre i ruoli di questi attori e perdere volutamente la cognizione di chi potesse essere il 'proprietario' o 'l'autore' dell'opera d'arte. D'altra parte, per secoli gli artisti sono stati "al servizio di": della città del principe, del Papa, dei grandi com-

mittenti. Il committente è importante, è colui che ‘costringe’ a trovare delle soluzioni. Quando Mantegna venne chiamato dai Gonzaga perché c’era da affrescare la Camera degli Sposi accettò la sfida e un piccolo spazio si trasformò in una grandissima opera. Circostanze apparentemente limitative costringono gli artisti a sviluppare nuove strategie progettuali e, come abbiamo visto per secoli, a produrre lavori di qualità altissima. Tutto nasce da un incontro che, ribadisco, è esso stesso opera! L’opera è inafferrabile e soltanto nella tensione che si genera per andare verso di essa, solo in quel momento, essa si avvera.

HUO La stessa cosa si dice del design. Magistretti, Sottsass... tutti questi grandi designer dicono che se non ci fossero stati imprenditori illuminati non ci sarebbe stato il design italiano.

AG Certo. Però io non penso al committente come imprenditore o al committente come al Papa del passato. Io penso a un nuovo committente.

HUO Quale?

AG Lo stesso destinatario: noi. Io credo che il committente vero sia lo stesso destinatario, come ci insegna il marketing. Proprio per questo mi interessa molto aderire alla realtà e costruire dei lavori la cui forma sia definita da contingenze differenti con le quali l’opera entra in relazione durante il suo sviluppo teorico e fisico. Mi riferisco a persone che non conosco e in cui mi imbatto durante il processo, ma anche a istituzioni politiche ed economiche o a norme burocratiche e contesti sociali. I committenti diventano così molteplici e l’opera è frutto di tensioni differenti ed eterogenee. Nel 2003 a Cagliari, per esempio, il lavoro per la committenza Tiscali si è concretizzato nel progetto di una serie di irrigatori per il campus dell’azienda. Gli oggetti, realizzati in ottone e acciaio, hanno una valenza estetica e contemporaneamente sono parte funzionante delle infrastrutture del campus. Mi interessa che l’arte sia “al servizio di”, in questo caso della natura. Temo l’autoreferenzialità legata solo al sistema. E l’architettura è stata da sempre la prima realtà con cui l’arte ha dialogato. Ho sempre pensato che l’architettura sia davvero la grande madre che chiama la pittura a sfondare i muri, e la scultura a rendere complesso lo spazio.

HUO C’è un bellissimo libro di Rilke che dà consigli a un giovane poeta. Quale consigli dai a un giovane artista?

AG Come faccio a consigliare un giovane artista? Io penso che l’arte sia ininsegnabile. Ci si può muovere nel tentativo di un’educazione sentimentale alla vita e dunque all’arte... È tutto molto difficile.

HUO Ma se l'arte è ininsegnabile, in cosa consiste il lavoro del professore di arte?

AG A me interessano le persone che si incontrano sul terreno comune dell'opera. Questo problema si affronta togliendo l'abito istituzionale dello studente, che è insopportabile quanto è odioso l'abito istituzionale del docente. Ciò che mi interessa è creare un 'clima' perché così il corso si autogenera. È lo stesso procedimento che uso facendo i miei lavori! Il discorso è lo stesso, è come nel dialogo con i committenti: l'opera nasce da un incontro. Credo sia sempre più necessario spostare il problema dell'arte a quello dell'artisticità della vita. È lo sguardo critico, etico e amoroso la chiave; è lui a irradiare le cose di 'auraticità'. Ed è così che la gerarchia artista-pubblico, docente-studente, autore-spettatore si ribalta, muta e viene messa in crisi. A me interessa attivare questi meccanismi.

HUO Ti interessa catalizzare. È incredibile il numero di giovani artisti che sono usciti dal tuo corso, no?

AG Sì, sembra di sì... I nostri incontri sono molto frontali, cerchiamo di individuare gli errori. L'aver buoni rapporti personali ci consente di mettere in discussione tutto. Anche gli errori sono una 'ricchezza'. D'altra parte, l'arte tende alla perfezione, dunque è sempre imperfetta!

HUO Hai parlato dei tuoi corsi all'Accademia e all'Università, ma non abbiamo parlato del museo. Qual è il tuo punto di vista sul museo, oggi?

AG Per raccontare il mio punto di vista sul museo sento di nuovo la necessità di parlare della figura che più di tutte ne completa il senso: lo spettatore. Mi spiego: il procedimento e il percorso che costituisce le mie opere pubbliche si ribalta nello spazio specialistico dell'arte. Se nella città è l'artista che "va verso" lo spettatore, nel museo è proprio quest'ultimo che si deve assumere la responsabilità dello sguardo e deve muoversi nel tentativo di avvicinarsi all'opera. Con il lavoro *Che cosa succede nelle stanze quando gli uomini se ne vanno?*, mobili e oggetti domestici e quotidiani, coperti di vernice fosforescente, si mimetizzano nello spazio espositivo, tanto da non essere riconosciuti come arte. Il pubblico non li vedrà se non come semplici oggetti d'arredo. Ho voluto modificare la percezione che il pubblico ha dell'opera: essa si può solo immaginare, pensare, aspettare. È in questa tensione immateriale che si svela il lavoro. L'opera si realizza solo nell'incontro con lo spettatore: a lui si chiede un paziente sforzo per cercarla.

Il lavoro funziona come una cartina al tornasole: l'opera si nasconde nel ventre del museo svelandone silenziosamente i punti deboli e la retorica. Possiamo infatti sostenere che l'arte è dappertutto: quello che noi vediamo ovunque è già potenzialmente una mostra, e a deciderlo è solo il nostro sguardo. Mi riferisco a quello che Blanchot chiamava 'dono'. È come se si sviluppasse un processo oppositivo a quello duchampiano: penso che oggi l'oggetto, l'opera d'arte, abbia un grande desiderio di uscire dal museo ma che, nel momento in cui l'opera d'arte torna nella realtà, perde la propria aura. E allora sono proprio gli spettatori e l'artista stesso, che è il primo vero spettatore, che possono restituire l'aura all'opera. In fondo forse il museo siamo noi. È necessario, secondo me, far sì che noi diventiamo dei piccoli musei ambulanti: spettatori in grado di assumerci la responsabilità dello sguardo. E poi la nostra società è sempre di più ubiqua. Il museo è un'entità che dovrebbe insegnare a caricare di aura le cose, un luogo dove si insegna a creare una differenza tra dire: "Ti tocco una mano" e prenderla.

HUO In questo senso, è come una batteria, no?

AG Sì, una dinamo, una batteria.

HUO Quali sono i tuoi progetti in relazione all'architettura per il 2006/2007?

AG Ho molti progetti. Per esempio quello della recinzione dell'area verde intorno alla Fondazione Sandretto a Torino, già avviato; poi una piazza in un insediamento residenziale a Monteriggioni a cura dell'Associazione Continua oppure a Camogli per la Fondazione Remotti: infine un'opera all'interno della nuova sede della Deutsche Bank a Milano. Anche il lavoro *Ai Nati Oggi* sarà di nuovo realizzato in una città italiana. Credo che quest'opera, nata nel 1998, per Bergamo e poi realizzato in una piazza a Gand per il museo S.M.A.K. abbia una forte relazione con l'architettura. Sto cercando di realizzarla in tutte le città in cui mi viene commissionata. Il tema della nascita ha un carattere di universalità che prescinde da nazionalità, lingua, religione e cultura. È un'opera che si relaziona con la città a differenti scale, che è visibile e non visibile: produce una sorta di urbanistica narrativa. Le persone, le istituzioni, lo spazio pubblico di una piazza o di un ponte, costituiscono un sistema pulsante che è il racconto della vita nella città. L'opera si compone di segni che raccontano "un altrove" che si può solo immaginare, una nascita, una madre, un'attesa. Produce nell'osservatore la costruzione personale di un'immagine mentale, costruisce un luogo invisibile al quale per un attimo guardiamo, dilata lo spazio pubblico e ogni spettatore ne

‘osserva’ uno proprio. Anche qui l’opera si moltiplica e si propaga in infiniti modi, quanti sono gli spettatori. Per questo quando penso a questo lavoro mi immagino sempre una mappa della città fisica che pulsa, e una mappa della città mentale che ogni passante produce. L’immagine che racconto è in fondo una natività invisibile, è pittura.

HUO Parliamo dei dispositivi, che sono parte integrante della tua opera.

AG Ogni mia opera pubblica è sempre accompagnata da una dedica, che è una didascalia. La didascalia sembra irrilevante ma è, invece, molto determinante per il mio lavoro perché diventa una sorta di dichiarazione dell’andare verso. In questo caso, dell’andare dell’artista verso i cittadini, gli spettatori. Utilizzo la didascalia come un utensile: io la definisco una chiave a doppio ingresso che attiva i diversi livelli di lettura dell’opera, ne è parte integrante e, inoltre, appartiene contemporaneamente al sistema dell’arte e a quello della città. Desidero che l’opera sia comprensibile a tutti per funzionare e che allo stesso tempo, produca un pensiero metodologico e critico nei confronti del sistema dell’arte. In sintesi, il progetto dell’opera si struttura come una vera e propria strategia machiavellica articolata su due livelli che sono due facce della stessa medaglia. La prima, più popolare, nella realtà quotidiana; la seconda per il sistema dell’arte, più specialistica e teorica. La prima, buona con i cittadini; la seconda destrutturante rispetto al mondo dell’arte. Per esempio per la Biennale di Istanbul curata da Yuko Hasegawa, ho fatto l’opera *Ai Nati Oggi* sul ponte del Bosforo. Tutte le luci del ponte erano collegate con l’ospedale Zeynep e per ogni bambino che nasceva si accendeva una luce. In una città così grande ho voluto raccontare ai cittadini questa mia operazione attraverso una campagna pubblicitaria. Poiché l’opera non era destinata soltanto ai direttori di musei, ai collezionisti e ai curatori, ma soprattutto ai cittadini, ho voluto usare il linguaggio della pubblicità che è quello che più facilmente arriva alla gente. Per tutta la città vi erano dei grandi manifesti con la foto del ponte del Bosforo, con una piccola famiglia turca che lo guardava. Una breve didascalia diceva: **I lampioni di questo ponte sul Bosforo sono collegati con il reparto di maternità dell’ospedale di Zeynep. Ogni volta che la luce lentamente pulserà vuol dire che è nato un bambino. Questa opera è dedicata a lui e ai nati oggi in questa città.** Questo tipo di operazione l’ho fatta anche in Giappone, con la collaborazione del 21st Century Museum of Contemporary Art e l’Università di Kanazawa.

HUO Kanazawa, il nuovo Museo dell’architetto Sejima.

AG Yuko mi chiese di seguire un tema nuovo che era: “La città è il museo. Il museo è la città”. Voleva che queste opere potessero attivare la relazione dei cittadini con il costruendo museo.

Anche in questo caso ho coinvolto alcune famiglie che abitano nelle case adiacenti al museo e, grazie alla complicità e al coinvolgimento degli studenti dell’università, abbiamo messo nelle case di queste famiglie un sensore che a ogni movimento attivava una luce sulla facciata esterna dell’edificio. Per fare ciò sono dovuto entrare nelle loro case... con dei regali che mi sono portato in valigia, dall’Italia.

HUO Quindi un lavoro di reciprocità, di scambio.

AG Sì, certo. Io penso che l’arte sia anche l’arte dell’incontro, della reciprocità. Non è cosa da poco che un artista entri nelle case delle persone: anche a Watou, per una mostra curata da Jan Hoet e Giacinto Di Pietrantonio, ho realizzato un lavoro simile. Nello spazio espositivo si accendevano delle luci installate sulle pareti quando qualcuno al di là di esse si muoveva.

HUO Un po’ come la lampada annuale di Boetti *Poliphony*.

AG La lampada di Boetti si accende quando... non si sa. Qui, invece, ogni volta che si accende va a svelare che dentro le case c’è vita, qualcosa che si muove. Una luce che racconta la vita. Anche questo lavoro è un dialogo.

HUO Questo è vero anche nel tuo lavoro a Bolzano, che è anche un lavoro molto architettonico. Ce ne puoi parlare?

AG Il lavoro di Bolzano è stato un lavoro per certi versi anche molto difficile. Ma il mio disagio nel poter fare un lavoro in quel contesto è stato anche la molla che ha fatto sì che l’opera nascesse. La difficoltà ha creato i presupposti. Il lavoro parte dall’idea che nessuno, come in altre città, si interessa all’arte, pochi frequentano il museo. Ho fatto allora costruire una piccola stanza nella quale ogni tre mesi veniva esposta un’opera del Museion che sta nel centro della città.

HUO Un museo nel museo. In un certo senso, quindi, significa portare il museo alla città.

AG Certo. Così quando qualcuno passa di lì anche per pochi istanti è costretto a vedere un’opera. Come succedeva nel passato remoto con le chiese, quando si costruivano piccole cappelle sparpagliate per la città oppure per gli uffici postali, che venivano distribuiti sul territorio. Anche lì vi è una dedica, un andare verso i cittadini, perché

siamo nella città e non nel museo: un luogo che genera un incontro con l'arte, uno scambio 'autogenerante'.

