

Caro Alberto,

Liverpool,
29 settembre 2012

ti ringrazio del tuo stimolo a scrivere a proposito dell'istituzione, è sempre difficile per me resistere alla tentazione di ripensare a come le architetture sociali e organizzative influenzano il nostro modo di pensare e di sentire. L'ultima volta che ci siamo visti stavo proprio lavorando con uno dei tuoi allievi, Lara Favaretto, ad *Approssimazioni razionali semplici*, un'ipotesi di museo del futuro pensato da un artista in relazione ai suoi interessi, idiosincrasie e passioni. In quell'occasione, Lara riuscì a mettere in piedi una convincente visualizzazione del doppio ossimoro "prototipo per un'istituzione temporanea". Già, perché proprio la permanenza e la sclerotizzazione sono i pericoli più grandi per il funzionamento delle istituzioni, siano esse concepite come organizzazioni (tipo le scuole, gli ospedali e i ministeri) o come insieme codificato di comportamenti (come lo sport, il matrimonio o la legge).

Non ci vuole Alberoni per ricordarci che ogni volta che un'idea si organizza e struttura, la sua cristallizzazione tende a ridurre la componente di rischio intrinseca, soffocando il dinamismo e l'elasticità dell'evento. Ho sempre trovato molto più interessante della dicotomia alberoniana tra movimento e istituzione, la meno conosciuta opposizione tra rivolta e rivoluzione analizzata da Furio Jesi in relazione a *Le Bateau ivre* di Rimbaud. Per Jesi, la rivolta è un evento che sospende il flusso storico – quasi un'epifania metafisica, mentre la rivoluzione si attua per realizzare una visione attraverso una precisa strategia che si articola in piani tattici. Trovo veramente singolare che le tre parole chiave di questa definizione – visione, strategia, tattica – formino lo scheletro operativo delle moderne istituzioni commerciali (le aziende), culturali (università, musei, fondazioni) o politiche (partiti, stati o ONG). Certo, mi dirai tu, tutto questo ha a che fare con l'esercizio collettivo di un gruppo sociale che cerca di determinare e regolamentare il suo coerente – e talvolta equo – funzionamento.

È chiaro che il mio interesse verso questo argomento sia legato all'istituzione museale per via del mio attuale incarico, ma anche perché il museo in qualche modo rappresenta un'istituzione esemplare: da un lato, è nato come un'enciclopedia tridimensionale volta a narrare la storia universale (dietro questa tendenza si intravede Hegel e la sua interpretazione delle aspirazioni illuministe); dall'altro, infettato dal virus autoriflessivo dell'arte contemporanea, il museo oggi è un luogo in grado di interrogarsi sulla sua funzione come parte integrante del suo programma, persino durante il suo normale funzionamento. Il museo è un'istituzione pubblica fin dalla sua concezione; tuttavia, nel corso degli ultimi cinque anni, il confine tra pubblico e privato ha subito notevoli scosse, e ciò ha portato a una ridefinizione radicale dei parametri di una tale demarcazione territoriale. Non solo, infatti, esistono fondazioni private che si sostituiscono all'istituzione pubblica nel campo dell'arte contemporanea, ma – forse con conseguenze più radicali – la *governance* pubblica non equivale più necessariamente al finanziamento dello Stato quale maggiore azionista. Questa rivoluzione si

può verificare anche attraverso un'equazione inversa: nello stesso modo in cui in Inghilterra le istituzioni museali ricevono meno del 50% di denaro pubblico (e ancora meno negli Stati Uniti), le banche come la Royal Bank of Scotland e la Lloyds, benché istituzioni private, appartengono al pubblico dal punto di vista finanziario... Come conseguenza di questo nuovo modello di istituzione pubblica, la loro definizione passa da istituzioni di proprietà pubblica a istituzioni di interesse pubblico.

Questo dato credo debba essere letto con attenzione e nelle sue implicazioni a lungo termine. La preoccupazione più grande, ovviamente, coincide con il mancato riconoscimento da parte dello Stato della priorità dell'investimento culturale, ma il potenziale di questo cambiamento risiede nella ridefinizione dell'idea di pubblico che dallo Stato (che del pubblico è solo uno strumento) si trasferisce al pubblico fruitore: la comunità di individui che apre un dialogo biunivoco con il museo, per esempio. Questo movimento è soggetto alla pericolosa devoluzione di responsabilità culturale alla comunità, che preannuncia una politica di tagli e di erosione dello Stato sociale (quello che il partito conservatore in Gran Bretagna ha definito la "Big Society") ma potenzialmente mette al centro delle istituzioni dell'arte contemporanea non il suo mondo autoreferenziale ma il mondo *tout court*. È veramente ora che l'arte si cimenti con il pubblico che la rifiuta, anziché concentrarsi su quelli che si sono già convertiti. Il filo di questo ragionamento mi ha portato alla mente il tuo progetto per il *Piccolo Museion* di Bolzano, in cui sei riuscito a rovesciare il concetto di arte pubblica attraverso la "pubblicazione" dell'arte, piuttosto che fare riferimento meramente al luogo pubblico come contesto espositivo di una nuova opera concepita per l'*extra moenia* museale. Mi avrebbe fatto molto piacere vederlo, ma purtroppo in quel periodo non ero in Italia... Tu sai se gli abitanti del quartiere Don Bosco, dopo, sono andati e si sono trovati a loro agio anche al Museion Grande?

Non credo di avertene parlato quando ci siamo visti ma, per qualche tempo, ho coltivato l'idea che il museo possa essere ripensato come intellettuale pubblico (in realtà devo questa espressione ad Ann Demeester, la direttrice del de Appel di Amsterdam). Si tratta di una metafora legata a una funzione che, dagli anni Settanta in poi – per la precisione dalla morte di Pier Paolo Pasolini –, è andata scomparendo in Italia (fatta eccezione per Roberto Saviano ma, su questo tema, credo, dovrò scriverti un'altra lettera). Il cosiddetto intellettuale pubblico parla dal podio di un'autorità morale inter-soggettivamente riconosciuta, incarnando, in un certo modo, la figura del predicatore in campo laico. In tal senso trasmette sapere, riflessioni e opinioni a chi non ne ha. Ultimamente sto cercando di capire se sia possibile applicare alla metafora del museo come intellettuale pubblico il potente esempio illustrato da Jacques Rancière ne *Il maestro ignorante*.

Nel libro, il filosofo francese propone un esempio d'insegnante che propugna l'eguaglianza assoluta delle intelligenze non come risultato del processo pedagogico ma come postulato iniziale. La conseguenza più radicale di tutto ciò fa sì che il maestro si ponga nella posizione d'ignoranza

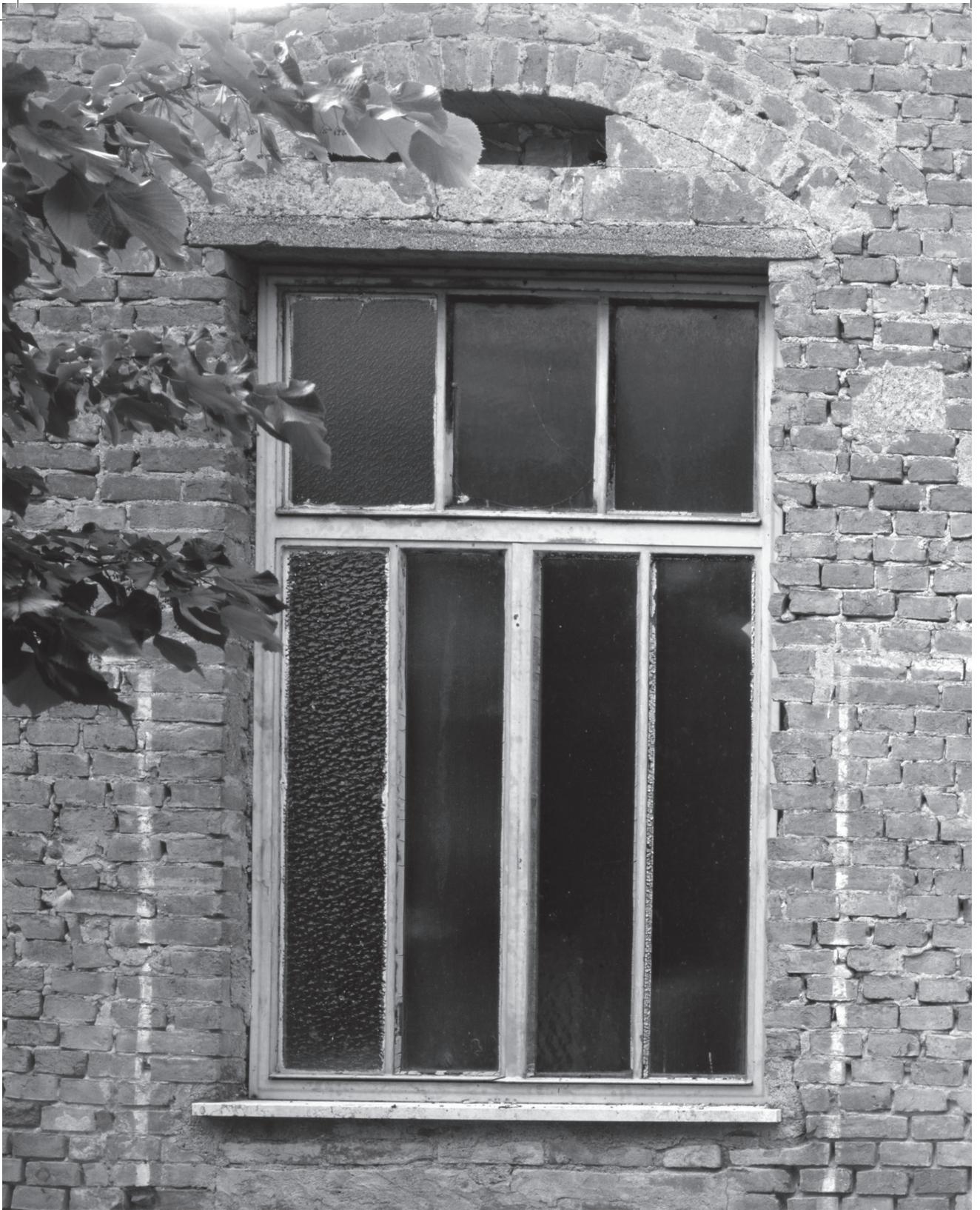
e che attivi con l'allievo una negoziazione per la produzione della conoscenza. Il risultato di questa impostazione pedagogica risiede, non tanto nell'importanza di trasmettere il sapere e nell'appurare che esso sia stato acquisito, quanto nel verificare che le domande che permettono l'acquisizione del sapere siano poste. Immaginati un museo che chiede al suo pubblico di capire insieme se e perché *Lenigma di Isidore Ducasse* di Man Ray sia un'opera sconcertante. Fuor di metafora, è come se l'istituzione museale si definisse come l'istituzione pedagogica per eccellenza: una macchina di apprendimento in cui, durante il suo funzionamento, sia la macchina che il suo passeggero apprendono assieme. Qui, allora, viene alla mente la predilezione di Edward Said per i dilettanti rispetto agli intellettuali pubblici, per via della loro apertura e capacità di sconfinamento disciplinare: sarebbe possibile concepire il museo come dilettante pubblico? Quali sarebbero le conseguenze di questa metafora?