HUO Autogenerazione. È molto interessante il legame con Yona Friedman o Cedric Price. Nel tuo lavoro usi il computer?

AG Il mio lavoro è cambiato moltissimo con l'arrivo del computer. Recentemente raccontavo come il tragico episodio dell'11 settembre sia stato un passaggio epocale: da quel momento l'arte non può più essere autoreferenziale perché si aprono nuove dinamiche, nuovi meccanismi per cui tutti, davvero, ci sentiamo implicati con un ego collettivizzato, come se l'ego contemporaneo avesse una sensibilità collettiva. Credo però che il vero passaggio epocale sia stato il computer perché è cambiato il nostro modo di vedere la realtà.

HUO L'architettura.

AG È cambiata la nostra psicologia rispetto al mondo e perciò è mutato il rapporto con lo spazio, il tempo, la natura, l'architettura delle città, che sono soprattutto sistemi di relazione.

HUO Mi interessa il tuo lavoro delle architetture ristrutturate.

AG A Peccioli nel 1994, e nel 2000 a Colle di Val d'Elsa per "Arte all'Arte", ho interamente utilizzato il budget del mio lavoro per far ristrutturare un vecchio edificio sede della Corale Vincenzo Bellini, fatiscente ma molto caro alla cittadinanza. Il giorno dell'inaugurazione della mostra, i musicisti di Colle hanno organizzato un concerto per il pubblico presente, gente comune e addetti ai lavori del mondo dell'arte. Attraverso la musica, che è arte, i componenti della corale hanno restituito ciò che l'arte stessa aveva donato loro. Anche qui il mio intervento è stato minimo, sentimentale ed economico, privo di gerarchie precise e lontano dall'arrogante autorialità dell'arte nello spazio pubblico. Il processo dell'opera è raccontato attraverso una didascalia incisa sulla facciata dell'edificio. Il testo, ora, è parte della città: a ogni lettura rinnova il suo senso e l'opera così continua a 'funzionare', nonostante possa anche non essere riconosciuta come tale.

HUO Siamo in un processo e non in un prodotto.

AG L'occasione è la ristrutturazione 'estetica', ma l'opera è tutto lo sviluppo metodologico.

HUO Abbiamo condotto questa nostra intervista prima in automo-

bile, poi in un bar e adesso di nuovo in auto. Qual è il legame tra l'auto e il tuo studio?

AG L'auto ormai è il mio studio, le idee mi vengono qui, in questa specie di capsula autonoma ma collegata con il mondo, forse proprio perché non si è in un luogo preciso. È vero che lo studio è il luogo dove l'artista lavora, però io sono continuamente in movimento. È il movimento del pensiero, il movimento dei ragionamenti e soprattutto quel movimento che produce incontri, scambi. In studio si va per scaricare le energie accumulate nel mondo.

“Secondo tentativo” in *Tre tentativi per un catalogo ragionato dell’opera di Alberto Garutti*, a cura di A. Viliani, Kaleidoscope, Milano, 2011, pp. 10-20

HUO
Hans Ulrich Obrist
AG
Alberto Garutti
SB
Stefano Boeri

1. *Hans Ulrich Obrist: Interviews, Volume 2*, a cura di Charles Arsene-Henry, Shumon Basar, Karen Marta, ed. Charta, 2010.

2. A fine agosto 2010, Boeri ha lanciato la propria candidatura a sindaco di Milano sfidando l’allora sindaco PdL in carica Letizia Moratti.

Per gentile concessione di Kaleidoscope Press, Milano, tutti i diritti riservati.

- HUO Dunque dimmi: questo libro sarà fatto dalla rivista *Kaleidoscope*, o sarà la rivista stessa come libro o...
- AG Ti confesso che non ne so molto, né in qualche modo ho voluto sapere; mi sono lasciato condurre da Andrea (Viliani, NdR) e da una riflessione fatta insieme sul destino di un libro sul mio lavoro che io in qualche maniera, non ho mai voluto fare.
Giacinto Di Pietrantonio ha scritto molto per un mio libro, ma io ho sempre temporeggiato nell’intenzione di studiare un modo, una strategia il più possibile adatta a restituire sulla carta la complessità di un lavoro che, anche a me, sfugge dal punto di vista della sua costruzione editoriale.
- HUO In questo caso, si tratta di un piccolo libro attraverso il quale, con la collaborazione di Chus (Martínez, NdR), tua, di Stefano, di Luca (Cerizza, NdR) e naturalmente anche di Andrea, si tenta di capire quali possano essere le mosse per ordinare e raccontare la mia opera, i suoi processi spesso multiformi e di difficile tracciabilità.
- HUO È interessante, infatti, perché il tuo lavoro – ne abbiamo parlato per *Domus* come anche in un’intervista che adesso ho pubblicato nel secondo volume della mia raccolta di interviste¹ – possiede questo aspetto di non- o persino anti- monumentalità: lavori molto sui non-oggetti, su quest’idea dell’oggetto velato...
- AG Stefano ci sei?
- SB Sì, son qua.
- HUO Ciao Stefano.
- SB Ciao Hansino.
- HUO Stefano, è urgente che entri su Skype... Skype è il futuro e il sindaco deve essere su Skype². Alberto, tu hai mai pensato di entrare in politica?
- AG No, io non ho pensato di entrare in politica, però ho ovviamente pensato che l’arte ha la capacità di essere politica.
- HUO Puoi parlarmi un po’ di questo, della tua visione sulla capacità dell’arte di essere politica?
- AG L’opera d’arte, per essere tale, deve essere pubblica, non può fare altro che vivere dell’incontro con gli spettatori. Ho lavorato spesso

nello spazio urbano e ho sempre avvertito il pericolo di autoreferenzialità del sistema dell'arte e soprattutto del ruolo dell'artista. Un'opera pubblica non può confrontarsi soltanto con un'élite di spettatori specializzati, ma deve riferirsi a un diverso tipo di comunità, cioè alla città, a un pubblico di cittadini con il quale l'artista è necessario che dialoghi. Il mio lavoro è, in questo senso, politico, proprio perché teso a instaurare una trama di relazioni e dialoghi con la città intesa come organismo di persone, di leggi, di sistemi economici. Quando lavoro nello spazio urbano, o nel territorio, i procedimenti, le logiche, i pensieri stessi dei miei progetti hanno sempre avuto bisogno di confrontarsi con gli spettatori, cioè con la gente – e la gente siamo noi, gli altri siamo noi. I cittadini non sono solo i destinatari dell'opera ma, in qualche modo, anche i commit- tenti stessi del lavoro.

SB Io penso che ci sia anche una dimensione molto politica del lavoro di Alberto che sta nel suo fare scuola, nel suo essere un riferimento per diverse generazioni di artisti che sono stati forgiati da un lavoro sul campo fatto sostanzialmente attorno all'Accademia e attorno ad Alberto³. Questo è un altro modo, oggi molto importante, di trasmissione del sapere, una cosa molto rara, una grande risorsa...

AG Quello che dice Stefano è vero; mi piace cogliere anche questa accezione del politico nel mio operare. Il mio lavoro di docente all'Accademia è un prolungamento del mio metodo di costruzione delle opere nello spazio pubblico. L'approccio e il processo sono identici. Quando mi viene chiesto il programma, rispondo sempre che “non ho programmi” e non come battuta ironica o critica nei confronti delle istituzioni, ma perché lo stato di improvvisazione contiene tutto il pensiero alla base del procedimento stesso.

Voglio incontrarmi con la realtà, conoscere, aderire a un contesto preciso. Gli studenti, così come i cittadini o le istituzioni politiche ed economiche, sono per me dei territori, degli ecosistemi all'interno dei quali lavorare, scambiare, dialogare senza filtro. Il mio lavoro di docente è molto simile al processo di realizzazione di un'opera site-specific.

Credo davvero che solo i cretini pensino che si possa insegnare a fare un'opera d'arte. Credo invece che si possa tentare di compiere un'operazione di “educazione sentimentale” alla vita e dunque all'arte. Ciò che più conta in università o in accademia è cercare di far sì che la figura del docente e dello studente si incontrino sul terreno comune della produzione dell'opera. Forse l'arte è il frutto anche di questo processo di dialogo senza mediazioni. Una cosa, credo, mi sia sempre riuscita in questi anni, e cioè creare un clima, direi un'at-

3. Alberto Garutti è titolare dal 1989 della cattedra di Pittura dell'Accademia di Belle Arti di Milano ed è, dal 2002, professore a contratto per la cattedra “Laboratorio Arte 2” presso la Facoltà di Architettura dello IUAV di Venezia.

mosfera, ancora una volta un contesto all'interno del quale il corso si autogenera e si propaga in modo spontaneo.

Proprio come per i miei lavori pubblici, la mia è la costruzione di un set nel quale lascio che le cose accadano, al limite tra capacità di controllo e massima naturalezza.

SB Un buon clima, giusto: questo è fondamentale. Creare delle buone condizioni perché, poi, le individualità possano esplodere. È il modo giusto di insegnare, assolutamente.

AG Nelle accademie e nelle università dovrebbe accadere tutto ciò che accade nella realtà della vita e nel mondo dell'arte, e invece, purtroppo, non succede così frequentemente.

Ho sempre cercato un dialogo anche molto personale, senza mediazioni e filtri, talvolta duro e diretto. Un rapporto chiaro, franco, basato sul principio di lealtà, è alla base delle nostre conversazioni in aula. Non si tratta di demagogia, considero questo tipo di attitudine un prerequisito fondamentale per rendere dialettico il corso e alzare così il livello e la qualità delle opere presentate.

Possiamo permetterci di essere duri con noi stessi, è un lusso che non sempre nel sistema dell'arte è concesso – uso il plurale perché non sono io a giudicare e impostare le critiche, ma lo facciamo sempre insieme, i miei studenti e io.

SB La cosa interessante, e se vuoi politica, del tuo lavoro è il tuo modo di posizionarti... Se penso a molte tue opere, sono interventi che lavorano quasi intercettando dei flussi, delle abitudini, dei comportamenti e che si alimentano di questi per creare un senso nuovo, per creare uno spostamento di significato. Non stanno su un piedistallo con un'iscrizione che dice "questa è arte".

C'è una corrispondenza, secondo me, tra questo tuo modo di posizionarti e il tuo progetto di insegnamento. Ti conosco poco, ma quando ti vedo lavorare con gli studenti, vedo gli studenti che invadono il tuo studio alla Bovisa, vedo che tu sei sempre in mezzo, governi la relazione dall'interno e non dall'alto.

E con questo non voglio dire che si tratti di un atto di generosità o di umiltà, perché non è vero per niente...

AG No, no, certo. Infatti è il contrario.

SB Sì, è piuttosto un atto di grande forza, perché poi governare dall'interno richiede molto potere e restituisce una grande soddisfazione. Però è un atto che si può considerare politico in una situazione come quella attuale, in cui l'intelligenza italiana è

essenzialmente autoreferenziale, è nel 95% dei casi incapace di produrre altro che non una referenza a se medesima.

AG Sì, sono d'accordo con quello che dici. Non si tratta di generosità né di umiltà. Infatti il mio modo di procedere nella città ha origine proprio dall'analisi del ruolo dell'artista quando questi opera nello spazio pubblico. Sempre lontano da ogni forma di demagogia populista, definisco "machiavellica" la processualità che porta alla realizzazione dei miei progetti. Si tratta di una strategia precisa, finalizzata non solo alla qualità dell'opera, ma anche a mettere in cortocircuito il sistema dell'arte stesso.

"Machiavellica" perché utilizzo l'incontro con i cittadini come un utensile, una sorta di grimaldello per poter entrare nei meccanismi sociali e nei contesti urbani nei quali l'opera avrà luogo. L'opera da un lato si integra e radica nel territorio sociale e geografico, grazie alla relazione che instaurò con la gente, dall'altro si rivolge al sistema specifico dell'arte, esplorandone i linguaggi. I due processi sono per me inscindibili. Solo attraverso un dialogo con i destinatari/commitenti l'opera può prendere vita, diventare un dispositivo in grado di costruire nuove visioni e scenari, e integrarsi nel territorio senza risultare un oggetto estraneo, imposto dall'autore.

Ho iniziato a lavorare in questo modo a Peccioli per un progetto curato da Antonella Soldaini⁴: il mio intervento consisteva nel restauro filologico di un vecchio teatro del paese che i cittadini stessi mi avevano mostrato dopo molte conversazioni. Non si trattò solo di partecipazione, il mio approccio metodologico era divenuto, in quel caso, il cuore stesso dell'opera: il mio ruolo di autore si era apparentemente dissolto nella comunità, nell'intento di costruire un piccolo cortocircuito tra storia presente e memoria collettiva del luogo, tra sperimentazione linguistica contemporanea e le energie, le dinamiche sociali e sentimentali che, intorno a quel teatro, gravitavano.

4. "Arte a Peccioli", Peccioli (Pisa), 1994-1997.