La prima transizione significativa è legata al passaggio dalla macchina al cervello come raffigurazione dell'istituzione; la seconda è legata al livello di rischio – che accennavo all'inizio – a cui il dilettante si espone: il dilettante non ha una certezza metodologica o contenutistica da comunicare, quanto piuttosto un atteggiamento di curiosità aperta all'apprendimento sul campo di battaglia. Ho sempre ammirato la tua serie di disegni *Campionario* proprio in relazione alla rappresentazione, quasi in forma di notazione coreografica, di una serie di comportamenti che hanno prodotto un'opera. Ciò che mi affascina è la lettura dei disegni come sismografi di meccanismi produttivi e negoziatori antecedenti, ma correlati alla produzione di senso. Mi domando se un tale procedimento di scrittura possa essere usato per misurare le modalità comportamentali dilettantistiche dell'istituzione: una mappa dei movimenti fisici, economici e dialogici che portano alla programmazione artistica. Forse la troverai un'idea stupida, ma quello che mi sembra importante è quanto sia difficile rappresentare, usando solamente il linguaggio naturale, il grado di apertura all'apprendimento comune dell'istituzione.

Certo, tutti questi spunti di riflessione portano a una domanda che mi piacerebbe esplorare con te la prossima volta che ci vediamo: esisterà mai un'istituzione museale in grado di mutare in relazione alle condizioni sociali, economiche e politiche, così come un organismo si adatta al suo ambiente in continuo flusso di divenire? La mia proposta, forse ancora più difficile da concepire, è quella di pensare che, per collocare l'istituzione museale nel futuro, chi la dirige impari non solo dal pubblico ma anche dagli artisti. Siete voi che sapete ripensare le cose da universi paralleli e l'occasione di incorporare quest'apertura nei meccanismi istituzionali è riconosciuta – per via di prossimità e frequentazione – solo ai musei... Come diceva un noto dongiovanni, ogni lasciata è persa.

Spero di vederti al più presto per continuare questo dialogo.

Con grande stima e affetto, FRANCESCO MANACORDA



Nella sua produzione concepita per lo spazio esterno – non solo ma soprattutto – Alberto Garutti sottolinea gli aspetti dell’opera come procedimento che include il pubblico dall’inizio: nel giungere al compimento dell’opera, l’artista si pone in ascolto delle vicende che hanno informato il luogo, dando la sua personale risposta al tema dell’opera site-specific o, in una dizione meno legata agli anni Ottanta più sofisticata, *context specific*. L’effetto ultimo del lavoro può avere un aspetto formale anche poco visibile, ma sempre teso a fare risuonare come un diapason la storia e l’identità di un contesto umano. L’opera è sempre concepita in quanto “incontro”¹ seguendo un metodo ricorrente: l’artista parte da una committenza, utilizza i limiti che essa pone non come ostacoli ma in quanto opportunità, innesca relazioni con una comunità che è anche il primo suggeritore dell’opera, procede con la ricerca di una soluzione che risponda al cumulo di narrazioni raccolte, termina realizzando un oggetto visibile che può avere le sembianze di un luogo restaurato, una scultura, un oggetto o anche solo una didascalia in forma di lapide o di *free press*. Di qui il percorso ricomincia e l’opera si riconverte e completa attraverso i pensieri e i discorsi che genera. Il passaparola e la nascita di una piccola, nuova leggenda collettiva è il risultato ultimo sia per chi vive accanto all’opera, percependola senza una necessaria competenza in fatto d’arte contemporanea, sia per gli specialisti del ramo: il meccanismo si rivolge, infatti, anche al mondo dell’arte, a cui il lavoro ritorna come costante traduzione, in termini contemporanei, del canone tradizionale. Tutto questo spiega la voluta mancanza di una cifra stilistica unitaria.

Il lasso temporale che conduce dalla commissione alla realizzazione può durare anche anni, cosa che sottolinea, ancora, come il metodo implichi la sedimentazione e il continuo alternarsi di opzioni, opinioni e momenti esecutivi. A questi ultimi è prestata grande attenzione, nel tentativo di rendere il risultato preciso e incisivo. L’apparenza finale deve essere in grado di condurre dalle storie alla Storia, dal posto fisico al posto di un pensiero, dalla vita privata al suo status di fondamento della politica.

Garutti usa i contatti preventivi con la gente del posto come “grimaldello” per rinnovare il metodo artistico. Lo fa partendo da passaggi esistenziali che attraversiamo tutti e che rendono coinvolgente e fluida la comunicazione verbale: molti si lasciano stimolare nel raccontare un innamoramento, la nascita di un figlio, il divertimento, le attività condivise, come cantare o ballare, ma anche quelle solitarie, come cercare un’espressione alla spiritualità e, in generale, dal pensiero sulla nostra vita e sul significato universale dell’esistenza.

Tenendosi lontano da qualsiasi autobiografismo, quindi, l’artista lavora ricostruendo quella trama oggettiva che si forma quando i fili di tessitura sono elementi soggettivi: desideri, eventi, incontri, luoghi della memoria.

È significativo, a questo punto, ricordare alcuni aspetti della formazione di Garutti: la contiguità con la cultura classica e letteraria, assorbita anche in famiglia da un padre che insegnava lettere antiche; la tendenza al rapporto con le persone, di cui è testimonianza la sua perdurante attività

1. Questo testo è il risultato di conversazioni ripetute negli anni con l’artista fino all’inizio di ottobre 2012. I termini tra virgolette sono quelli che Alberto Garutti utilizza in maniera ricorrente per ripercorrere e descrivere il suo lavoro. Le frasi tra virgolette, ove non altrimenti specificato, derivano dalle descrizioni e dalle citazioni presenti in archivio.

2. A cura di Antonella Soldaini.

3. In: Achille Bonito Oliva, "Alberto Garutti", in *Enciclopedia della parola. Dialoghi d'artista. 1968-2008*, Skira Editore, Milano, 2008, pp. 396-405.

4. Si pensi al proliferare di manifestazioni in Toscana negli anni Novanta come gli interventi al Castello di Volpaia a cura di Luciano Pistoï, "Arte all'Arte", "Dopopoesaggio", "Tuscia Electa", nati anche seguendo le orme della mostra "Skulptur Projekte Münster" (1977, 1987, 1997, 2007). Dalla metà degli anni Novanta, questo genere di lavoro, diverso da quelli della Land Art americana, in quanto destinato a territori antropizzati, è stato oggetto di numerose riflessioni tra cui ricordiamo: Suzanne Lacy (ed.), *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*, Bay Press, 1995; Victor Burgin, *In/Different Spaces: Place and Memory in Visual Culture*, University of California Press, 1996; Malcom Miles, *Art, Space and the City: Public Art and Urban Futures*, Routledge, 1997.

didattica; la facilità di approccio con il progetto, acquisita durante gli studi di architettura: non a caso il suo gruppo di lavoro è composto da giovani architetti che lo aiutano a pianificare il lavoro come se si trattasse di organizzare i vari stadi di una costruzione.

Dal primo dato può avere tratto origine una concezione della ripetitività universale dei comportamenti. La greccità, in particolare, li ha talmente stigmatizzati da trasformarli in miti. Ritroviamo questo tratto nella tensione dell'artista verso il trasfigurare i casi specifici, privandoli della contingenza e traslandoli dal qui e ora a una temporalità indefinita. Si tratta dello stesso procedimento, del resto, che ha agito nel cinema neorealista italiano: la trama prende spunto e acquista senso in una comunità di pochi, ma sa diventare interessante solo se sa spostarsi verso un vissuto condivisibile da molti. Lo stesso vale, peraltro, nei procedimenti usati dall'arte Pop, ovvero quella che descrive la mitologia contemporanea passando attraverso divi e modelli creati dai media. Ciò che Garutti salta decisamente, rispetto all'estetica Pop più consueta, sono i mezzi di riproduzione dell'immagine e la creazione del divo attraverso questi. Il suo peculiare utilizzo della tecnologia si incentra, infatti, sulla nuova possibilità, nata negli anni Novanta, di interagire, in modo personale, con il mondo dell'informazione, grazie all'estendersi di reti e connessioni elettroniche. Dopo la Guerra del Golfo, i media che convogliano la cultura popolare vivono nel web e non ci trovano fruitori passivi ma piuttosto soggetti agenti. Garutti ha imparato a servirsi di questa inedita mitopoiesi, potenzialmente capillare e lontana dai diktat dei rotocalchi e delle movie-star.