HUO Questo ci porta a un'altra domanda: quest'ultima generazione di artisti – e prima di loro quella di Philippe Parreno e Rirkrit Tiravanija – lavora molto sull'idea di "produzione di realtà". Per esempio, il tuo studente Petrit Halilaj ha recentemente partecipato alla Biennale di Berlino con un lavoro⁵ che consiste nella costruzione di una casa in cui, dopo la Biennale, lui andrà a vivere. Questo aspetto della "produzione di realtà" mi sembra trovare corrispondenza in molti dei tuoi progetti... Cosa ne pensi?

5. Petrit Halilaj, *The places I'm looking for, my dear, are utopian places, they are boring and I don't know how to make them real*, 2010.

AG Esplorare la realtà della vita, aderire a essa, è il punto di partenza di ogni mio lavoro. L'esito dell'opera è invece la moltiplicazione

della realtà. E proprio per questo motivo i miei progetti hanno luogo in più contesti contemporaneamente, la vita quotidiana come il sistema dell'arte... Le mie opere vengono usate e vissute, si modificano e si consumano, sono lavori sempre coniugati al presente. Attraverso un breve testo, una didascalia, il lavoro si attiva immediatamente.

Così accadde per esempio per *Temporalis* (2009) l'opera realizzata per la prima sala aperta al pubblico del museo MAXXI a Roma.

In una sala del nuovo museo MAXXI le luci vibreranno quando in Italia un fulmine cadrà durante i temporali. Quest'opera è dedicata a loro e a tutti coloro che passando di lì penseranno al cielo. Questo breve testo era parte integrante dell'opera ed era stampato su 500.000 copertine di *City*, il *free press* distribuito quotidianamente in tutta la città.

Il processo di disseminazione dell'informazione è funzionale al progetto perché il vero cuore del lavoro non è, in fondo, la sala pulsante del MAXXI, bensì lo sguardo della gente. Migliaia di sguardi di persone che attraversano la città e, anche solo per un attimo, rivolgono gli occhi al cielo che sovrasta e veglia sulla nascita di una nuova architettura, così carica di potere magnetico, come è il Museo. Per me l'opera coincide proprio con quell'infinita moltitudine di sguardi e di cieli osservati dai cittadini. In fondo, si trattava di un lavoro sul tema del sublime, del rapporto tra la natura e l'arte, di un'opera molto classica, direi, pittorica.

Come sostenevo prima, l'opera è una strategia, diffonde una voce tra la gente che si propaga come un'eco. Costruisco uno scenario all'interno del quale si produce una nuova realtà che galleggia tra il mio mondo, il mio modo di guardare le cose, e una sorta di conscio/inconscio collettivo.

Per questo credo sia difficile pensare a un libro sul mio lavoro; proprio Chus recentemente mi diceva: "Il tuo libro non dovrebbe avere immagini". È un problema da risolvere. Mi interessa molto esplorare con voi questa questione perché mi aspetto sempre di poter vedere e capire delle cose sul mio lavoro attraverso lo sguardo degli altri. Mi appassiona pensare di poter disperdere l'io narrante tra le pagine di un libro sul mio stesso lavoro, e pensare che l'autore, invece, possa avere la forma di un "io" molteplice e multi-forme, esattamente come accade nelle mie opere.

HUO Un altro aspetto che mi capita spesso di discutere con i giovani artisti che incontro è quello delle "realtà parallele". In quest'ottica, mi interesserebbe molto parlare di te, Alberto, come architetto.

AG Non è possibile per me pensare al lavoro dell'arte senza pensare anche all'architettura. È il mio metodo stesso di operare che è ar-

chitettonico. Ne parlavamo prima: il tema della concertazione tra le persone e le istituzioni, le potenzialità e le sfide che le limitazioni e i vincoli pratici, tecnici e fisici della città impongono, sono i punti di partenza per attivare il meccanismo dell'opera.

Mi interessa la possibilità di interpretare in modo fluido i ruoli degli attori sulla scena, di poterne mescolare le funzioni e le proprietà. Ritengo sia un tema importante oggi, in un momento in cui le spinte di carattere economico e politico sembrano influenzare più di qualsiasi altra cosa la progettazione dello spazio pubblico.

Ho la sensazione sia sempre più necessario intervenire sulle nuove mappe, le nuove geografie che la società sta disegnando. La qualità dello spazio non sembra essere più il problema centrale; studiare l'esistente potrebbe non voler più dire avere a che fare con le tecniche canoniche di lettura della città. Mi piacerebbe, anzi, forse sarebbe indispensabile, che ora più che mai arte e architettura tornassero ad avere un dialogo fitto, costante e aperto. Ma non sembra così facile.

HUO Da laureato in architettura che però non pratica la professione, hai progetti architettonici non realizzati?

AG Sì, un lavoro c'è: un'opera commissionatami tre o quattro anni fa per la foce del fiume Magra, nei pressi di La Spezia. Avrei dovuto realizzare un'opera sulla sponda orientale del fiume, lungo il lembo estremo dell'estuario del corso d'acqua, proprio nel punto in cui il Magra sfocia in mare. Poco distante da lì c'è Carrara. Penso all'industria del marmo, alle cave e alle decine di impianti che producono parti in pietra per l'architettura e per l'arte.

Al posto dei consueti frangiflutti in cemento armato che proteggono le nostre coste, il mio progetto prevedeva di accatastare, di scaricare in mare una grande quantità di manufatti in cemento, in marmo, pezzi e frammenti di pietra, resti di sculture realizzate nei laboratori. Alcuni sarebbero sprofondati in mare, altre parti sarebbero restate a pelo d'acqua, altre ancora parzialmente affioranti dalla superficie del fiume. La barriera che separava l'acqua dolce da quella salata sarebbe divenuta una sorta di paesaggio di pietre e parti industriali prodotte dallo stesso contesto in cui il mio lavoro aveva luogo. Il ciclo vitale dell'opera avrebbe messo in relazione più mondi: il sistema economico ed industriale di un territorio, l'ambiente ecologico in cui mare e fiume si incontrano, e la storia dell'arte stessa, evocata, quasi citata.

SB Questo tema delle realtà parallele che Hans sollevava è un tema fondamentale; ed è fondamentale oggi in una realtà urbana metropolitana dove le realtà parallele non sono solamente una sovrapposizione di mondi...

Riguarda anche il fatto che oggi ci sono delle realtà parallele che accompagnano anche la condizione della vita urbana stessa, l'esperienza del muoversi e tutta la bolla di produzione di pensieri e immaginari che ognuno di noi si porta dietro.

Allora, la cosa che a me interessa del tuo lavoro, Alberto, e che secondo me è la tua vera opera, come forse hai già detto tu prima, è la didascalìa. Cioè, l'opera vera non è il fatto che tu costruisci degli elementi tecnici che illuminano, che filmano, che colorano, che fanno accadere delle cose; l'opera tua vera, cioè il dispositivo che davvero fa scattare il senso, che è un senso che mette in connessione dei mondi paralleli che altrimenti non sarebbero in connessione, è la didascalìa.

AG La funzione della didascalìa è centrale, ed è attraverso di essa che l'opera produce la vera e propria moltiplicazione di realtà parallele di cui dicevamo. È un dispositivo attivatore in grado di conferire senso narrativo al lavoro, in grado di disegnare infiniti paesaggi mentali. Per esempio, durante la Biennale di Istanbul nel 2001, quando realizzai sul ponte del Bosforo il lavoro *Ai Nati Oggi*, ogni spettatore, passante e cittadino di Istanbul leggendo la didascalìa – in quel caso realizzata sottoforma di campagna pubblicitaria – avrà immaginato in qualche modo una sua natività, avrà inconsciamente composto un'immagine immateriale, personale, unica e irripetibile. A volte cerco di figurarmi la moltitudine diffusa di queste natività solo pensate; si tratta di una città parallela, una società parallela.

La didascalìa, infatti, in tutte le sue molte formalizzazioni che si adattano a ogni contesto – manifesto pubblicitario, lastra di pietra, volantino, *free press*, e così via – oltre a disseminare e distribuire i contenuti dell'opera stessa, è la dichiarazione esplicita di quell'“andare verso” i cittadini, verso gli spettatori, di cui parlavo prima: essa stessa è una dichiarazione politica e metodologica.

SB Infatti, io penso che, sia per quanto riguarda le tue opere sia nella tua pratica di insegnamento, il tuo lavoro sia una gigantesca, continua, prolungata didascalìa. E questo lo rende anche, se vuoi, “strutturalista”, nel senso che implica tutto un ragionamento sull'ordine del discorso, sulla logica discorsiva, che a me piace molto; o se vogliamo “habermasiano”, nel senso che veicola un'idea di affermazione del discorso pubblico.

AG Mi interessa molto questa tua riflessione sul rapporto tra l'insegnamento e la didascalìa come utensile per aprire le porte a molti contesti paralleli. Ho raccolto tutti i testi delle mie didascalie, forse per farne una mostra. Ogni didascalìa uno scenario.

La didascalìa è un diaframma sottile; è l'oggetto fisico che dà forma

alla strategia “machiavellica”, è un dispositivo bifronte. Introduce e avvicina all’opera e contemporaneamente dichiara al pubblico in modo esplicito lo spostamento metodologico che ho deciso di mettere in atto.

Questo breve testo in qualche modo responsabilizza lo spettatore, lo rende protagonista e soprattutto carica di aura il suo sguardo.

In un momento in cui la nostra società è sempre più ubiqua, il museo e l’arte sono liquidi, diffusi, è sempre più difficile rintracciarne i confini. Per questo ritengo sia lo sguardo dello spettatore a doversi caricare di consapevolezza e responsabilità. Viviamo in un momento di continua mutazione... Riesco addirittura a immaginare che alcuni spostamenti di carattere sociopolitico possano essere interpretati come fenomeni quasi dal carattere biologico, come se si trattasse di un disegno superiore della natura. Mi riferisco, ad esempio, alle molte migrazioni di moltitudini di persone da un continente all’altro; penso a queste enormi navi cariche di migranti, aggrappati come insetti a ogni albero o appiglio pur di restare a bordo, pur di sopravvivere. È come se la Natura ci venisse in aiuto e fortificasse le razze più deboli, rese più fragili da stili di vita ormai innaturali, mescolando le etnie, fondendo il così detto Terzo Mondo con il Primo... Mentre la medicina ci indebolisce invece di rinforzarci, inconsapevoli movimenti di popoli e razze producono una nuova ibridazione che rinsalda gli esseri umani. Migrazioni come biologie.

HUO L'altra cosa che mi è saltata in mente, Alberto, quando parlavi di questo aspetto dell'aura, è la tua scultura vista a Basilea...

AG La scultura che hai visto ad Art Basel è la statua di una Madonna che mi fu commissionata anni fa per una chiesa in Italia. Vederla in una fiera d'arte può essere straniante ma, a dire il vero, esporla in un contesto in qualche modo commerciale come Basilea mi interessava. L'opera non è realizzata attraverso un vero e proprio processo scultoreo, è un ready-made. Mi sono fatto spedire da Napoli una Madonna ottocentesca, ne ho fatto un calco e ho realizzato una copia in ceramica. Si trattava di una scultura classica, l'icona più tradizionale, bellissima. La definisco “bellissima” proprio perché non l'ho realizzata io, ma è stata sottratta alla vita reale, a quel contesto popolare in cui il confine tra sacro, profano e misticismo è molto labile. Al suo interno, in una parte cava dell'opera di ceramica, ho fatto installare un piccolo dispositivo che fa sì che la statua possa scaldarsi. La scultura raggiunge il grado di calore del corpo umano, circa 36,7 gradi: è quasi come se si trattasse di calore materno. Il mio intervento consiste quindi soltanto nell'aumentare la temperatura di una statua, stravolgendone però in modo invisibile il senso. Così l'oggetto si

colloca in un territorio nuovo, in un ambiente di mezzo tra il mondo religioso, quello dei fedeli, e il sistema dell'arte, la sua iconografia.

L'opera non è invasiva, anzi volutamente si mescola e confonde con l'infinita quantità di oggetti di culto disseminati nel mondo e di proposito dialoga con la cultura popolare – penso al gesto devozionale di toccare il piede della Madonna – producendo un tipo di aura intenzionalmente al limite tra quella generata da un culto quasi pagano e quella che il sistema dell'arte stesso produce. Anche per questo l'opera funzionava, a mio modo di vedere, in una fiera.

Non volevo, con questo lavoro, affrontare temi legati al cattolicesimo, ma avere a che fare con una certa cultura diffusa, esplorare quel bisogno latente di spiritualità laica che la nostra società esprime nei modi più vari.

HUO Vorrei sapere fino a che punto qualcuno come, per esempio, Michael Asher è un riferimento importante per te. Ho scelto di nominare Michael Asher perché ci porta alla questione del contesto: molti tuoi progetti sono contestuali, nel senso che sono lavori pubblici che appartengono al luogo per il quale sono stati pensati... E, allo stesso tempo, propongono nuovi circuiti di disseminazione.

AG Sì è così, le mie opere sono progettate nel dettaglio per essere destinate a un preciso luogo, e contemporaneamente cercano la massima dispersione. Scala micro e macro convivono quasi sempre nei miei lavori. In qualche modo urbanistica e dettaglio hanno una radice comune, la stessa concezione. E credo di poter dire che una dimensione scaturisca dall'altra e viceversa; si tratta di due differenti approcci allo spazio che si scambiano i ruoli durante il progetto e il funzionamento dell'opera stessa.