Un embrione della relazione con il pubblico come monumenti partecipati, nati appunto da una nuova mitopoiesi, si può trovare già ai tempi della mostra "Colonia Italiana" del 1979 e di una precoce mostra personale presso la galleria Diagramma di Luciano Inga Pin. In un testo legato a una serie di immagini, Garutti parla di una dimensione contemplativa legata alla filosofia di Montaigne e mostra la disponibilità a predisporre in uno stato "poeticamente emozionato".

Tutto ciò assume una prima solidità nella serie degli *Orizzonti*, iniziati nel 1987. Si tratta di lastre di vetro di vari formati e dimensioni, dipinte sul retro per metà con pittura bianca e per metà nera, leggermente riflettenti, e quindi capaci di ospitare in modo vago il volto di chi le guarda. Ciascuna esiste in virtù della relazione con un committente/collezionista. La persona è talmente rilevante ai fini dell'opera che il suo nome dà il titolo alla lastra corrispondente. Tutti gli *Orizzonti* dovrebbero un giorno essere esposti insieme, con il limite tra bianco e nero alla stessa altezza a formare una linea singola. Unendo i casi individuali, viene a formarsi un racconto collettivo, pur entro termini formali ridotti all'osso. Dice l'artista: "Quando realizzo un nuovo orizzonte immagino sempre che quella linea retta possa uscire dal mio studio, entrare nelle case dei collezionisti e congiungersi alle altre, a costituire l'orizzonte ideale della mia vita". La comunità descritta da una simile collana di quadri, però,

troverebbe un punto di consistenza solo nell'artista, legante unico tra tutti i nomi/titoli.

Il primo caso in cui sono entrate nel lavoro le vicende di una comunità preesistente, indipendente dall'autore, è stata la ristrutturazione di un Teatro a Peccioli, vicino a Pisa. L'artista ha cercato di capire quali luoghi erano stati rilevanti per la comunità locale e in particolare per gli anziani. L'obiettivo era restituire dignità a un luogo fortemente impresso nella memoria collettiva e per questo, dapprima, le attenzioni si rivolsero a una scuola di stampo deamicisiano e ottocentesco. L'operazione fallì per difficoltà burocratiche. Nel frattempo, molti abitanti gli parlarono di un teatro in disuso in cui avevano trascorso da ragazzi i momenti di svago. L'intera operazione è durata dal 1994 al 1997, terminando con il restauro della facciata del teatro e con l'installazione di una lastra di pietra che recita **Dedicato ai ragazzi e alle ragazze che in questo piccolo teatro si innamorarono**².

Nell'eseguire il lavoro, l'artista ha messo a disposizione la propria capacità di osservazione, di progetto e di traduzione formale. L'intero budget è stato dedicato a realizzare un intervento che potesse risultare non esterno, ma al contrario “nato da” e “utile a” una parte significativa della cittadinanza. In un'intervista relativa a quel lavoro, Garutti spiega la sua concezione di opera come incontro: “Ho capito quindi che bisognava praticare un 'andare verso'... E in fondo che cos'è un'opera se non un incontro? 'Andare verso' contiene un'idea politica; e in questo senso il mio lavoro è politico, proprio perché è teso a instaurare una trama di relazioni con la città”³.

A Peccioli, per la prima volta, si è anche espresso un modo di operare che Garutti definisce “machiavellico”: da un lato l'opera si rivolge ai cittadini, dall'altro al sistema dell'arte e al rinnovamento dell'idea stessa di opera pubblica, in anni in cui queste pratiche andavano diffondendosi⁴. In questo modo, un semplice ripristino ha potuto proporsi come discorso in chiave civica. Nelle parole dell'artista, “Per me la priorità era realizzare un'opera che non fosse rifiutata dalla cittadinanza, un'opera con un impatto ambientale minimo, che spostasse il livello linguistico così da evitare demagogie populiste. Tutto questo significava, allora come adesso, lavorare sul metodo e in un modo politico piuttosto che fare un'opera politica.” Un procedimento analogo si è ripetuto anni dopo, nell'ambito dell'edizione del 2000 della manifestazione “Arte all'Arte”, quando Garutti ha promosso il restauro di un luogo dove molti ex ragazzi di Colle di Val d'Elsa si erano ritrovati a cantare, la Corale Vincenzo Bellini.

È dopo queste esperienze, e quasi senza l'apporto di cambiamenti ambientali, tranne l'installazione di alcuni collegamenti elettrici ed elettronici, che è nata l'opera forse più nota di Garutti, ovvero *Ai Nati Oggi*⁵. Emersa da un concorso indetto dall'Associazione dei Costruttori Edili di Bergamo per la riconfigurazione di Piazza Dante, nel 1998, si configura come un complesso di operazioni che coinvolgono una coraltà di persone particolarmente articolata. Ogni volta che nasce un bambino, presso gli Ospedali Riuniti, il padre (se è in sala parto) o l'ostetrica o uno dei medici o paramedici

5. L'opera è prevista per la realizzazione in molteplici luoghi e circostanze. È stata realizzata fin'ora in Piazza Dante, Bergamo, 1998-2000, in quanto vincitrice del concorso a inviti, organizzato dall'ACEB, a cura di Giacinto Di Pietrantonio, Angela Vettese e Tullio Leggeri; alla mostra “Over the Edges”, a cura di Jan Hoet e Giacinto Di Pietrantonio, per conto dello S.M.A.K. e presso la piazza Vrijdagmarkt di Gand; a Roma, in via della Conciliazione, nell'ambito delle celebrazioni per il Giubileo del 2000; installata sul Ponte sul Bosforo nell'ambito della 8th Istanbul Biennial, “Egofugal: Fugue from Ego for the Next Emergence”, a cura di Yuko Hasegawa, nel 2001; alla mostra “Initinere”, a cura di Gabi Scardi, nel 2003, in Piazza Diaz e Piazza Indipendenza a Casarano; sul Ponte Storico di Gallipoli; sul Ponte del Patriarca, a Mosca, nell'ambito della mostra “Impossible Community” a cura di Viktor Misiano, al Moscow Museum of Modern Art, nel 2011.

preme un pulsante. Questo attiva una reazione dei lampioni della piazza, di giorno come di notte, che si manifesta come un respiro: un aumento graduale dell'energia che li accende e un progressivo ritorno alla norma dopo circa trenta secondi. Il meccanismo è reso esplicito dalla didascalia che, a questo punto, diviene un meccanismo attivatore immancabile e necessario. In questa e nelle altre realizzazioni della stessa serie, una lapide recita **I lampioni di questo luogo sono collegati con il reparto di maternità dell'ospedale... Ogni volta che la luce lentamente pulserà, vorrà dire che è nato un bambino. L'opera è dedicata a lui e ai nati oggi in questa città.**

In effetti questo lavoro si è prestato a letture sdolcinate, così come a un'appropriazione da parte di coloro che erano di orientamento antiabortista. Anche lo scambio di opinioni etiche, del resto, entra nell'opera come un voluto effetto collaterale. Nel suo apparente trasporto, comunque, questa sorta di *scultura sociale* – rubo la definizione a Joseph Beuys, anche se Garutti non propone le sue stesse certezze etiche – non prende affatto posizione sul fatto che la vita sia qualcosa da celebrare o da conservare a ogni costo. Ciò che veniamo a sapere, vedendo la luce intensificarsi, è solamente che qualcuno è nato. L'opera di per sé non dà risposta a domande sul valore dell'individuo, se non che questa è il *primum movens* di ogni vivere collettivo. Certamente si appoggia su di una tradizione visiva per la quale la luce rappresenta la vita e il bene, ma quest'ultimo termine ci si propone in modo laico e neutro. Garutti assume che la spiritualità, religiosa o meno che sia, rappresenti una tendenza connaturata all'uomo e sia un collante per gruppi di persone più o meno vasti. Il senso civico se ne nutre, intendendola come una spinta alla riflessione che può toccare il misticismo, ma può anche vestire i panni della ragione nel suo versante più lucido.

Dopo che la notizia dell'opera si è diffusa, in ciascuno dei luoghi in cui ha preso corpo nel corso del tempo, essa si è trasformata in racconto. Il chiacchiericcio è un altro effetto collaterale desiderato che l'artista mette sul piatto, come spinta ulteriore alla coesione e come una delle maniere in cui l'opera si palesa. Essa risulta, quindi, fatta dalla madre, dal figlio, da chi schiaccia il pulsante e anche solo dal pensiero di doverlo schiacciare, dall'intensificarsi della luce, dall'assistere al fenomeno da parte di chi si trova nei pressi di quei lampioni, dal parlarne e raccontare quando e come lo si è potuto vedere, dai discorsi generati tra familiari del neonato, personale dell'ospedale, cittadinanza che passa, e persino da chi si lamenta – come è avvenuto – che la luce aumenti di rado e senza regolarità.

Il lavoro ci fa riflettere anche sul modo peculiare con cui il metodo di Garutti non nega, ma al contrario ricerca una relazione con i *topoi* classici della storia dell'arte. Spiega l'artista: “Quando penso a questo lavoro, 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, un tema classico della pittura”⁶.