Il mio scopo è allestire una reazione, impaginare la relazione tra gli elementi per poi lasciare libera la trasformazione. L'opera vive della sua propagazione e per questo forse non ne posso conoscere i limiti e i confini.

Il lavoro che sarà realizzato per l'aeroporto di Malpensa forse è interessante per parlare del mio modo di ragionare sul problema del contesto, perché è site-specific e contemporaneamente sempre disperso, piccolo e, allo stesso tempo, molto grande.

Si tratta di un intervento che completa il progetto di concorso di Pierluigi Nicolini per la nuova porta dello scalo milanese. L'opera è una pietra di circa un metro quadrato che viene installata nel pavimento, completamente complanare alla superficie di calpestio. Sarà collocata in molti punti dell'aeroporto di Malpensa, ma anche in una serie di luoghi direttamente collegati con lo scalo stesso, come le stazioni

ferroviarie in relazione con l'aeroporto a Milano e in Lombardia. La mia intenzione è di distribuire quest'opera il più possibile nel territorio. Sulla pietra è incisa in italiano e in inglese la frase **Tutti i passi che ho fatto nella mia vita mi hanno portato qui, ora**, che è anche il titolo del lavoro. Chiunque potrà imbattersi in questa pietra – nei bagni, in un corridoio, vicino alla banchina, prima di salire sul treno. È un'opera che parla specificatamente al passante, a chiunque la leggerà soffermandosi anche solo per un attimo, calpestandola per una frazione di secondo. Il lavoro contiene, seppure nelle sue ridotte dimensioni, la narrazione, il racconto invisibile della vita dello spettatore; quella piccola superficie di pietra è, in fondo, un luogo piccolissimo, ma che contiene molti altri luoghi, città e spazi attraversati in passato e mille altri che poi attraverseremo in futuro. È una didascalia pubblica che costruisce infiniti contesti. È un lavoro sul tema del transito in cui passato, presente e futuro coincidono. È strano pensare anche a noi tre, qui, che conversiamo, che siamo lontani e contemporaneamente vicini e in movimento. Tutti i passi che abbiamo fatto nella nostra vita ci hanno portato qui, ora.

HUO Qual è il tuo lavoro più piccolo e quale il più grande?

AG Le mie opere più grandi sono di sicuro quelle in grado di costruire una sorta di urbanistica, opere nella cui concezione è contenuta la vocazione alla loro stessa riproduzione e moltiplicazione. Il lavoro *Ai Nati Oggi*, per esempio, sto cercando di realizzarlo nel maggior numero possibile di città nel mondo. La fitta trama di relazioni che mette in moto si estende. La nascita stessa, oltre a essere un valore universale, per cui incommensurabile per dimensione, è anche un evento che ha a che fare con l'energia potenziale che una nuova vita contiene. I mutamenti demografici nel mondo sono degli interessanti indicatori per il futuro.

Riguardo i lavori piccoli... Ci sono dei piccolissimi disegni che ho fatto, anche minuscoli oggetti che sono sparpagliati nella mia casa e dentro una marea di libri. Ogni tanto mi è successo di ritrovarli dopo tanti anni. Sono piccolissimi lavori che spariscono e che ogni tanto riemergono quando meno me l'aspetto. Si tratta di una ragnatela di oggetti nascosti che attraversano il tempo della mia vita e della mia casa. Non li vedo mai eppure sono in giro. È come tenere sotto carica la sensibilità... Mi imbatto in loro per caso. Mi piace dimenticarmi che esistano.

SB Ho una domanda che magari è più che altro una curiosità: la passione per l'Inter, Internazionale Football Club Milano, la squadra di calcio...

AG La passione per l'Inter è una cosa di famiglia, una tradizione.

SB Ti sei emozionato anche tu?

6. Nel 2010 l'Inter ha conquistato, prima squadra italiana nella storia, il cosiddetto "triple", è riuscita cioè a vincere, nello stesso anno, il campionato, la coppa nazionale e la Champions League.

AG Moltissimo! Quest'anno l'Inter è stato un grande entusiasmo per tutti⁶. Penso, del resto, che il tifo calcistico sia un'espressione d'amore disinteressato che sarebbe interessante esplorare. C'è qualcosa che ha che fare con quel bisogno latente di spiritualità sempre più evidente nella nostra società. E spiritualità e artisticità sono due atteggiamenti davvero affini.

Della creatività ormai tutti sono consapevoli, tutti sanno più o meno che cosa voglia dire, ma l'abuso del termine lo ha reso un sinonimo di qualcosa di "esteticamente divertente", forse opposto all'idea stessa dell'arte. In nome della creatività sembra che tutto si possa fare. È il passaggio dalla creatività all'artisticità che mi interessa: come se la creatività desse una spinta verso l'artisticità, che è a un livello più alto. E l'artisticità ha a che fare con la spiritualità dell'esistenza, vivono nella stessa accezione.

HUO Ho ancora cinque minuti perché adesso vado a teatro. Vado a vedere la grande Eleanor Bron. Rimangono poche domande urgenti. Una di queste riguarda i tuoi eroi – anche se forse viviamo in un momento sbagliato per parlare di eroi. In altre parole, le tue influenze, il tuo "ossigeno", altre pratiche che ti hanno influenzato o ispirato...

AG Questa è una domanda molto difficile perché ci sono moltissimi riferimenti e opere che sono state d'ispirazione per me. Tu citi Asher che certo è un grande artista, ma vorrei ricordare tra le opere che mi hanno in qualche modo influenzato l'*Assunta* di Tiziano che si trova nella Chiesa di Santa Maria Gloriosa dei Frari a Venezia. È un'opera di grande contemporaneità, guardandola mi sembra sempre di riuscire a capire quali siano stati i pensieri e le riflessioni di Tiziano quando si è trovato a risolvere il problema della posizione dell'opera, lo spazio assegnatogli dalla committenza.

L'*Assunta* è una grande pala dietro l'altare, collocata tra due grandi finestre rivolte a ovest. Durante la giornata, il sole invade l'abside della chiesa proprio attraverso queste due grandi finestre, facendo sì che l'opera appaia sempre in controluce, cioè nelle peggiori condizioni di fruizione.

Sono convinto che Tiziano abbia concepito l'impianto narrativo e figurativo del quadro in relazione a questa difficile posizione dell'opera. Ha quindi trasformato un problema di complessa soluzione in un'opera site-specific di monumentale e poderosa bellezza. La pala è divisa sostanzialmente in due parti: nella sezione superiore la figura della Madonna e il paesaggio paradisiaco sono illuminati da una luce

d'oro folgorante; nella metà inferiore, in un contesto paesaggistico più terreno, Tiziano dipinge le figure umane direttamente in controluce, con toni molto scuri.

L'artista traspone quindi nell'opera la condizione visiva che lo spettatore stesso vive nello spazio della chiesa, costretto a osservare la pala in controluce.

Come giustificare però nella narrazione visiva del quadro questa insolita soluzione? Tiziano divide in due il dipinto dipingendo una grande nuvola sopra la quale galleggia la Madonna; sotto di essa le persone sono coperte dall'ombra della nuvola e quindi scure.

Quest'opera mi ha colpito molto proprio per il suo meraviglioso dialogo con l'architettura. Non è soltanto una risposta precisa allo spazio nel quale è collocata, ma un incredibile progetto di dipinto concepito per uno spettatore accecato dal sole, un'opera pensata per essere vista con gli occhi investiti, abbagliati dalla luce. Da questo limite dello spazio architettonico Tiziano trae ispirazione, riuscendo così ad aumentare la potenza del suo intervento, mettendo in relazione il suo dipinto non solo con l'edificio che lo ospita, ma con il cosmo stesso.

E poi, poco più in là, sempre a Venezia, sempre ai Frari, sempre Tiziano: *Pala Pesaro*. Lì ci sono alcuni personaggi che guardano la Madonna ma, lungo una scalinata – in uno scorcio architettonico un po' alla Veronese – appare un ragazzino che guarda dritto lo spettatore. Osservando quell'opera, entriamo direttamente nella pala. Il nostro spazio reale entra in quello dipinto. Ritrovo in questo lavoro di Tiziano molti dei temi che caratterizzano le mie opere: la possibilità che lo spettatore si confonda nell'opera stessa e l'intersecarsi di più spazi reali e immaginati.

Palazzo Reale,
Milano
1 aprile 2012

HUO Hai insegnato presso diverse istituzioni scolastiche, come l'Accademia di Belle Arti di Brera di Milano, l'Università IUAV di Venezia e l'Accademia di Belle Arti di Bologna. Hai mai pensato di fare un tuo Black Mountain College, di creare una nuova scuola?

HUO
Hans Ulrich Obrist
AG
Alberto Garutti

AG No, direi di no. Tuttavia, sotto il mio studio si è da poco liberato un grande spazio, e di tanto in tanto mi viene da pensare che potrebbe essere interessante provare a mettere in moto qualcosa con gli studenti e non solo. Una sorta di prolungamento del lavoro che da anni porto avanti all'interno delle istituzioni. Nonostante mi senta molto lontano da una concezione accademica o classica di scuola, il mio lavoro di docente non si caratterizza per una sorta di "indisciplina" fine a se stessa: la pratica che svolgo nelle accademie e nelle università si struttura infatti in base a un metodo ben preciso. Forse sarebbe interessante applicare alcuni principi costitutivi del corso a pratiche parallele a quelle propriamente accademiche o scolastiche. In un certo senso, è quello che faccio con i miei progetti pubblici. Come già ti accennavo in conversazioni precedenti, c'è una certa assonanza tra i principi che muovono la struttura del mio corso e la metodologia di lavoro che utilizzo nello spazio della città.

HUO C'è una cosa che mi ha sempre colpito nelle varie esperienze che ho avuto con le scuole, sin da quando ho cominciato a lavorare come giovane curatore con Kasper König negli anni Novanta. A quel tempo König dirigeva la Städelschule di Francoforte. Di giorno lavoravo con lui, mentre la sera presenziavo a varie conferenze; era come se fossi ridiventato studente. Ciò che trovavo magico allora della Städelschule era il fatto che la scuola d'architettura si trovasse all'interno della scuola d'arte. È lì che è nata la mia ossessione per l'architettura. Ritengo sia stata un'esperienza fondamentale non solo per me, ma anche per molti artisti. Anni dopo, ho ritrovato quello stesso spirito allo IUAV di Venezia, dove avevo iniziato a insegnare: il contesto era quello di una scuola d'arte, forte però di un legame molto saldo con la scuola di architettura, che fa parte della stessa istituzione. Con Angela Vettese e Marco De Michelis abbiamo strutturato i seminari d'arte insieme a quelli di architettura di Stefano Boeri, finché sono confluiti in un unico seminario. Il legame fra arte e architettura è molto presente nel tuo lavoro. Me ne puoi parlare?

AG Mi sono laureato in architettura nel 1971, eppure nella mia mente e nei miei pensieri c'è sempre stata l'arte. D'altra parte, è anche vero che nell'Ottocento chi voleva fare l'architetto s'iscriveva all'Accade-

mia di Belle Arti. È stato infatti solo a partire dai primi del Novecento che le due discipline si sono separate. Le città storiche non avrebbero avuto lo stesso grado di qualità se non fosse stato per l'intervento congiunto degli artisti e degli architetti, anzi direi degli "artisti" punto e basta. Considero ogni opera di qualità un'esperienza conoscitiva straordinaria, indipendentemente dal contesto disciplinare a cui può essere ricondotta. Quello fra arte e architettura credo sia un incontro necessario nella misura in cui è in grado di proporre un'esperienza di tipo cognitivo – svelare nuove dimensioni, schiudere orizzonti e proporre contenuti radicali.

HUO Come Emilio Prini, i cataloghi che hai prodotto sono pochissimi e tutti esauriti; esistono alcune pubblicazioni, come quella della casa editrice Kaleidoscope, che sono anche dei libri di testo, ma una vera e propria monografia sul tuo lavoro non esiste. Da dove faresti cominciare il tuo *catalogue raisonné*?

AG Non ho mai voluto realizzare un catalogo. Qualcuno penserà per una forma di masochismo; in realtà, è come se avessi sempre voluto – probabilmente illudendomi – demandare tutto all'opera, senza che fosse necessaria alcuna forma di mediazione. È difficile da spiegare, credo però che questo tipo di riflessione abbia a che fare con l'idea di concepire un'opera che si deve sviluppare, che deve viaggiare per diffondere i propri contenuti a prescindere dall'esistenza di un catalogo. In verità, sono molto contento di non aver mai prodotto un libro. Quindici anni fa, quando comprai il mio studio, ricordo che durante il trasloco improvvisamente fermai gli operai che stavano caricando una catasta di cataloghi sul camion: "Aspettate, mettiamoli qui", dissi loro. E li abbiamo buttati tutti, perché in fondo li avevo sempre odiati quei cataloghi. Non erano come li avrei voluti.

HUO Esistono ancora copie di questo catalogo?

AG Io ne ho una, ma è ormai molto vecchia e molto consumata, con le pagine scollate. A volte la mostro a qualche amico, in forma privata. In questo catalogo sono contenuti alcuni passaggi cruciali sul mio lavoro, ma non sono riportate quelle opere che certamente inserirei in un volume finalizzato a raccontare il processo della mia pratica artistica in modo ragionato.

Un ipotetico catalogo ragionato sul mio lavoro dovrebbe forse iniziare con le immagini della prima mostra che feci nel 1975 a Milano, alla galleria Diagramma di Luciano Inga Pin. In quel periodo Inga Pin era un punto di riferimento importante per gli artisti della mia generazione, come Francesco Clemente, Sandro Chia, Enzo Cucchi – gli artisti che avrebbero poi formato il gruppo della Transavan-

guardia. La mostra da Inga Pin fu per me molto importante, la ricordo come un'epifania, perché rivelò alcuni aspetti del mio lavoro, e anche del mio modo di essere, che avrebbero poi caratterizzato tutta la mia pratica artistica: l'attitudine critica e l'incertezza come motore della ricerca e della conoscenza. Il lavoro più importante, la spina dorsale di quella mostra, esplorava il tema dell'errore, del dubbio, e prendeva spunto da alcuni scritti e pensieri di Montaigne che stavo leggendo in quel momento. S'intitolava *Credo di ricordare*, e consisteva in una serie di trentadue fotografie in bianco e nero che mi vedono ritratto nella stanza dove dormivo allora, attorniato dagli oggetti della mia quotidianità sullo sfondo del contesto domestico-abitativo.

In un periodo storico estremamente politicizzato, quale era la metà degli anni Settanta, prestare attenzione a oggetti assolutamente banali o dimostrarsi affascinato dall'idea di una "narrazione individuale" era quasi rischioso, perché significava discostarsi da quella realtà sociale e politica che era tanto al centro delle pratiche estetiche di allora.

HUO In quel periodo quali erano i tuoi eroi e le tue fonti d'ispirazione?

AG Sono cresciuto osservando quello che in quel momento esponevano le gallerie italiane ed europee, ovvero l'arte concettuale. Dell'arte concettuale m'interessava la tensione comune verso l'elaborazione di codici e linguaggi autonomi. La percepivo come il contesto in cui un nuovo rapporto tra l'ambiente, l'uomo e l'oggetto stava avendo luogo, all'interno del quale era possibile ragionare sulle relazioni fra parola e immagine, fra narrazione analitica e declinazione romantica. Per me, come penso per molti artisti, furono fondamentali per la costruzione di un immaginario internazionale a Milano personalità quali Franco Toselli, Fraçoise Lambert, Massimo Minini, con cui lavoro ancora oggi. Oltre ad artisti quali Sol LeWitt, Donald Judd, Trisha Brown, Gordon Matta-Clark, Joseph Kosuth, Lawrence Weiner, Richard Serra e naturalmente Mario Merz e Alighiero Boetti. Ma è interessante notare come nella galleria Diaframma si fosse generato un movimento quasi opposto a quello concettuale. A ben guardare, gli inizi della Transavanguardia possono essere rintracciabili proprio lì, con la mostra di Francesco Clemente nel 1975. Luciano fece un lavoro davvero importante. Seppur molto intimidito, io ero un assiduo frequentatore delle gallerie, in particolare di quelle quattro-cinque gallerie in cui gli artisti guardavano allo spazio espositivo come strumento di lavoro: Gian Enzo Sperrone a Torino, Salvatore Ala a Milano, L'Attico e la galleria di Ugo Ferranti a Roma, ma anche quella di Lucio Amelio a Napoli, che acquistò alcune mie opere.

È stato per me molto importante anche l'incontro con il Minimalismo e l'approccio con l'idea di ripercorrere analiticamente il proces-

so di costruzione dell'opera, raccontando la processualità del fare arte, dopo aver in qualche modo azzerato la pratica. M'interessava la sperimentazione artistica del Minimalismo come reazione e naturale conseguenza delle premesse ideologiche e politiche del tempo, senza le quali tutta l'arte concettuale non avrebbe avuto senso. L'aspirazione alla pulizia delle forme e l'idea del vuoto che caratterizzava il lavoro di alcuni artisti di quel periodo avrebbero perso totalmente di valore se fossero state private di quella spinta ideologica e politica dalla quale tutto prendeva forma. Forma e contenuto non possono essere separati, così come non possono esserlo istinto e cervello.

HUO E quando hai avuto l'epifania che ti ha portato ad andare oltre la galleria, oltre il museo?

AG Ricordo molto bene anche questo passaggio. L'intenzione però non è mai stata quella di andare contro le gallerie o contro il sistema, ma di porgere l'orecchio a ciò che stava accadendo nel mondo, a certe trasformazioni che stavano avvenendo al di fuori del contesto artistico. Lo spostamento verso l'arte pubblica e il passaggio dal museo alla città sono avvenuti nello stesso momento storico che ha visto la prima Guerra del Golfo e l'arrivo di Internet in Italia. Sentivo allora l'urgenza di occuparmi di una realtà in trasformazione e lontana, apparentemente, dagli ingranaggi della macchina galleria-collezionista-museo. Il sistema dell'arte è molto importante – soltanto un ingenuo può pensare che l'arte non sia anche una realtà economica – ma il rischio, presente in quegli anni più che mai, era quello di rinchiudersi in un eccesso di autoreferenzialità che avrebbe portato a un allontanamento dalla realtà della vita. Per secoli l'arte si è relazionata alla vita e alla quotidianità con un approccio positivo, etico. A mio modo di vedere, è necessario interrogarsi ogni giorno sul ruolo e sulla responsabilità etica dell'artista, e per fare questo non possiamo non mettere a confronto l'opera d'arte con la realtà storica nella quale agisce e agirà. Come possiamo produrre arte se non ascoltiamo il mondo? Come diceva Alighiero Boetti, “mettere al mondo il mondo”...

HUO Parlavi della prima Guerra del Golfo, è un giorno che ricordo molto bene.

AG Era il 1992.

HUO Quel giorno mi trovavo con Peter Fischli e David Weiss a Düsseldorf. Il giorno successivo si sarebbe inaugurata la loro mostra e abbiamo passato tutta la notte in albergo di fronte al televisore senza vedere nulla...

AG Anche io...

HUO Forse esiste una specie di memoria collettiva di quella notte. In un'intervista con Guido Molinari, hai affermato che la Guerra del Golfo e la diffusione di Internet hanno innescato una serie di reazioni a catena che ha avuto riflessi anche sulla psicologia delle persone e sul modo di pensare e fare arte. Se la guerra ha mutato la geografia, la percezione e il senso dello spazio, Internet ha modificato la concezione del mondo e della sua complessità. In seguito a questa epifania, collocabile all'inizio degli anni Novanta, qual è la prima opera dove si vede questo spostamento, che non ha più a che fare con l'ego moderno ma con un ego caricato di una nuova responsabilità da cui sentivi di non poter prescindere?

AG Questo passaggio coincide con la realizzazione di un progetto nato nel 1993-1994 a Peccioli, in occasione di una mostra a cura di Antonella Soldaini. Peccioli è un piccolo paese vicino a Pisa, molto bello nella sua semplicità. Era un paese all'avanguardia e anche piuttosto ricco, un comune virtuoso, perché aveva in gestione la discarica dei rifiuti di Firenze. La curatrice mi aveva chiesto di realizzare un'opera nella città, mi disse: "scegli una piazza o una strada". Ma la mia preoccupazione allora non era tanto quella di trovare un luogo centrale che avrebbe dato piena visibilità al mio lavoro, quanto quella di farlo accettare alla cittadinanza. Per questo l'ho dedicato espressamente ai cittadini di Peccioli. Era la prima volta che l'opera usciva dai confini della mia casa, oltrepassando l'idea di paesaggio domestico che fino ad allora aveva caratterizzato la mia pratica. Devo però precisare che la "casa" non era per me un luogo intimo, in cui chiudersi rifiutando il mondo; al contrario, era per me il luogo delle relazioni, dove c'era il telefono, la segreteria telefonica, il computer. Era un luogo di riflessione personale ma anche interpersonale, un microcosmo dove attivare relazioni diverse.

L'intervento realizzato nel 1996 per la mostra curata da Rita Selvaggio presso Casa Masaccio, a San Giovanni Valdarno – casa natale dell'artista, oggi adibita a museo – è un altro esempio rivelatore dello spostamento dell'ego di cui parli.

HUO Anche nel piccolo museo di Bolzano hai investito moltissimo tempo, riuscendo alla fine a entrare in relazione con gli abitanti del luogo...

AG Proprio pensando a questo progetto posso senz'altro dire che concetti quali la "difficoltà" e il "limite" – temi a cui mi piacerebbe dedicare un intero capitolo di un mio possibile catalogo ragionato

– hanno decisamente a che fare con l’arte. La stessa storia dell’arte è il risultato del superamento di un limite. Basti pensare ai limiti che la committenza, la Chiesa ad esempio, imponeva: conformarsi a una narrazione evangelica, alle regole liturgiche, all’architettura degli spazi ecclesiastici... Limiti che quegli artisti capaci di produrre e sviluppare un progetto a partire da condizioni di difficoltà e costrizione hanno trasformato in una molla formidabile...

HUO Qual è stata la difficoltà della stanza-museo di Bolzano?

AG A Bolzano mi sono trovato a vivere in una condizione di estrema solitudine. Bolzano è una città difficile, in cui convivono due realtà culturali, quella italiana e quella tedesca, molto diverse. Le difficoltà andavano dal riuscire a portare a termine un sopralluogo al trovare i modi per entrare in contatto con la cittadinanza. Mi sono anche detto, “che cosa faccio qui? Spendo denaro pubblico e dell’arte sembra non interessare niente a nessuno”. Ma proprio dallo scontro con un contesto urbano che mi respingeva, da questa sofferenza, è nato il lavoro. Quando mi hanno chiesto di scegliere uno spazio tra quelli indicati dalla provincia ho scelto il più periferico. In periferia nessuno era interessato all’arte, nessuno andava al museo. Ho pensato, “ecco, adesso vi sistemo io”. Così ho deciso di costruire proprio lì, all’interno dei giardini pubblici, una piccola stanza di tre metri quadrati, progettata come fosse la *dépendance* di Museion – il museo centrale della città – con l’idea che venisse allestita ed esposta ogni tre mesi un’opera della sua collezione. Ogni volta che qualcuno, portando il figlio al parco o andando a fare la spesa, passava davanti al piccolo museo, un sensore ne illuminava l’interno. I passanti erano così costretti, anche se per pochi secondi, a confrontarsi con l’opera d’arte. Letizia Ragaglia, che mi aveva invitato a realizzare questo lavoro e che ora dirige Museion, mi ha detto che negli ultimi anni questa piccola stanza è diventata un luogo molto partecipato del quartiere.

HUO Ecco che comincia a delinearci la struttura del tuo *catalogue raisonné*. Un capitolo andrebbe senz’altro dedicato alla luce, presente in molte tue opere, per esempio nel lavoro *Ai Nati Oggi*, realizzato per la prima volta nel 1998 a Bergamo. L’arte ha a che fare con la luce, proprio come, in architettura, il vuoto ha a che fare con il pieno. Per me la luce racconta la realtà, è una metafora dell’arte, ma è anche un’applicazione della tecnologia, com’è evidente nella tua opera *Temporali* (2008), realizzata per il MAXXI di Roma, non è vero?

AG L’opera *Temporali* nasce per la Fondazione Remotti a Camogli, una chiesa sconsacrata ora adibita a centro per l’arte contemporanea, ma

ha avuto poi diversi sviluppi come nel caso del museo MAXXI che mi aveva commissionato il lavoro a cantiere aperto. Anche lì ad ogni caduta di fulmine veniva provocata via internet l'accensione simultanea di tutte le lampade installate in una zona dell'edificio.

Qui la luce dava senso al buio, e viceversa, proprio come nella progettazione di un edificio il vuoto dà senso al pieno. La luce ha per me una grande forza simbolica; tuttavia, nelle opere pubbliche è importante soprattutto per la sua immediatezza narrativa. L'idea di "narratività" ha una relazione molto forte con i lavori *Ai Nati Oggi e Temporalis*: essi rilevano, rivelano e invitano il passante a immaginare. Nell'opera *Temporalis*, nello specifico, ho semplicemente tentato di mettere in relazione l'enigma dell'arte con l'enigma dell'universo, con un contesto cioè altrettanto inconcepibile, come diceva Borges. Questo è stato per me un lavoro sulla natura, su questa strana e indefinibile cosa che sta sopra di noi.

HUO Un altro capitolo del tuo libro potrebbe avere a che fare con la natura...

AG Sì, certo. In fondo il lavoro che ho realizzato con Francesco Bonami a Villa Manin, in un paese del Veneto che si chiama Passariano di Codroipo, ha molto a che fare con l'idea di natura. Villa Manin era un centro per l'arte contemporanea costruito all'interno di una residenza nobiliare del Settecento caratterizzata da un parco enorme e spettacolare, puntellato da grandi alberi secolari. Quando mi hanno chiesto di realizzarvi un lavoro, ho scelto di costruire una grande recinzione, il perimetro della quale disegnavo nel prato l'antico stemma della famiglia Manin – una geometria che però possono vedere solo le rondini, perché solo dall'alto è possibile riconoscerne la forma. Uno spazio ritagliato nella natura e inaccessibile all'uomo – l'opera titola *Come se la natura avesse lasciato fuori gli uomini*. Mentre il parco è potato alla perfezione da quattro giardinieri, all'interno della recinzione la natura crescerà senza controllo.