Un intervento progettato quasi contemporaneamente a questo, ma realizzato solo nel 2005 a Buonconvento⁷, intitolato +39 0577 806793, rende

6. Hans Ulrich Obrist, “Alberto Garutti”, in *Domus*, 901, marzo 2007, pp. 116-123.

7. Opera presentata nell'ambito di “Arte all'Arte” 2005, a cura di Associazione Arte Continua, Chiesa SS. Pietro e Paolo, Buonconvento (Si), 2005.

ancora più espliciti tutti questi elementi: nella chiesa dei SS. Pietro e Paolo erano state installate centinaia di lampadine che potevano venire accese a distanza chiamando quel numero. Il costo della telefonata era devoluto a impianti di depurazione idrica in Sri Lanka. L'apparecchiatura, successivamente smontata, era fatta di fili bianchi e blu e creava una composizione ottica celeste, un colore connesso alla devozione mariana, anche se risultante da una combinazione di cavi elettrici senza pretese cromatiche. Questo dispositivo dava modo a persone lontane di rendere visibile un pensiero o anche solo un desiderio di presenza. La luce, allora, quanto di meno fisico siamo abituati a pensare, si riconverte in un elemento materiale che segnala il proprio esserci.

Un altro dispositivo simile si manifesta in una Madonna realizzata per la Nuova Chiesa a Trezzano sul Naviglio⁸: una copia in ceramica bianca di una statua ottocentesca, con una logica da ready-made che non sfida l'iconografia preesistente. La figura è scaldata a 36,7 gradi, il calore del corpo umano, da un meccanismo collocato in una sua parte cava. Fondata sul rito del toccare le statue devozionali, l'opera era tesa a provocare attorno a sé un continuo *de bouche à oreille* su quell'esperienza tattile sorprendente e inattesa. “Ho accettato la sfida di interpretare un'icona sacra, alla quale in passato sono già state dedicate opere straordinarie – afferma l'artista – perché mi interessava toccare il mondo della cultura popolare senza modificarne e stravolgerne le simbologie, aderendo alla tradizione, e tuttavia sperimentare un nuovo linguaggio.” È importante ricordare che, per Garutti, la Chiesa, al di là della religione che la permea, è soprattutto un centro di espressione del senso di appartenenza, strettamente connessa, come spesso sottolineano gli antropologi, a un bisogno di artisticità: forse anche per tale congiunzione tra arte e socialità, “sono impensabili le città senza le chiese, le moschee, le sinagoghe ed ogni altro luogo sacro.” L'opera ci propone anche un altro aspetto del metodo di Garutti: l'attenzione per il lato affettivo delle relazioni, che qui vediamo in azione nel semplice trasferire calore in senso anche metaforico e propriamente materno.

A testimoniare come la religione non sia il punto su cui soffermarsi, il legame familiare è al centro di operazioni dall'apparenza più giocosa, come la serie di panchine realizzate in marmo a Trivero, per la Fondazione Zegna, nel 2009⁹. L'opera consiste in panchine distribuite in spazi esterni, su cui compare la didascalia **Il cane qui ritratto appartiene a una delle famiglie di Trivero. Quest'opera è dedicata a loro e alle persone che sedendosi qui ne parleranno.** L'idea di fare un lavoro sul territorio si è legata ad animali che hanno un forte legame sia con gli odori e i percorsi, sia con la psicologia dei loro padroni. Inoltre, sembrano costituire una società essi stessi, con i loro rapporti di gerarchia e di ricerca reciproca. Infine, come le opere d'arte, tendono a stimolare la conversazione e gli incontri, diventando mediatori tra gli uomini e con la natura. Quegli animali, sui quali viene investita una grande dose di attenzioni, di tempo e di affetto, sono destinati a rimanere memoria di una presenza domestica rilevante anche quando il cane non

8. Opera realizzata nell'ambito di “Residenza d'artista – Workshop di ceramica nell'arte contemporanea: VII Edizione”, a cura di Daniela Lotta, Residenza Municipale, Faenza, 2007.

9. “All'aperto”, a cura di Barbara Casavecchia e Andrea Zegna, Fondazione Ermenegildo Zegna, Trivero (Bi), 2009.

vivrà più. L'augurio che l'artista si fa è che questa forma inattesa di arredo urbano generi un passaparola che propaghi l'opera stessa al di là della sua consistenza materiale, alla quale, pure, ha atteso personalmente e che non può essere considerata irrilevante.

Il valore del “pettegolezso”, provocato volutamente dall'artista o fatto ricordare ad altri, è ribadito in modo esplicito in molte altre opere, agendo sempre come un'onda di informazioni più o meno colte, più o meno marginali, sempre comunque tese a stendersi al di là del singolo fatto, del singolo oggetto, del singolo individuo, anche quando la collettività che viene toccata non è legata che dal fatto di venirsi a trovare nella medesima situazione. È il caso della lapide posizionata dapprima solo a Malpensa, nel nuovo ingresso progettato da Pierluigi Nicolin, che recita: **Tutti i passi che ho fatto nella mia vita mi hanno portato qui, ora** (2007-2012). Destinata a proliferare in diversi luoghi di arrivo e partenza, essa rilegge l'antico rito del viaggio, oggi vestito di inedita frequenza e velocità. Qui la lapide delimita, appunto, un'inesausta comunità di viaggiatori che non si conoscono tra loro. Quasi solo chi sa dell'esistenza di quella pietra incisa, di un colore non lontano dal melange scelto per il pavimento, la cerca e la percepisce. Chi la trova per caso, probabilmente lo racconterà. Chi lo racconterà, aiuterà coloro che la vedranno altrove.

L'artista fornisce, dunque, le sue risposte alle possibili criticità della *Public Art* che, spesso, è stata presentata come soluzione al mutismo delle opere nei musei ma che, altrettanto spesso, fallisce nel comunicare: in molte realizzazioni altrui, spiccano il rifiuto delle opere, la ripetizione degli stessi meccanismi in contesti culturali diversi e quindi non sempre adatti a recepirli, un'eccessiva inclinazione a rendere le opere spettacolari¹⁰.

Garutti fa uscire l'opera dai suoi luoghi istituzionali per disporla in quel museo liquido che è lo spazio abitato; la mette al servizio di uno spettatore trattandolo, innanzitutto, come il membro di una compagine; ripercorre la mitologia collettiva senza paura di cadere in ciò che potrebbe apparire sentimentale, anzi affrontando con coraggio questo spigolo, spesso evitato dall'arte sperimentale. Garutti mette il suo capitale di pazienza a disposizione del pubblico anche *prima* che l'opera prenda forma. È consapevole, infine, che, al di là di qualsiasi utopismo, l'opera nasca nel linguaggio dell'arte e a questo torna, cercando di cambiarlo. L'arte fa il suo mestiere e solo indirettamente, attraverso il suo stesso rinnovamento, può investire e talvolta cambiare la struttura sociale.

10. In una bibliografia ormai molto vasta, cfr. In particolare: Harriet Senie and Sally Webster, *Critical Issues in Public Art: Content, Context, and Controversy*, Perennial, 1993; Tom Finkerpearl (ed.), *Dialogues in Public Art*, MIT Press, 2000; Walter Grasskamp, *Art in the City – An Italian-German Tale*, in Florian Matzner (ed.), *Public Art*, Hatje Cantz Verlag: Ostfildern-Ruit, 2001, pp. 516-525; Miwon Kwon, *One Place After Another*, MIT Press, 2003.



IL DISEGNO INTERATTIVO DI ALBERTO GARUTTI

Il disegno, in quanto fondamento primo della pratica artistica, precede tutte le altre tecniche e tutti i generi d'arte e, in una certa misura, li determina. Questa è l'interpretazione che del disegno ha fornito l'epoca moderna, sempre incline a cercare ovunque quintessenze e paradigmi generativi. Di più: sin dai primi passi mossi dalla modernità – ossia dall'epoca del Rinascimento – il disegno, come modalità-base della formazione visiva, assicurava l'esistenza di un legame tra arte e architettura, tra pensiero artistico e scientifico, se non addirittura la loro identità. Di conseguenza l'arte, operando con forme idealizzate, non solo illustrava l'ideale, ma lo creava, facendosi proiezione di un'utopia estetica e sociale. Proprio per questo il disegno, pur derivando dalla corporeità umana, veniva inteso come pratica razionale; routinizzato all'estremo entro il sistema accademico, includeva in sé la geometria della prospettiva e della camera oscura. Nel contempo, essendo considerato il medium più diretto della soggettività artistica, il disegno appariva come il veicolo più autentico del principio autoriale, della genialità e del virtuosismo dell'artista, nonché della sua autonomia.

A predeterminare il posto d'eccezione riservato alla categoria del disegno nella cultura europea dell'Età Moderna è stato il fatto che proprio la vista, tra tutti i sensi umani, ha cominciato in quel periodo a svolgere il ruolo più rilevante. Introducendo un ordine disciplinare, la modernità ha cercato di assegnare un posto alle cose e di tracciare chiari confini tra esse, non lasciando mai la mappa del mondo così creata senza sorveglianza. La procedura stessa della sorveglianza prevede che l'osservatore – l'artista che raffigura la natura o il sorvegliante del Panopticon (Michel Foucault) – contempi l'oggetto da una certa distanza, ponendosi al di sopra di esso in senso letterale o assiologico.

I lavori di Alberto Garutti testimoniano come il primato del visuale attualmente si sia ridotto a zero e il disegno sia costretto a travalicare i confini della vista. Non a caso, alcune sue opere si volgono al tatto (*Madonna*, 2007), altre all'udito (*Dedicato alle ragazze e ai ragazzi che in questa sala hanno ballato*, 2000). Ma anche qualora presuppongano un atto visivo, in fondo ne mettono in dubbio la possibilità, rivelando la limitatezza di ciò che si offre alla nostra vista (*Stanza*, 1993). Per quanto nel visibile ci sia pur sempre un che di ammaliante, ciò resta predeterminato da quanto rimane nascosto (*Nei muri di questa stanza è stata nascosta una lastra d'oro...*, 2004), e se quel che vediamo appare dotato di un'espressività autosufficiente, ciò è dovuto in larga misura alla sua estraneità rispetto al posto in cui si trova, al suo essere imprevisto o perfino equivoco (*Piccolo Museion*, 2001). Per Garutti il disegno – pur ammesso che continui a indicare il posto riservato alle cose e a tracciare i confini tra esse – assolve a una simile funzione rimuovendo l'elemento della sorveglianza: qualsiasi tentativo di dar forma all'informe è per lui un atto contro natura, equivalente a una costrizione (*Come se la natura avesse lasciato fuori gli uomini*, 2005).

Un altro elemento significativo è il fatto che nell'opera di Garutti lo sguardo smarrisca la propria distanza, che il soggetto perda il proprio controllo sull'oggetto. Ciò non significa tuttavia che egli riconosca alle cose una vita autonoma: la loro luce (*Cosa succede nelle stanze quando gli uomini se ne vanno?*, 2001) o il loro tepore (*Madonna*, 2007) è possibile soltanto nella misura in cui siamo noi a guardarle o a toccarle. In altri termini, se Garutti concorda sul fatto che oggi “le cose colpiscono ancora”, ciò vuol dire soltanto che noi istituamo con il mondo materiale un legame attore-rete indissolubile (Bruno Latour). E, dal momento che tale legame si configura, per l'appunto, come una rete, esso riflette, in tutta la loro materialità, entrambe le parti della catena, ovvero tanto le cose, quanto l'uomo. Perché se “il corpo perde la sua materialità quando domina lo sguardo” (Luce Irigaray), l'istituzione di rapporti di rete ci restituisce la presenza dell'artista. E, in effetti, pressoché ogni lavoro di Garutti comprende una testimonianza inequivocabile: l'artista è stato qui. Le sue opere non sarebbero mai state realizzate se lui non fosse stato nei reparti maternità di Mosca e di Gand, all'Ospedale S. Andrea di Roma, a Palazzo Doria-Pamphilj a Valmontone, oppure a Palazzo Ciaramelli a Colle di Val d'Elsa, eccetera.

D'altro canto, la rete restituisce non solo l'artista, ma anche chi ha interagito con lui e con le cose che hanno destato il suo interesse. In ogni opera di Garutti sono presenti individui reali: chi l'ha realizzata, chi l'ha commissionata, oppure il suo destinatario. Il più delle volte si tratta delle stesse persone, così come sempre le stesse persone sono gli spettatori delle sue opere e i loro partecipanti. Di conseguenza, il disegno per Garutti non nasce dallo sguardo a latere dell'osservatore, bensì da uno sguardo interattivo, immerso nell'interazione con gli altri. Il genere del disegno interattivo da lui elaborato scuote dicotomie quali individuo/collettivo o autore/spettatore, generando nuove forme sociali di ciò che, a un tempo, appare generale e particolare. Per questo le sue opere non sono solo un oggetto offerto alla contemplazione, ma guardano anch'esse allo spettatore. In questo risiede la loro natura etica, dal momento che l'“incontro degli sguardi” è presupposto sostanziale dell'etica (Emmanuel Lévinas).

D'altronde, l'incontro degli sguardi è etico solo se chi guarda si trova allo stesso livello dell'altro. Perché questo avvenga, afferma Garutti, l'artista deve “scendere dal suo piedestallo”. Ma cosa accade all'opera, nel momento in cui l'artista discende sulla Terra, rinunciando allo sguardo panoramico? Qual è quel tipo di maestria necessaria per ricorrere al disegno interattivo? Dopo aver rifiutato la missione di imporre confini alle cose, l'artista deve adesso acquisire la capacità di riconoscere quei confini che si sono creati per via naturale, comprendere le interazioni e le leggi che vi si celano dietro, imparare a oltrepassarli e a disegnare trasversalmente rispetto a essi. Non ha più la possibilità di determinare la logica dei rapporti tra le cose, ma può cercare di dar loro via libera, pur non essendo in grado di controllarle. In altre parole, modificando la terminologia filosofica di Antonio Negri o Michael Hardt, il disegno classico può essere definito “disegno

costituito”, mentre la metodologia di Garutti si riconosce nella nozione di “disegno costituente”. Ne è un esempio più che evidente il progetto *Storie d'amore* (2002), in cui l'artista innesca una serie di reazioni a catena tra i medici dell'ospedale romano di S. Andrea, introducendo nella loro comunità collegiale ciò che lui stesso definisce “pettegolezza”.

Parallelamente, il progetto realizzato da Garutti nella cittadina di Trivero (*Il cane qui ritratto appartiene a una delle famiglie di Trivero*, 2009) nasce dal rapporto instaurato con i bambini delle scuole locali, così come quello di Valmontone si fondava sui contatti con gli anziani abitanti del luogo cui Garutti aveva chiesto di raccontargli storie del passato. A Wijnegem, a ispirare l'artista sono state invece le tracce lasciate dagli uccelli sul tetto dello spazio espositivo, tracce che lo hanno costretto a riflettere su come sarebbe desolata la nostra vita senza il loro canto e il loro cinguettio. A Roma, invece, a produrre un effetto analogo fu la vista di una fontana prosciugata, che sembrava evocare l'immagine stessa dell'acqua e della sua forza vivificante. Grazie agli sforzi dell'artista, gli uccelli sono tornati a posarsi sul tetto e l'acqua ha ripreso a sgorgare dalla fontana. Tuttavia, è difficile riportare tutti questi casi a una sola risultante. Ovvero, manca quella particolare capacità che potrebbe riconnettere insieme tali azioni, vale a dire, sarebbe arduo parlare in questo caso di maestria. Stringere amicizia con un gruppo di adolescenti, interrogare alcuni vecchietti sui propri ricordi, chiamare un idraulico, spargere mangime sul tetto, provare nostalgia per il cinguettio degli uccelli e il gorgoglio dell'acqua – tutto ciò appartiene, infatti, alle nostre emozioni e capacità usuali, o, in altri termini, alla “conoscenza viva” (André Gorz). In quest'ottica, avere successo non significa dimostrare la propria professionalità nell'accezione comunemente intesa, bensì il massimo coinvolgimento rispetto all'opera, sacrificando non le proprie competenze o capacità, quanto piuttosto “se stessi”, ossia le proprie qualità generiche (Paolo Virno). Nel contempo, il prodotto creato da Garutti non è né una merce esclusiva, né un caso isolato di lavoro sociale congiunto, ma un genere di conoscenza che, per definizione, non si presta a essere quantificata in unità astratte (André Gorz). Tuttavia, la conoscenza e, a maggior ragione, quella “viva” generata dalle qualità generiche, per sua stessa natura è dotata di un carattere sovra-individuale, generale e comune. Da qui la peculiarità di quella variante di arte pubblica cui Garutti ascrive se stesso.

Com'è noto, la tradizione dell'arte pubblica risale al genere del monumento, in cui le potenzialità del disegno classico si sono manifestate in tutta la loro pienezza. Destinato a eternare personaggi insigni o grandi imprese, il monumento consolida le narrazioni storiche e, insieme, il senso di appartenenza a una compagine sociale. Nel contempo, è la manifestazione più evidente dello sguardo panoramico distanziato, che riconnette intorno a sé i punti nodali dello spazio urbano, organizzando la scenografia della città. Tuttavia, Garutti opera non con le narrazioni sociali, bensì con la memoria collettiva, che egli tende non tanto a immortalare, quanto a provocare. Proprio per questo, a interessarlo non sono i ricordi in quanto tali, il loro ogget-

to e contenuto ma, in primo luogo, quelle strutture sociali e culturali in cui la memoria si radica e si riproduce. In altri termini, ciò che preme a Garutti è quel che un tempo si definiva la “cornice della memoria” (Maurice Halbwachs). A fungere da “cornici” possono essere edifici concreti – ad esempio Palazzo Ciaramelli a Colle di Val d’Elsa (*Opera per la Corale Vincenzo Bellini*, 2000), oppure semplicemente alcuni luoghi ubicati in varie parti del complesso ospedaliero di S. Andrea (*Storie d’amore*, 2002), ai quali singoli individui o gruppi associano episodi del proprio passato. O, ancora, alcune forme fisse – iconografiche (*Madonna*, 2007) o araldiche (*Come se la natura avesse lasciato fuori gli uomini*, 2005) – che colpiscono l’artista non tanto per il loro significato originario, quanto per la loro ampia riconoscibilità, per la capacità di generare associazioni multiple. Infine, è degno di nota il fatto che Garutti si rivolga nella sua prassi anche al monumento, utilizzandolo come forma culturale, come ulteriore “cornice della memoria”. Non a caso, uno dei suoi motivi prediletti è la targa commemorativa, dedicata non a grandi avvenimenti o personalità, bensì ad affetti individuali e collettivi. Essa, infatti, si rivolge a “colui che guarderà in alto” (*Opera dedicata a chi guarderà in alto*, 2010), a chi “sta pensando al cielo” (*Temporalì*, 2009), a chi, per strada, “udirà una musica” (*Opera per la Corale Vincenzo Bellini*, 2000), oppure a chi, una volta, “ha ballato in questa sala” (*Dedicato alle ragazze e ai ragazzi che in questa sala hanno ballato*, 2000), o, semplicemente, ha abitato in un certo quartiere (*Dedicato agli abitanti delle case*, 2001; *Dedicato agli abitanti di Via dei Prefetti 17*, 2004). Oppure, questa targa s’indirizza a chiunque la calpesti nel caos della città, leggendo le parole che vi sono impresse, rivolte a tutti, ma dedicate, ogni volta, a quel particolare passante: *Tutti i passi che ho fatto nella mia vita mi hanno portato qui, ora* (2011).