HUO Vorrei concludere questa intervista con una domanda che riguarda un altro possibile capitolo del tuo *catalogue raisonné*: il disegno. Penso soprattutto alla serie di opere *Campionario* (2008). Ti misuri quotidianamente con la pratica del disegno? Qual è il ruolo del disegno nel tuo lavoro?

AG Il disegno è per me importantissimo, disegnare come dipingere. Alla mostra al PAC ho voglia di portare un grande quadro e alcuni disegni. *Campionario* è un'opera che si compone di disegni – ma potrei anche definirli quadri – e che nasce in occasione di una mostra alla galleria di Massimo Minini, a Brescia, nel gennaio 2008. "Alberto,

voglio fare una tua mostra”, mi dice Minini, “però basta con gli interventi nella città. Voglio che tu faccia dei quadri, perché devo venderli”. Ho realizzato dei quadri che parlavano della città, dei luoghi. *Campionario* si compone di una famiglia di quadri monocromi, sulla superficie dei quali è disegnata una sottile linea nera che, quasi danzando sulla tela, compone una forma calligrafica. La lunghezza della linea equivale a una relazione e a una distanza, esplicitata nei titoli: **Ho camminato dalla Fondazione Sandretto per 1221 metri, fino ad arrivare alla banca UBI; oppure Ho camminato per 1556 metri per arrivare all'Assunta dei Frari di Tiziano.** Con il contapassi misuravo la distanza fra due luoghi, sulla base della quale realizzavo poi un disegno astratto su fondo colorato. Nonostante il disegno non rappresenti in nessun modo il percorso, quest'ultimo è contenuto nella composizione astratta. Ciascuna delle distanze indicate rappresenta lo spazio fisico che separa i committenti delle varie opere, le istituzioni che le hanno acquistate, i luoghi nevralgici, per motivi politici o economici, della città. In risposta alla richiesta del gallerista di produrre dei lavori da vendere, ho realizzato un'opera sull'idea stessa della vendita, travestita da quadro e con una sua propria calligrafia. In questo senso, mi piace legare *Campionario* alla pura idea della vendita e dello scambio. M'interessa esplicitare il ruolo del denaro come strumento di negoziazione: è infatti lo scambio di merci, pensieri e culture che ha nutrito per secoli città complesse come Venezia. E la galleria cos'altro è se non questo? Un ingranaggio di quella macchina composita che è la città. *Campionario* si presenta come un lavoro semplice, calligrafico, molto estetico, addolcito nelle forme, nient'altro che un “campionario” appunto, proprio nel senso mercantile del termine: chi volesse acquistare uno di questi lavori, non deve fare altro che selezionarne il colore di fondo – rosa, azzurro, beige – e decidere assieme a me la distanza da misurare – dal mio studio alla sua casa, dalla porta d'ingresso della fondazione a quella della mia abitazione, eccetera. L'opera viene realizzata esattamente come il committente la desidera, rappresentando questo incontro attraverso la distanza che ci separa e che, allo stesso tempo, ora ci lega. Come fosse un ritratto o una veduta. Insomma, è una storia antica, per secoli gli artisti hanno fatto ritratti e vedute...

Locarno
7 agosto 2012

HUO La tua retrospettiva al PAC verrà presentata parallelamente alla mostra degli artisti che hanno frequentato i tuoi corsi. Qual è il tuo grado di coinvolgimento in questo progetto?

HUO
Hans Ulrich Obrist
AG
Alberto Garutti

AG Sono decisamente coinvolto nella mostra, nonostante, forse, non traspaia in modo evidente. Ho voluto mantenere una certa distanza dal progetto: mi è sembrato il comportamento più naturale. Così, insieme a Paola Nicolin, abbiamo deciso di demandare la curatela del progetto a Luca Cerizza.

In questi mesi, ho percepito un certo entusiasmo da parte di molti autori invitati a questa mostra. Roberto Cuoghi, per esempio, artista che io amo moltissimo, sta realizzando per l'occasione un lavoro ad hoc su di me.

HUO Un ritratto?

AG Sì, ha già fatto il calco della mia faccia. Per tutti deve restare un segreto fino al giorno dell'inaugurazione, ma voglio rivelartelo: Cuoghi realizzerà la mia maschera mortuaria. È una cosa che mi ha emozionato.

HUO È un lavoro che appartiene alla serie dei ritratti mutanti, come quello che fece a Dakis Joannou? (*Megas Dakis*, 2007 NdR)

AG No, si tratta del calco della mia faccia e della mia mano. Anche Simone Berti farà qualcosa su di me. Dunque, come puoi capire, il mio coinvolgimento nella mostra è evidente, ma la posizione che ho deciso di assumere rispetto alla centralità del progetto è laterale. La considero la posizione di maggiore forza.

HUO L'opposto di mettersi al centro, come direbbe Deleuze, essere nella metà delle cose, non nel centro...

AG Esattamente, si tratta di una posizione che ho sempre deciso di assumere, non solo rispetto al mio stesso lavoro, all'insegnamento, ma rispetto ai sistemi in generale. Così, anche per questo motivo, ho scelto di restare semplicemente ad osservare questa mostra, al fine di non limitare in nessun modo la possibilità per tutti gli artisti – soprattutto per i più giovani – di essere i protagonisti dell'opera, e con l'intento di non intaccare in nessun modo il lavoro. Solo così, paradossalmente, mantenendo questa lateralità, credo si possano far funzionare le cose e produrre un certo tipo di radicalità.

HUO La maggior parte dei giovani artisti italiani interessanti sono stati tuoi allievi. In questa occasione, per la prima volta, ab-

biamo la lista. Un po' come quando Michael Craig-Martin fece la mostra con tutti i suoi allievi al Goldsmith di Londra...

AG Per la prima volta, mi sono trovato a calcolare il numero degli studenti che sono, poi, diventati artisti rispettati: ne ho contati sessantanove. A questi si aggiunge la nuova generazione che frequenta i corsi in questo momento. È un po' strano, no? Tutti pensano che Garutti abbia attivato chissà quali meccanismi per far sì che i suoi studenti possano entrare nel circuito dell'arte, mentre ciò che faccio è esattamente il contrario.

HUO Qual è il tuo metodo d'insegnamento? È probabilmente una questione di alchimia. Come quando chiesero a Stanley Kubrick come era riuscito a fare i suoi film...

AG Innanzitutto, la posizione laterale di cui parlavamo. La questione però – come abbiamo già avuto modo di dire in passato – credo sia un'altra. Credo, infatti, che l'arte non si possa insegnare. Il vero problema è riuscire a capire come funziona la sensibilità di una persona che frequenta un corso e che cerca di apprendere qualcosa da un'altra persona. Per me è molto importante il primo approccio con gli studenti. Il primo anno è fondamentale, perché lavoro semplicemente al fine di togliere le incrostazioni. È molto difficile e talvolta doloroso, ma va fatto.

HUO Quindi la questione non è aggiungere, ma togliere.

AG Il mio obiettivo era – ed è ancora oggi – quello di arrivare a quota zero. Molti giovani arrivano all'accademia o all'università intaccati da sedimenti culturali che sono, a mio modo di vedere, un impedimento alla lettura del problema della contemporaneità: diciamo che potremmo dire che sono a quota “meno trenta” rispetto al livello necessario per occuparsi d'arte. Il mio compito sta nel portarli a una quota “meno dieci”, poi “meno tre”, “meno due”, “zero”. Ecco, quando sei a zero, allora forse riesci a passare al segno positivo. Quindi il primo problema è togliere le incrostazioni create dalla cultura scolastica italiana.

HUO Si tratta, perciò, di togliere i danni causati dalla precedente educazione. E come è possibile farlo?

AG Intanto parlo molto con gli studenti, con ciascuno di loro. Quando dialogo con un giovane, dopo un po' credo di poter essere in grado di capire se ha le potenzialità per diventare un bravo artista oppure no, è qualcosa che sento subito. Riesco a cogliere, in una conversa-

zione informale, dei passaggi che hanno a che fare con l'opera. Il rapporto personale con ognuno di loro è molto importante, perché il vero problema non è insegnare come fare un'opera d'arte, ma entrare in una specie di empatia, di sensibilità comune. Il vero problema è trovarsi sul terreno comune dell'opera, attivando anche un lavoro critico verso le istituzioni e la figura del docente. Posso dire di essere critico anche con gli studenti, nel senso che non sono mai interessato al lavoro di un bravo studentello che mi presenta un bel "compitino" per prendere un buon voto. Ciò che davvero voglio è semplicemente trovarmi con lui sul terreno comune dell'opera. Riuscire a creare un clima nel corso, in modo che chiunque venga in Accademia lo faccia per mettere in discussione la sua esperienza fino a quel momento, come diceva Alighiero "per mettere al mondo il mondo".

HUO Creare un clima vuol dire anche creare una situazione che catalizza il rapporto fra gli studenti...

AG Sì, vuol dire non solo catalizzare il rapporto fra gli studenti, ma anche una riflessione circa la loro vita, i loro affetti, la loro storia, i motivi per cui sono lì... Io parlo moltissimo con loro, di tutto, ma mai in forma privata, sempre in forma pubblica.

HUO Davanti agli altri studenti?

AG Sì, sempre in gruppo. È un modo molto utile per capire come posso penetrare certi meccanismi. In Accademia adotto gli stessi procedimenti utilizzati nel realizzare le mie opere pubbliche. Quando vengo chiamato a intervenire nello spazio pubblico, prima di realizzare l'opera, frequento diverse volte il luogo, incontro i cittadini, e so bene quanto questo possa risultare invadente e fastidioso. Con gli studenti adotto lo stesso procedimento. Sempre a partire da un rapporto schietto, frontale, fondato sulla massima lealtà. Gli studenti sentono benissimo che se riescono a instaurare un buon rapporto sul piano personale, non saranno mai sottoposti al giudizio del "professore". Creare un clima significa far sì che il corso poi si auto-generi, che ogni studente possa diventare portatore di una visione, di una sensibilità, e quindi contribuisca con la sua complessità alla costruzione del corso come organismo.

HUO Dunque la situazione di "creare delle condizioni" è simile a ciò che Cedric Price afferma relativamente all'urbanistica, quando dice che chi progetta città non crea un masterplan *top-down*, ma delle condizioni che rendano possibile l'auto-organizzazione. Questo l'hai imparato nel tempo, hai avuto un'epifania, o un mentore?

- AG Probabilmente ho solo fatto quello che avrei voluto che i miei professori avessero fatto con me, quando ero uno studente. Mio padre, che era professore di Latino e Greco, ripeteva sempre questa frase: “Prima il dovere e poi il piacere”. Mentre io dico sempre agli studenti: “Prima il piacere e poi ancora il piacere”, perché, se non fosse divertente lavorare dentro l’Accademia e occuparsi d’arte, non si otterrebbero dei buoni risultati.
- HUO Questa è un’altra regola: “Prima il piacere e poi il piacere”. Molto bello. È un insegnamento che hai voluto formulare per poterlo trasmettere ad altri?
- AG Sì, per darlo agli altri, ma nei termini di uno slancio, direi, quasi amoroso. Come avviene in una storia d’amore, non si tratta di uno slancio egoistico, ma tanto egoistico quanto altruistico. È un gioco di scambio. Altrimenti a cosa servirebbe fare l’artista o fare un’opera d’arte, se non fosse un’esperienza finalizzata a conoscere ed esplorare una nuova visione del mondo?
- HUO Io ho sempre avuto dei mentori, grandi artisti e curatori dai quali ho imparato. Ciò che, ad esempio, mi ha fatto capire Jean Rouch, il filmmaker, è che una cosa che si può trasmettere è il coraggio, l’idea che abbiamo bisogno di immenso coraggio. Cosa ne pensi?
- AG Penso che tra le azioni generatrici, tra i motori del mondo, ce ne sia una forse ancora più forte che è lo slancio amoroso. Dietro a questo tipo di “motore” c’è un meccanismo che a noi sfugge, che è quello della conservazione della specie. Prima del coraggio, penso alla pulsione amorosa come parte del corso genetico ed evolutivo. Anzi, credo proprio che l’arte abbia a che fare con la biologia: mi piace immaginare che sia parte di questo tipo di processo biologico.
- HUO La trasmissione non è solo genetica ma, come dice Richard Dawkins, è anche memetica: la trasmissione di idee, di memi.
- AG Un altro punto cruciale è proprio quello della consapevolezza critica. “Qual è il pensiero dell’opera?”, chiedo sempre ad ogni studente. In questo senso, quando ti parlavo di auto-generazione del corso e, prima ancora, quando mi chiedevi quale sia il segreto nascosto del mio insegnamento, ti dicevo che il dialogo è talmente intenso e autentico che tutti i partecipanti ai nostri incontri sono chiamati ad assumersi la responsabilità del proprio ruolo e quindi anche del corso. Assumersi la responsabilità senza compromessi; il processo è anche molto duro e per questo motivo molti fuggono.

Proprio l'altro giorno, Roberto Cuoghi mi raccontava perché si fosse iscritto al mio corso. Disse che, nel cortile dell'Accademia di Brera, aveva visto una suora che camminava, indossando una veste di un blu molto bello, con un bordino rosso, e che l'aveva seguita. Dopo pochi minuti era entrato nella mia aula, e aveva trovato questa suora al centro dell'aula ed io che parlavo proprio della sua veste. Per mille motivi, questa suora era importante: per il suo abbigliamento, per come occupava lo spazio, per come il pannello si muoveva, per il tipo di tessuto, per la fattura, perché erano due fogli di tela che celavano un corpo... e poi perché nella scuola da cui fui espulso, le suore indossavano proprio questo tipo di veste.

HUO Ho incontrato Cuoghi più di dieci anni fa, a Milano, quando indossava i vestiti di suo padre.

AG Suo padre in quel momento stava male, poi morì, e Roberto voleva assumere la stessa corporatura del padre. E, anche qui, c'è una strana analogia, perché uno dei miei primissimi lavori è proprio un'opera che ha come protagonista indiretto mio padre. Gli avevo fatto calzare tutti i miei abiti – la giacca, i pantaloni, l'impermeabile – ma al contrario, girati. Gli avevo poi chiesto di mettere le mani nelle tasche, insomma con le braccia all'indietro, e lo avevo fotografato. Questa foto in bianco e nero, risale agli anni Settanta, è abbastanza impressionante, perché si vede una persona il cui viso è fatto di capelli, una figura quasi magrittiana, surrealista, un po' strana.

HUO Potrebbe essere anche un *anchor point* per la mostra. La foto del padre sarebbe un buon inizio...

AG Ci sono anche altri lavori che, in qualche modo, si relazionano a quell'opera. Per esempio, una piccola serie di foto che avevo completamente dimenticato, risalente sempre al 1975, e che fu il preludio alla prima mostra da Massimo Minini, allora Galleria Banco. Quella stessa sequenza d'immagini è in relazione anche con un lavoro che ho realizzato molto più tardi a Milano, nel 2011, all'HangarBicocca. L'opera si compone di cinque fotografie in bianco e nero, in cui c'è un foglio di carta che avevo appeso al muro e che si sposta...

HUO Volano le carte...

AG Sì, quest'oggetto diventa protagonista, ha una sua vita. E mi sono ritrovato, dopo trent'anni, a guardarlo scendere dal soffitto dell'Hangar.

HUO M'interessa molto quest'idea che tutto, in fondo, sia già contenuto nel primo lavoro.

AG C'è già tutto anche nel lavoro dell'*Orizzonte*, i cristalli in bianco e nero che ho fatto a partire dal 1984, di dimensioni e forme diverse, e che ho presentato nella mia sala personale della Biennale di Venezia del '90.

A proposito di “orizzonti”, non ricordo chi mi abbia detto, proprio in questi giorni, che pochi artisti vivono al mare. Ho risposto d'istinto che, forse, questo tipo di lettura potrebbe avere un senso: il mare è un luogo talmente potente ed enigmatico – si dispiega davanti a noi una linea indefinita e irraggiungibile – la cui visione quotidiana, per un artista, potrebbe forse essere insostenibile.

HUO Esistono molte opere legate all'idea di un orizzonte irraggiungibile, realizzate da artisti come Caspar David Friedrich o Gerhard Richter, però non vivono al mare...

AG ...i loro sguardi si affacciano sui grandi enigmi di paesaggi e lontananze. M'interessa pensare all'idea di un orizzonte che si dilata e, dilatandosi, si arricchisce. Più sali e più i problemi diventano complessi.

HUO Come Segantini che voleva vedere le sue montagne, e partito da Milano per recarsi in Engadina, in alto e ancora più in alto.

AG L'idea dello sguardo contiene l'esperienza di una spazialità che si distende lungo un orizzonte e, allo stesso modo, la linea dell'orizzonte può metaforicamente essere accostata al concetto stesso di “esistenza”. Hai citato Caspar David Friedrich e Gerhard Richter, che sono due mie grandi passioni. Tutto questo mi fa ricordare una cosa che ti riguarda: ti ho conosciuto indirettamente tanti anni fa, quando mi trovavo a Sils Maria (nel 1992, NdR), dove andai a vedere una piccola mostra nella casa di Nietzsche, e comprai un piccolo libro firmato da Richter.

HUO Era la mia seconda mostra da studente, dopo quella realizzata nella mia cucina. Ma, torniamo alla tua di mostra, sulla quale ho molte domande, in particolare sull'eterno paradosso della retrospettiva: mi ha colpito quando hai detto che, in pochi minuti, riesci a renderti conto se hai di fronte un artista oppure no. È qualcosa di totalmente intuitivo?

AG Credo di sì, è come innamorarsi. Sono molto proteso verso gli altri e questo mi facilita, forse perché attraverso di loro vorrei capire delle cose che non so di me. Quando mi trovo davanti un giovane – timido come può essere qualsiasi studente che entra per la prima volta in un'aula di Accademia e si deve rivolgere a un professore – mi sentirei veramente male se pensassi, anche solo per un attimo, di comportar-

mi come i miei professori erano soliti fare con me. Lo studente vede in me un riferimento importante, ed è un piccolo dramma, perché ovviamente io non potrò mai esserlo davvero. Nel momento in cui gli studenti mi cercano, e si appoggiano a me, io sposto tutta la mia attenzione verso di loro. È un processo spesso totalizzante: io sono estremamente interessato a loro, lo sono a tal punto che, in certe situazioni, non riesco a non percepire il senso tragico di questo legame così forte. A un certo punto, arriva il momento di andarsene, della morte. Ne parlavo l'altro giorno con Roberto, in studio, gli dicevo: "Beh con questa maschera mortuaria mi sto portando avanti!". È, in fondo, un bellissimo problema quello della fine di tutto, un problema al quale, fino a una certa età, non avevo mai pensato e che ha decisamente a che fare proprio con il rapporto con i giovani. Per questo si tratta di una relazione fantastica, ma anche tragica.

HUO Molti artisti che insegnano mi dicono che si sono resi conto che i grandi artisti sono rari.

AG A me sembra più vero il contrario. Tutti gli esseri umani partono con ottime probabilità di diventare chissà, magari anche il presidente degli Stati Uniti, ma è durante il percorso che spesso vengono modificati dall'ambiente nel quale vivono, dalle persone che incontrano... Il mio lavoro, in questo senso, è anche molto politico, vuole attivare una riflessione critica verso l'istituzione scolastica. E ogni volta che usi la parola "insegnamento" provo sempre un certo disagio, perché non voglio essere un professore e generalmente lo si intende. Tutto quello che faccio dentro l'Università e l'Accademia fa parte interamente del mio lavoro d'artista.

HUO Questo è interessante perché ci porta a Beuys. Beuys parlava dell'insegnamento come di una parte della sua scultura sociale.

AG Certo, ma nel caso di Beuys questa affermazione va inevitabilmente collocata in un contesto ideologico-politico preciso, mentre nel mio caso non parte da lì, lo diventa poi. Il mio è un approccio, per usare un termine un po' più generico, "artistico". Intendo dire che la questione è "vivere poeticamente la propria esistenza". Come non esperire quotidianamente un dolore elementare che ci accompagna nella vita e che attraversa quindi infiniti campi, dalla politica, all'ecologia, dall'istruzione, all'architettura? Ecco, quel dolore, a mio modo di vedere, ha a che fare con il senso dell'artisticità di cui parlavo. È qualcosa che fa parte della nostra stessa esistenza: mi riferisco alla consapevolezza che tutto ci sfugge, alla coscienza della "perdita" come condizione così inevitabile da generare, per reazione, un'idea etica di ricostruzione. Per questo parlo di biologia. Di azioni e tra-

sformazioni che si mettono in moto proprio come forme naturali di sopravvivenza. Tu ed io, forse, non saremmo qui se non mossi da un'idea etica di ricostruzione.

HUO La tua pratica, molto spesso, va al di là dell'oggetto. Come è possibile fare una retrospettiva della tua pratica? Marcel Duchamp diceva che ci ricordiamo soltanto di mostre che inventano anche un allestimento. L'allestimento è lo strumento che entra nella memoria. Vorrei chiederti se puoi parlarmi un po' di questa idea di retrospettiva e se hai già un'idea allestitiva dello spazio.

AG Ci sarà un nuovissimo lavoro che occupa tutto lo spazio espositivo, sarà un lavoro forse un po' antipatico per il pubblico.

HUO Che cosa significa?

AG Potrebbe risultare sgradito, il pubblico dovrà firmare una liberatoria per accettare una situazione che io imporrò. Presenterò anche alcuni lavori storici che forse pochi conoscono, e poi, naturalmente, tutto un corpus di opere che per me è stato importante in questi ultimi vent'anni. Spesso si tratta di lavori pubblici, e quindi va da sé che nel portare un'opera pubblica in un museo si rischia di scivolare in una forma documentativa che detesto.

HUO È lo stesso problema che ha l'architettura, non c'è niente di più noioso delle mostre architettoniche di sole maquette.

AG Il lavoro *Ai Nati Oggi*, che ho realizzato in molte piazze, partendo da Bergamo fino a Gand e Istanbul, e che porterò al PAC ne è un esempio. Per evitare proprio una forma documentativa di presentazione dell'opera, quando la Fondazione Pistoletto mi chiese di esporla a Biella, andai all'ospedale di Bergamo, nel reparto maternità, parlai con il direttore ospedaliero, che fu molto amabile e complice, mi feci dare l'indirizzo di tutte le famiglie che avevano avuto un bambino quando avevo inaugurato la mia opera. Sono andato da loro, ho fotografato ogni famiglia con il bambino che ormai era cresciuto. Ognuna nella loro casa. Ho prodotto in questo modo un'opera composta da quindici foto, trasformata, così, in uno spaccato della città e della società, in quel caso di Bergamo. C'è la casa dell'impiegato, della signora ricca, dell'extracomunitario, e così via fino a comporre un piccolo scenario della società. E poi, in ogni foto, c'è la mia giacca, nessuno la vede, però, se te la indico, la puoi rintracciare: una volta è appoggiata sul divano, un'altra sulla sedia, o sull'attaccapanni. È un po' come se avessi voluto stare con loro. Il lavoro *Ai Nati Oggi* è presentato, così,

non attraverso una documentazione, ma attraverso ciò che l'opera pubblica ha creato: la sua artisticità ha prodotto un'altra realtà.

HUO Questo fatto è interessante perché crea un link fotografico con i lavori all'inizio del percorso. Quindi vuoi mettere pochi lavori dell'inizio della tua carriera e, forse, queste in particolare sono delle epifanie, altrimenti non le metteresti...

AG Sì, certo. Ma ci saranno anche altre opere di quel periodo: i *Ricami*. Non volevo rinunciare ad essi o ai legni con i buchi, ai grandi quadri a olio a righe che presentai nel 1990 alla Villa dei Giardini di Modena. La Villa dei Giardini è un'architettura settecentesca, circondata da un parco. Invitato da Flaminio Gualdoni, allora direttore di quello spazio espositivo, decisi di disporre, nella prima sala ottagonale, un tavolo disegnato da me. Il tavolo è il luogo dell'incontro, della conversazione, della convivialità ed è anche un po' animalesco (una volta avevo progettato un tavolo sotto cui dormire). Poi c'era una grande opera, realizzata in graniglia bianca e nera e cemento: si trattava di un pavimento di sei metri per quattro. Ad Alighiero Boetti era piaciuto molto, vi aveva camminato sopra con le sue calzine rosse; qualcuno deve avere delle fotografie. Ho anche qualche lavoro di Alighiero, tra cui un'opera su cui era scritto "dedicata al figlio di Garutti", perché Francesco (Garutti, NdR) era appena nato e Alighiero non ricordava il suo nome... Poi, su un muro, c'era un ricamo su seta beige, un ricamo nero, con le misure della mia casa. Nella seconda stanza, una parete con un grande quadro con righe bianche e blu, dipinto a olio, sulla destra; e poi, in fondo a sinistra, un grande legno con impiallaccature. Tornando indietro, dopo aver attraversato la grande sala con il tavolo al centro, sull'asse di simmetria della villa, si entrava nell'altra ala dell'edificio e ci s'imbatteva in un grande pavimento bianco e nero, delle stesse dimensioni e nella stessa posizione del primo. Poi, in un ricamo tale e quale al primo e nella stessa posizione; nella stanza successiva, un grande quadro a righe bianche e blu, nella stessa posizione dell'altro lavoro. Insomma, al termine della visita, era chiaro come la spina dorsale di tutto il progetto fosse proprio l'architettura: avevo realizzato una mostra simmetrica dentro un'architettura simmetrica. Le opere isolate nell'ala dell'edificio di sinistra erano uguali a quelle nell'ala destra. Era una mostra speculare.

HUO Come i gemelli.

AG Sì, come i gemelli! Una volta mi hanno chiesto progettare la casa per due imprenditori veronesi, fratelli gemelli e io avevo pensato a una casa tutta impostata sulla specularità.