Lo stesso fatto di rivolgersi a “chiunque”, ossia a un individuo privo di una sua individualità o specificità a priori, è per Garutti un gesto programmatico. Infatti l’uomo “qualunque” è una nuova figura sociale della post-modernità (Giorgio Agamben), nata allorché la società che si organizzava mediante il disegno, si auto-glorificava grazie al monumento e imponeva identità dall’esterno attraverso confini e gerarchie ben definite, è andata in fumo. A sostituirla è sopraggiunta una nuova compagine sociale – una comunità consolidata dalla vicinanza geografica, nonché da ricordi e affetti comuni. Ecco il destinatario cui, in ultima istanza, si indirizza il disegno interattivo di Alberto Garutti come variante particolare di arte pubblica.

Se il monumento nelle società moderne era chiamato a organizzare lo spazio urbano, conformandolo all’ordine e alle gerarchie stabilite dal potere, Garutti non solo fa scendere se stesso dal piedestallo, ma anche i suoi lavori. Se la città moderna si organizzava ricorrendo alla scenografia, la città delle comunità vive invece di luoghi. Da qui il compito di Garutti, ossia trovare tali luoghi e scoprire le comunità che vi sono radicate. Ma spesso il suo scopo consiste piuttosto nel creare un posto nuovo, permettendo, in questo modo, il ritorno di una comunità un tempo esistente, ma in seguito

scomparsa (coloro che “hanno ballato in questa sala”), oppure che esiste, ma non si riconosce fino in fondo come tale (coloro che “vivono in queste case”), o, ancora, che “sta per arrivare” (coloro che sono “nati oggi”). Tali luoghi vengono tuttavia creati in base a una logica antropologica, ignorando la logica urbanistica, oppure perfino contravvenendo a essa. Per questo, le opere pubbliche di Garutti trovano spazio su un tetto abbandonato, popolato soltanto da uccelli, o in un distributore automatico di caffè. Oppure sono sparse qua e là per Milano e si offrono allo sguardo del passante, non come un punto di riferimento per orientare i propri spostamenti, bensì come pura casualità (*Tutti i passi che ho fatto nella mia vita mi hanno portato qui, ora*, 2011).

Tuttavia, occorre tenere presente anche un altro aspetto: scendendo dal piedestallo e ritrovandosi in contatto diretto con lo sguardo dei membri della comunità, nonché in un legame attore-rete con le cose, Garutti recupera anche ciò che agli antichi Greci era già noto con il nome di *synoikismos* e che è stato riscoperto, in anni recenti, dal pensiero urbanistico (Edward W. Soja). La città per lui non è soltanto una creazione della progettualità artistica; non è solo il contesto in cui si genera l'arte, ma il luogo medesimo che crea l'arte – o, meglio, quell'arte che può nascere solo qui e in nessun altro posto. Perciò all'artista non basta dissolvere la propria autorialità nel dialogo con quel gruppo per il quale, e insieme al quale, crea l'opera; per lui è importante che non sia solo l'opera a parlare del luogo, ma anche quest'ultimo deve prendere, in qualche modo, la parola, attraverso il suo lavoro. Proprio per questo, ad esempio, nel progetto *Ai Nati Oggi* (1998-2011), l'artista non ha aggiunto all'ambiente urbano nulla di estraneo: è la città stessa ad annunciare la nascita di nuovi componenti della comunità mediante l'accensione dei lampioni stradali.

Scenografia urbanistica e luogo antropologico differiscono anche per i rispettivi regimi temporali. Il disegno classico si riconosce nel tempo aristotelico che si snoda come una sequenza di avvenimenti identici. Il monumento si situa nello spazio per raffigurarvi, in qualche modo, un fatto che resta irrevocabilmente confinato nel passato ma che, pure con il suo esempio, è in grado di influenzare il presente e, a sua volta, di predeterminare il futuro. Nel caso del luogo antropologico, lo spazio è mediato dal tempo e, per di più, non da un tempo razionale, quantificabile in unità astratte, bensì da un tempo esistenziale, che s'imprime con le proprie tracce nelle cose e nell'ambiente. Nelle opere di Garutti, ci ritroviamo di fronte a una nozione di tempo agostiniano, quando il passato sopravvive nel presente sovrapponendosi in molteplici strati e ampliandosi fino a una durata infinita. Proprio in virtù di un simile ampliamento, il futuro si radica nel presente, rivelandosi come quei sogni (*les rêveries* di Gaston Bachelard) che ci trasportano in un altrove indefinito, sia a livello spaziale che temporale. Ecco perché le opere di Garutti ci invitano a pensare al cielo (*Opera dedicata a chi guarderà in alto; Temporalis*), oppure si manifestano in forma di luce (*Dedicato agli abitanti delle case; Ai Nati Oggi*), acqua (*Irrigatori*, 2003), o

calore (*Madonna*). Infatti, sono proprio questi elementi naturali a sottrarci alla quotidianità del presente e a trasportarci in una prospettiva temporale, alimentando la nostra immaginazione e il nostro bisogno di poesia (Gaston Bachelard).

Il fatto che un luogo generi sogni è garanzia della sua forza e delle sue potenzialità, della sua capacità di assorbire in sé, non solo un tempo più grande, ma anche uno spazio maggiore. Così, le dimensioni limitate dell'opera da cavalletto possono ospitare distanze chilometriche (*Campionario*, 2008) e il sogno romantico di un cielo squarciato da un fulmine può riunire, in una comunità, persone separate da enormi distanze, ma collegate dai mezzi di comunicazione di massa (*Temporalì*). Se la società ha bisogno di uno spazio fisico, di confini che ne garantiscano l'integrità, la comunità generata dal sogno non conosce frontiere e può creare luoghi trans-locali e virtuali.

Da qui discende un'altra particolarità del disegno interattivo di Garutti. Il suo scopo principale – vale a dire, creare comunità, superando la mortifera razionalità del disegno classico – non solo riconnette i concetti di costruire (*Bauen*) e abitare (*Wohnen*), secondo il sogno del filosofo Martin Heidegger, ma riconcilia anche politica ed estetica. Così facendo, Garutti segue le orme di un altro filosofo, Aristotele, il quale assicurava che la comunità, in quanto collettività politica, nasce in virtù della libera comunicazione fra individui che mirino a qualcosa di alto, di perfetto, di immortale, vale a dire – aggiungiamolo pure – a un sogno. Per questo la comunità è una realtà meravigliosa in sé e per sé, priva di modelli canonici, che non si esaurisce nell'incarnazione singola di una legge. In altri termini, è un'opera d'arte.

Tutto ciò contribuisce a rendere estremamente peculiare la posizione di Garutti nel contesto delle poetiche più interessanti originatesi nell'ultimo ventennio. Molti condividono la sua tendenza a interpretare la comunità come fine della prassi artistica e ad attribuirgli una valenza politica. Per costoro, l'artista della comunità deve identificarsi con una determinata posizione politica, porsi obiettivi sociali in concreto e lasciarsi mobilitare da un senso di solidarietà e compassione (Grant Kester). Tuttavia, agli occhi di Garutti, una simile idea di comunità appare riduttiva, in quanto fondamentalmente dettata dal disegno classico che tende a diversificare lo spazio sociale, a tracciare confini, ad attribuire identità. Il destinatario della sua arte, invece, non sono gli “umiliati e offesi”, bensì “chiunque”. La comunità da lui creata non origina a partire da fondamenti politici o dalla mobilitazione sociale, bensì dal sogno e da una libera forma di comunicazione tra gli individui. Infine, il suo scopo ultimo non è tanto la giustizia sociale, quanto quell'ideale di pienezza dell'esistenza umana che la comprende. Proprio per questo (e solo per questo motivo), la comunità da lui creata non è un gruppo di attivisti, né una forma d'iniziativa popolare, bensì un'opera d'arte.

Analogamente, l'opera di Garutti risulta estranea alla discussione tanto attuale negli ultimi anni sull'“esthétique relationnelle” (Nicolas Bourriaud). Sarebbe infatti difficile ascrivere a questa strategia artistica il disegno interattivo di Garutti, dal momento che, malgrado l'indubbio carattere relazio-

nale della sua prassi, essa non si concentra sul sistema dell'arte. L'elemento comune che riunisce gli individui membri delle sue comunità non è infatti un'appartenenza corporativa o competenze professionali condivise, bensì qualità innate e una forma viva di conoscenza. Perciò, situando la comunità al di là della società (*society*), egli non appare incline a relegarla nei confini del mondo che gravita intorno all'arte contemporanea (*sociability*). Ma, nel contempo, non può condividere il rimprovero mosso all'"esthétique relationnelle", e cioè che le collettività da essa fondate non sono politiche in quanto non basate sull'agonismo (Claire Bishop). La comunità per Garutti non si fonda sul conflitto, bensì sulla cornice della memoria che riunisce i soggetti. Infatti, le comunità da lui create non si contrappongono tanto all'indifferentismo politico o al conformismo (com'era per le società moderne), quanto ai sintomi della nuova epoca postmoderna, ossia lo sfascio e l'atomizzazione sociale.