- HUO Questa è una mostra poco conosciuta.
- AG Sì è poco conosciuta, ci saranno state una ventina di persone e non avevo pubblicato nulla, ma ho la documentazione, purtroppo non è granché.
- HUO Tutto questo andrà nel libro, realizzato in occasione della mostra. Penso che il libro dovrebbe avere mille pagine.
- AG È importante avere un libro in cui sia evidente tutta la stratificazione. Perché, poi, ci sono tutti i lavori fotografici sullo spazio architettonico degli anni Settanta...
- HUO Quindi, all'inizio, il legame con l'architettura è fotografico.
- AG L'architettura è la grande madre. Le arti visive non ci sarebbero state senza l'architettura. Quando penso ai pittori, li immagino dentro le stanze, dentro le case, dentro i palazzi. Anche la prospettiva, se ci pensi, è nata in un territorio, l'Europa, e l'Italia in modo particolare, dove l'architettura ha una concezione difensiva, la città ha una concezione difensiva. E, quindi, da una dimensione spaziale di questo tipo si pensò che sarebbe stato fantastico chiamare la pittura a sfondare i muri, per rendere complesso lo spazio.
- HUO Dove nasce la pittura, come mostra Werner Herzog nel suo bellissimo film. (*Cave of Forgotten Dreams*, 2010, NdR)
- AG ...tu dici mille pagine... pensa un po' che io non ho mai voluto fare un libro! Forse perché non ho mai trovato persone con le quali dialogare. Forse da qui deriva il mio rapporto con gli studenti, sto bene con loro. Non mi sento docente, mi sento studente.
- HUO Ma ci sono molte possibilità di fare un libro monografico. Boetti mi aveva chiamato nel '90 perché voleva fare un libro monografico per il quale aveva chiesto a tutti i suoi amici di scegliere il loro lavoro preferito. Io avevo scritto sui *Mille Fiumi*. Sarebbe bello chiedere a cinquanta tuoi amici di scrivere di un'opera.
- AG Bellissimo. Appartiene così tanto al mio modo di pensare l'opera.
- HUO Si potrebbero fare due libri: uno per l'inaugurazione, stratificato – e per capitoli – e uno alla fine.
- AG Sarebbe fantastico.

HUO Potremmo riprendere l'attitudine di Boetti, che è molto generosa: non si avrà mai, così, l'esperto che scrive la monografia e che monopolizza il pensiero dell'artista. Pur rispettando questo atteggiamento, non penso che si addica al tuo lavoro.

AG Ne sarei felice. E l'idea di chiamare persone a scrivere un testo sul mio lavoro, si lega molto alla mia pratica, sto pensando all'opera *Orizzonte*.

HUO Parlami di questa nuova opera.

AG Ci saranno dei lavori vecchi e ci saranno i lavori pubblici, ma c'è un'opera che tiene assieme tutto. Chiunque entrerà nello spazio dovrà firmare una liberatoria e dichiarare di voler accettare una condizione precisa: nel PAC ci saranno 28 microfoni che cadranno dall'alto e che registreranno tutto ciò che viene detto durante la mostra. Io poi vorrei realizzare una piccola pubblicazione che raccolga questa sceneggiatura autogenerata. Lo spettatore mentirà, farà commenti o dirà perfino sciocchezze, certamente non sarà più libero di essere uno spettatore qualunque ma dovrà assumersi la responsabilità del proprio ruolo. Non mi riferisco solo al visitatore abituato a vedere l'arte, ma anche a quello che va la domenica, con i bambini, al museo: anche lui sarà costretto ad assumersi questa responsabilità. Quindi, immagino che ci sarà molta gente che uscirà dal museo per poter dire ciò che vuole!

HUO In questo modo produci anche un archivio enorme.

AG Sì, certamente. L'opera ha come vero protagonista lo spettatore. Nel mio lavoro pubblico, per esempio, le didascalie sono un dispositivo fondamentale per spiegarne il senso, perché voglio che la gente capisca l'operazione che metto in moto. La didascalia incarna a pieno il mio approccio metodologico: l'artista scende dal piedistallo per mettersi al servizio dello spettatore, ed è lui il vero protagonista. Nel museo è esattamente il contrario.

Credo che il visitatore, quando entra nel museo, debba assumersi la responsabilità del proprio sguardo. Per questo ho realizzato dei mobili fosforescenti che compongono l'opera *Che cosa succede nelle stanze quando gli uomini se ne vanno?* (2001) e che s'illuminano solo quando il museo chiude. È difficile riconoscere questi mobili come opera, ma m'interessava proprio questa difficoltà. Volevo che lo spettatore si sforzasse e s'impegnasse a cercarli.

Al PAC, lo spettatore viene controllato dai microfoni. L'opera dei microfoni spero muti il senso della mostra: è una mostra antologica classica che questo lavoro trasformerà in un'altra cosa.

HUO Ha un doppio codice. È molto bella anche l'idea che l'artista non sappia mai cosa lo spettatore dice della sua mostra.

AG Sì, e non voglio che la registrazione sia occultata – perché è una brutta cosa – ma dichiarata, e so benissimo che molti spettatori mentiranno, qualcuno si dimenticherà del microfono e dirà la verità, altri forse giocheranno...

HUO ...e qualcuno farà una performance, sapendo dell'esistenza del microfono...

AG Quindi capisci che cambia tutto il senso della mostra.

HUO I microfoni richiamano i sacchi di carbone di Duchamp nella mostra surrealista del 1938. Come saranno allestiti? Ci sarà una trasmissione in tempo reale su internet?

AG No, assolutamente, voglio che sia tutta silenziosamente raccolta.

HUO È bella anche l'idea che la mostra sia lo spaccato di una conversazione. È nelle case che la gente parla, solitamente nei musei si avverte una sorta d'intimidazione, e il pubblico parla poco.

AG Certo, sulla responsabilità dello spettatore, che deve decidere o meno se parlare. È un problema complesso.

HUO ...di cui parlava anche Adorno.

AG Anche nel lavoro dei mobili fosforescenti c'è questo problema: da una parte c'è la via più facile per avvicinarsi all'opera, quella emozionata (se c'è un'idea poetica in quel lavoro è quella di immaginare le case quando le persone non ci sono, nell'immaginare i mobili che, quando le persone sono via e la casa si svuota, vedono la luce del giorno e della notte, sentono i rumori, gli insetti, il bip delle segreterie); dall'altra parte, c'è la problematica che riguarda la responsabilità dello spettatore. È come dire: "Caro spettatore, se nella città io ti fornisco la didascalìa e vengo verso di te, nel museo sei tu che devi assumerti la responsabilità del tuo ruolo e devi cercare l'opera. L'opera c'è".

HUO Se Duchamp dice che lo spettatore fa il 50%, qui fa di più.

AG Duchamp prende un oggetto, lo mette nel museo e questo diventa un'opera. In una società sempre più ubiqua come quella in cui vivia-

mo, tutto è pubblico, ed è come se il museo diventasse più liquido. Se all'opera togli il museo, lo scolabottiglie torna a essere uno scolabottiglie, perde la sua aura di opera d'arte. Per far sì che l'opera mantenga la sua aura, il suo statuto di artisticità, noi che siamo spettatori – l'artista è il primo spettatore – dobbiamo trasformarci in “piccoli musei ambulanti”, cioè dobbiamo guardare le cose e caricarle di uno sguardo artistico, di artisticità. Ecco dunque lo spostamento cui accennavo prima che trasforma il problema dall'arte nel “vivere artisticamente la vita”. Oggi tutto questo è ancora più accelerato dai media e la questione è, se possibile, ancor più cruciale.

- HUO Come dice Picabia, il museo rischia di essere un cimitero, mentre qui, attraverso queste voci e i microfoni, la retrospettiva è presente, non siamo nel passato.
- AG La presenza dei microfoni produrrà un'interessante interazione anche con la documentazione, presente in mostra, di alcune opere pubbliche. Qualsiasi frase detta a commento dell'opera e registrata, attualizzerà anche un'opera più datata, la porterà nel presente.
- HUO Potenzialmente non sarebbe un libro di mille pagine, ma da diecimila! Sarebbe il pezzo di teatro dell'assurdo più lungo della storia del teatro, perché sarebbe come una specie di teatro della vita. Tutti questi monologhi, dialoghi, trialoghi, polifonie trascritte... qualcuno, sapendo di essere registrato, potrebbe anche voler lasciare un messaggio... è possibile anche questo... come affacciarsi al balcone, ognuno avrebbe la parola...
- AG Succederà. Come hai detto tu, l'opera invita lo spettatore quasi a sistemarsi su un piccolo palco per parlare. L'opera è questa. In mostra ci sarà un lavoro nuovissimo, a cui tengo molto: una pila di fogli di carta colorati con tutte le didascalie delle mie opere pubbliche.
- HUO Lo spettatore può andare nei diversi luoghi a vedere queste opere.
- AG Esatto, è una camminata nel paesaggio. La didascalia, per me, è stata talmente importante che ho fatto un'opera su di essa.
- HUO C'è l'idea di una cartografia dell'opera, una mappa...
- AG D'altronde il progetto per il PAC è concepito per essere una cartografia che, all'interno di uno spazio istituzionale come quello disegnato da Ignazio Gardella, dispone opere storiche e nuove, attraverso un

sistema di riferimenti, rimandi e codici che lo spettatore è chiamato a cogliere. Il percorso è scandito da opere scultoree, come la *Madonna* in ceramica (2007), un manifesto gigante stampato in occasione della Biennale di Istanbul del 2001, le panche realizzate per la Fondazione Zegna, e anche da progetti non realizzati, che qui appaiono come opere o frammenti di narrazioni interrotte. Questo è il caso, per esempio, della recinzione progettata per il giardino della Fondazione Sandretto di Torino. Mi era stata commissionata da Francesco Bonami e Patrizia Sandretto Re Rebaudengo nel 2004-2005. La recinzione avrebbe dovuto seguire il perimetro del giardino della Fondazione che appartiene al Comune; non fu mai realizzato, perché c'erano le Olimpiadi Invernali e il Comune di Torino era pieno di debiti. Il progetto della recinzione di alluminio è caratterizzato da una serie di dischi di metallo di diverso colore e diametro: ciascuno di questi pezzi custodisce un segreto, un messaggio in codice raccolto durante i miei numerosi sopralluoghi nel quartiere operaio dove la Fondazione ha sede. Ero a caccia di testimonianze, segreti e racconti di difficoltà provate da chi, in quelle zone, lavorava e viveva una costante condizione di segregazione, esclusione. La recinzione avrebbe contenuto i codici di molte conversazioni degli operai della Fergat, che hanno lavorato nella fabbrica che, demolita anni fa, ha lasciato posto all'edificio dove ora vi è la Fondazione Sandretto Re Rebaudengo.

Questo, invece, è un grande quadro fatto nel '90, l'unico che non so spiegare. (Indica sullo schermo di un computer una grande tela a righe orizzontali bianche e blu). Penso che sia un enigma nella mostra, una specie di accelerazione dell'orizzonte. Non so, ma guardandolo è come se si fosse accecati da qualcosa, come quando si osserva il sole.

HUO Sono molto felice che finalmente siamo nello stesso luogo, qui a Locarno, dopo tanti viaggi...

AG Mi viene in mente l'opera *Tutti i passi che ho fatto nella mia vita mi hanno portato qui, ora* (2010).

HUO Che, di nuovo, è legata al tema della retrospettiva.

AG Sì. Questo è l'ultimo lavoro pubblico che ho realizzato; doveva essere distribuito un po' dappertutto. E più si diffonde, più funziona. Esattamente l'opposto di quello che solitamente succede nel sistema dell'arte, dove l'opera unica vale di più. Quest'opera, pur essendo piccola, porta dentro di sé i viaggi di tutte le persone che la leggono e che hanno voglia di pensarci. Perché la scritta non parla al pubblico, si rivolge a chi legge, dice: tutti i passi che "ho" fatto.

- HUO Questo è anche legato a ciò che sostiene Lawrence Weiner, e cioè che, nell'arte, ce ne fregiamo delle generazioni. Tutti i passi lo hanno portato in questo presente a cui partecipiamo.
- AG È proprio l'idea del presente, altro tema ricorrente nelle mie opere: quando si accende una luce, nasce un bambino, cade un fulmine... E quel lavoro alla Villa dei Giardini di Modena...
- HUO ...si potrebbe rifare in modo identico. E fotografarlo. Parallelamente alla mostra di Milano, o anche dopo...
- AG Sarebbe fantastico. D'altronde la mostra raccoglie anche la serie delle *Matasse*, cilindri di cartone attorno ai quali è arrotolato un filo sottilissimo di nylon, la cui lunghezza corrisponde alla distanza compresa tra casa mia e la porta del museo S.M.A.K., le case di collezionisti che mi hanno commissionato l'opera e così via. Questi lavori sono la madre e il padre del lavoro della linea disegnata.
- HUO Sono anche legati alla cartografia. Il filo rosso! Tutto è intorno alle didascalie, all'opera pubblica, alla cartografia dei fili, delle voci: è una molteplice cartografia, sono molte dimensioni di cartografia. La mostra sarà straordinaria...