Garutti conserva la sua posizione indipendente anche all'interno dell'ampio movimento dell'arte partecipativa. Infatti, pur basando il proprio lavoro sul dialogo con gli altri e coinvolgendo questi ultimi nella propria prassi, egli non li trasforma in un oggetto espositivo, ossia, le sue opere non rientrano in quel che si è soliti definire "performance delegata" (Claire Bishop). Di conseguenza, si sottraggono ai rimproveri che, in genere, anche a ragion veduta, vengono mossi a opere simili, accusate di vulnerabilità etica e di "sociological condescension" (Hal Foster). L'arte pubblica di Garutti non si fonda sulla manipolazione altrui, bensì su una ponderata indagine effettuata sul campo di un *habitus* ormai consolidato che egli non oserebbe mai infrangere. Infatti, quest'indagine gli è indispensabile, non per mostrare tale *habitus* nella forma più corretta, bensì per indirizzare e dedicare ad esso l'opera nel modo migliore. Pertanto, pur includendo gli altri nella realizzazione della propria opera, Garutti non si nasconde mai dietro un'autorialità collettiva e non si confonde con essa. Il suo lavoro, in quanto finalizzato alla creazione di una comunità, si apre ovviamente alla conoscenza viva e a una sensibilità per le qualità innate; tuttavia, le comunità che crea si cristallizzano intorno a un sogno poetico. Perciò, occorre essere in primo luogo un essere umano per generare una nuova collettività, ma bisogna anche essere innanzitutto artista per percepire tutti gli infiniti significati culturali radicati nell'annunciazione luminosa dei lampioni che proclamano la nascita di una nuova vita (*Ai Nati Oggi*), oppure tutta la ricchezza iconografica di un lampo che squarcia la volta celeste (*Temporali*).

Infine, per questo stesso motivo, Garutti non può ignorare la polemica tra i sostenitori dell'autonomia dell'arte e gli agitatori che vorrebbero farla uscire dai suoi confini. Infatti, nella misura in cui le sue opere sono delle comunità, esse dovrebbero, per definizione, offendere i sentimenti di coloro i quali – per citare l'artista stesso – "non immaginano nemmeno di essere di fronte a un'opera d'arte". Ma, contemporaneamente, nella misura in cui le comunità create da Garutti sono delle opere d'arte, esse non possono non diventare un fatto del sistema artistico. Questa stessa polemica appare

generata da quella procedura che si è soliti definire “divisione del sensibile” (Jacques Rancière), operata proprio dal disegno classico, incline a scindere la realtà in segmenti e gerarchie, sopprimendo ogni possibilità di spazio intermedio. La prassi di Garutti, al contrario, si origina da una concezione rizomatica della complessità del mondo contemporaneo, in cui ogni enunciato risulta effettivo solo se sa realizzare pienamente se stesso nelle sue componenti e nelle sue dimensioni più diverse.

Pertanto, il disegno interattivo di Alberto Garutti aspira, non meno di quello classico, a essere il medium indeterminato di una verità rivolta a tutti. La differenza consiste nel fatto che il suo non è un universalismo astratto, bensì determinato dalle cornici concrete della memoria e dagli eventi reali racchiusi in esse. “In questo avvenimento non è una verità elevata a discendere sulla Terra, bensì la Terra, la Storia a generare una verità infinita. Indirizzare la verità a tutti non significa renderla universalmente accessibile, ma permette piuttosto a ciascuno di identificarsi con essa” (Alain Badiou).

Ceglie Messapica, Mosca,
agosto-settembre 2012



“Committo, is, misi, missum, ěre: v. tr. congiungere, collocare, paragonare, commettere, meritare, affidare ◇ committere alicui bellum / affidare a qualcuno il comando della guerra”.

I

CENNI SU COMMITTENZA E MODERNITÀ IN RELAZIONE ALLA PRATICA
ARTISTICA DI ALBERTO GARUTTI

“Considero il committente non solo colui che ti offre la possibilità di realizzare un’opera ma anche un polo dialettico fondamentale per la sua ideazione. I vincoli, i limiti mi interessano, perché contengono delle sfide che spesso sono motivo di sperimentazioni e avanzamenti”. (Dall’archivio dell’artista in riferimento alla serie di opere *Campionario*)

Arrivando o andandosene dal Terminal 1 dell’aeroporto internazionale di Malpensa, il viaggiatore in transito oltrepassa una grande sala con una linea di luce progettata dall’Architetto Pierluigi Nicolini. A qualche decina di metri è posta, ancora più discreta e inavvertita ai più, l’opera di Alberto Garutti, una targa incastonata nel pavimento: “Tutti i passi che ho fatto nella mia vita mi hanno portato qui, ora”. Un testo che, come dichiara Alberto Garutti, con un abituale minimalismo espressivo, “verrà letto da chi lo leggerà”.

L’opera, è il risultato di un concorso pubblico, quindi, di fatto, un’opera su commissione.

Non di rado, Garutti interpreta il suo ruolo di artista contemporaneo attraverso i meccanismi tradizionali dell’arte “su commissione”. Un’arte, spesso, “pubblica”, termine quest’ultimo ricorrente nella pratica di Garutti, non solo perché la modernità ha, di fatto, ampliato esponenzialmente il ruolo di un’arte “privata” – rendendo quindi necessario un discrimine più netto, rispetto al passato, fra i due contesti – ma anche perché, proprio artisti come Garutti (o Maurizio Cattelan, l’unico altro artista italiano ad essere stato, a sua volta, definito anche “relazionale”), investigando la relazione fra privato e pubblico, come fra artista, fruitore e contesto, ed operando con il pubblico ed il contesto dell’arte, come “poli dialettici fondamentali”, hanno contribuito a rendere questi aggettivi – pubblico e privato – elementi criticamente interdipendenti. Garutti si relaziona alla committenza pubblica come se fosse un artista-cittadino, nel senso rinascimentale del termine. Questo atteggiamento può ricordare quello degli artisti impegnati a decorare, ognuno con una propria scultura, un fregio, un dipinto o un dettaglio architettonico le quattro facciate della loggia costruita per il mercato delle granaglie di Orsanmichele a Firenze. Il manufatto architettonico che fu in seguito trasformato nella Chiesa delle Arti e delle antiche corporazioni fiorentine è il risultato del lavoro stratificato di più artisti che operano sul contesto come insieme di voci: Bernardo Daddi, Orcagna, la scuola di Giovanni Pisano, Piero di Giovanni Tedesco, Niccolò di Pietro Lamberti, Filippo Brunelleschi, Donatello, Nanni di Banco, Lorenzo Ghiberti, Luca della Robbia, Andrea del Verrocchio, Baccio da Montelupo, Giambologna...

Attraverso le sue opere, Garutti esplora la persistenza, tanto nella pratica artistica quanto nella richiesta della committenza e nella ricezione pubblica dell'arte contemporanea, di funzioni condivise e canoni formali dell'arte pubblica quali, appunto, il monumento, la lapide, la dedica, la reliquia o il simbolo di devozione religiosa, elementi che hanno tutti in comune un aspetto: la committenza che li ha generati e, quindi, la relazione da parte dell'artista con una richiesta prodotta nell'ambito dell'identità e del sentire collettivi di una comunità, a cui l'opera finale si rivolge attivamente, ovvero affinché essa ne diventi rappresentazione / affinché la comunità vi si senta rappresentata.

In questo senso, invece, l'artista contravviene a una delle istanze fondamentali e fondanti del Modernismo (o meglio la reinterpreta alla luce delle sue stesse contraddizioni storiche): l'indipendenza dell'artista e l'autonomia dell'arte rispetto a tutto ciò che dall'esterno si impone all'elaborazione di forme e concetti. Quando l'arte smette, fra il XIX e il XX secolo, di essere esperita come riproduzione del reale, per farsi sua interpretazione, essa scardina le metodologie e le pratiche accademiche in relazione alle quali è la sintesi formale a imporsi sul processo di costruzione dell'opera. È innegabile che si siano svolte, nel XX secolo, parallelamente almeno due storie dell'arte. Una che rivendicava l'autonomia dell'artista e una che rintracciava il suo radicamento "sociale" (storia "sociale" dell'arte). Ed è altrettanto innegabile che, a partire dalle neoavanguardie degli anni '60, e fino al post-modernismo e alle estetiche relazionali degli anni '90, l'autonomia dell'artista da ogni condizionamento esterno, rivendicata dal Modernismo, si sia poco a poco ribaltata in una distopica illusione, da un lato, e in un'altrettanto illusoria utopia di relazione, dall'altro.

Per questo, la relazione tra l'artista e la committenza pubblica appare, non solo come il precipitato di pratiche e riflessioni che l'hanno preceduta, ma anche, e soprattutto, come ricerca di una loro possibile, ipotetica soluzione, come adozione di un tono appropriato per schivare contraddizioni epistemologiche e pratiche, ritenute insolubili. Il rapporto persistente dell'artista con una pratica e con un tema come la committenza è, soprattutto, la ricerca di una difficile conciliazione, fra sincero *commitment*, da un lato, e velata ironia, dall'altro. La dimensione ironica nella pratica di Garutti è da intendersi (pensiamo per esempio alla funzione ermeneutica del motto di spirito) come forma di conoscenza allargata, democratica e provocatoria delle cose, come apertura del progetto alla coesistenza di livelli di lettura ulteriori, a una dimensione più collettiva e contraddittoria dell'esperienza che accoglie la routine degli standard imposti dalla società e dal pensiero comune, da un lato, e la combina, dall'altro, con *pattern* socio-culturali alternativi: da cui anche la convivenza, solo apparentemente contraddittoria, fra conciliazione poeticamente elegiaca, da un lato, come traspare dalle dediche delle sue opere pubbliche, e sincera implicazione sul piano fattuale, dall'altro, come si evince dalla dettagliata ricerca preparatoria su cui si basa ogni progetto.

La questione del tono da adottare per ogni progetto su commissione è per Garutti tanto una questione di ordine teorico quanto pratico: la ricerca di un tono appropriato per intervenire nello spazio pubblico, in risposta a una determinata richiesta, significa rispondere, in ogni occasione, alla domanda su quale sia il ruolo dell'artista e dell'istituzione artistica (e quindi, potremmo dire, dell'azione artistica) nell'ambito della comunità a cui entrambi appartengono, e su come, contestualmente, si definisca il sistema dell'arte – che è uno dei soggetti che contribuiscono a comporre una comunità, in relazione ai confini spazio-temporali della medesima – nel tentativo di proporsi come super- o inter-comunità.

L'artista e il pubblico, l'arte e la società: questa relazione binaria, questa connessione reciproca è il tema (storicamente rilevante) a cui tutte le opere su commissione di Garutti quindi rispondono, al di là del loro tema o committente specifici. "Committenza. L'attività di chi, persona privata o comunità o ente pubblico o organo di governo, commissiona ad artisti opere d'arte. L'individuazione della committenza di un'opera d'arte è elemento di grande rilievo per la storia e la critica d'arte e per la contestualizzazione culturale dell'opera. Il committente, che richiede e promuove l'esecuzione di un'opera e ne affida l'incarico a uno o più artisti, generalmente ne sostiene economicamente l'esecuzione; tuttavia, soprattutto per realizzazioni di grande impegno, la committenza può essere distinta dai donatori responsabili del finanziamento dell'opera. Accanto al problema tradizionale dell'identificazione della committenza si pongono in rilievo questioni quali l'individuazione delle modalità con cui la presenza e il ruolo sociale del committente si rivela nell'opera d'arte o ancora la distinzione fra aspetti dell'opera riferibili alla committenza o all'artista. Sono di grande interesse i meccanismi della collaborazione esistente fra il committente ideatore e l'artista, determinante per la configurazione dell'opera. In ogni caso gli orientamenti religiosi, politici, ideologici e la condizione sociale ed economica della committenza si rispecchiano nella concezione, nella forma, nella tematica e nel programma dell'opera da lui promossa e talvolta ne determinano anche, almeno nelle linee generali, lo stile. La stessa rappresentazione del committente nell'opera d'arte poteva seguire formule di una certa diffusione o costituire un'elaborazione del tutto individuale, ricca pertanto di significati. Nuova luce prende la questione della committenza nel mondo contemporaneo, nell'analisi delle espressioni della committenza pubblica, delle nuove attività della committenza privata, del suo intreccio con il fenomeno della sponsorizzazione".

La committenza è, più che l'occasione, il contesto pragmatico e lo strumento concettuale deputato, per Garutti, all'esplorazione di questi rapporti di senso e di potere, nell'ambito del sistema dell'arte contemporanea, ovvero all'esplorazione dei limiti del proprio agire artistico in relazione alle dinamiche produttive e immaginifiche della contemporaneità. Le opere su commissione di Garutti sono catalizzatori della personalità plurima dell'uomo contemporaneo, dell'esperienza ancora intimamente moderna

(se pensiamo al perdersi nella folla del *flâneur* Charles Baudelaire) del contesto sociale, in cui l'affievolirsi della singolarità nella dimensione collettiva della comunità accoglie la collaborazione, il coinvolgimento, consapevole o inconsapevole, dell'altro: in ogni città, Garutti ricerca la collaborazione dei suoi cittadini, delle sue vie, delle sue piazze, delle sue chiese, ma anche delle sue istituzioni. Allo stesso tempo, l'artista indaga i sistemi economici e di scambio che sottendono alla vita della città stessa, presta attenzione ai tessuti connettivi che animano l'urbe, fino a concentrarsi sulla dimensione immateriale e narrativa di processi che concorrono alla costruzione di una identità socio-urbana.

L'epigrammatico garbo di Garutti nell'affrontare il ruolo di artista contemporaneo su commissione risponde alla percezione, divenuta convinzione e comportamento riconoscibili, che sia inevitabile stemperare i toni rispetto alla *querelle des Anciens et des Modernes* in merito a autonomia *vs.* relazionalità dell'arte: non solo perché queste due dimensioni sono storicamente interconnesse nel forgiare la nostra esperienza della modernità, ma soprattutto perché, come fanno bene i progettisti, il tutto è fatto di dettagli, e il progetto è il risultato della loro tenuta. Citando il poeta e romanziere Stephen Spender, il modernismo è stato in fondo, o è ancora, "a single vision that restores wholeness to the fragmentation, even by realizing it as disaster, as the wasteland".

C'è una memoria boettiana in chi, come Garutti, affronta la complessità di un reale frammentario e frammentato, con cui si ha costantemente a che fare. L'artista contempla l'unità del reale con grazia e disincanto. Una leggiadria concettuale che è il risultato di una presa di consapevolezza dell'ineludibile complessità dell'agire artistico nell'architettura umana e sociale – e quindi nel sistema dell'arte – contemporanei. Forse, per questo, le opere su commissione di Garutti non solo hanno un tono pacato, ma colgono e articolano l'elemento dinamico, fluido, transitorio, impalpabile, soprattutto di esperienze potenziali e liminari, quali quelle del viaggio e del tragitto, del caso in relazione alla volontà, dell'atto di fede e dell'atto legale, dello stupore e della meraviglia, del sacro e del profano.

Opere arcaiche e contemporanee ma, in ultima istanza, senza tempo. Opere radicate nel "qui e ora" del contesto, della commissione, del progetto che le ha determinate ma, in fondo, globali, ascrivibili – con le modifiche del caso – ad altri contesti, commissioni, progetti. Pubbliche e private, nell'interdipendenza di queste due sfere sopra descritte, eppure infinitamente sovrapponibili, e quindi appartenenti a tutti e a nessuno. Ne emerge un *modus operandi*, ragionevolmente assurdo, di soddisfare e allo stesso tempo mettere sempre in scacco, o per lo meno in prospettiva, il concetto e le pratiche stesse della committenza, come se Garutti si mettesse, sempre e in prima persona, al posto del committente, per pensare con la sua testa, per capirne la sensibilità, le ragioni più intime della richiesta. L'assunto di queste opere si riformula e si riposiziona quindi in reazione a una richiesta specifica (committenza), su una riflessione più generale riguardo ai molte-

plici funzioni, statuti, leggibilità o alla riconoscibilità dell'azione artistica nel contesto da cui la richiesta del singolo committente è, ogni volta, originata. Una sorta di meta- o super-committenza.

Opere

L'analisi di due serie di lavori di Alberto Garutti svela meccanismi di produzione e traduzione dell'idea di committenza nel suo lavoro

In *Orizzonte*, (1987-2012), per esempio, l'opera vive come singolo pezzo o come insieme. Si tratta di una sequenza composta da singole lastre di vetro di diversi formati e dimensioni, dipinte sul retro per metà di nero e per metà di bianco. Il loro insieme configura un orizzonte. Ogni opera esplicita una relazione con un preciso committente (il cui nome fa parte del titolo) e, tutte insieme, configurano la biografia professionale dell'artista: "Quando realizzo un nuovo *Orizzonte* immagino sempre che quella linea retta possa uscire dal mio studio, entrare nelle case dei collezionisti e congiungersi alle altre a costituire l'orizzonte 'ideale' della mia vita, l'unione di tutti coloro che amano e sostengono il mio lavoro", dice l'artista. In *Campionario*, (2008-2010), invece, lo spettatore si misura con superfici monocrome traslucide. Sono stampe digitali, solcate dalle armoniche volute, dagli arabeschi, gentilmente geometrici e delicatamente decorativi, di una linea nera, la cui lunghezza corrisponde a quella dei percorsi compiuti dall'artista fra due luoghi di una stessa città. Sulla cornice di ogni opera sono indicati il luogo di partenza e di arrivo e la relativa distanza fra essi. "Ognuna di queste opere è generata da una linea unica e ininterrotta che misura la distanza esatta tra luoghi, persone, istituzioni politiche, culturali ed economiche della città. Queste opere appartengono a un catalogo di altre immagini, realizzabili su misura e adattabili ad infinite persone, committenti e città". È questa la didascalia che attiva il senso dell'opera. Analogamente, o simile, discorso è applicabile alla serie delle *Matasse* (dal 1997 ad oggi), il cui titolo evoca la trama-scenario di rapporti su cui l'opera si costituisce.

Il titolo merceologico di "campionario" è, tuttavia, da intendersi a doppio senso, come del resto la voluta semplicità della forma finale assunta dall'immagine, che si direbbe a prima vista quasi una forma di arredo. L'opera è, in effetti, la più radicale di Garutti. Affronta il tema della committenza come interrelazione fra artista e contesto di riferimento, in cui ogni eventuale committente è l'iniziatore dell'opera. La serie, nel suo insieme, è il ritratto di quel sistema dell'arte – a cui ogni artista non può che fare riferimento – e che Garutti pone in evidenza, nelle sue relazioni funzionali e di potere, dedicandogli la più sintetica delle raffigurazioni. Un ritratto astratto e apparentemente inoffensivo (in linea con quanto, per secoli, hanno fatto artisti di corte nei confronti dei propri potenti mecenati), in cui è il nome stesso dell'istituzione, e il fatto di essere stata prescelta o accolta dall'artista, a farsi da solo carico della denuncia del suo ruolo, della sua importanza, della sua responsabilità, all'interno del sistema: un'opera da leggersi su

due livelli, uno percettivo (metaforico) e uno nominale (di enunciazione di rapporti di forza e di senso). Nel tentativo aporetico di realizzare un catalogo ragionato della propria opera – aporia, derivata dalla matrice relazionale e narrativa del lavoro che sfugge a ogni forma di documentazione, a cui, forse, questo libro porrà soluzione – l'artista ha scelto appositamente di rappresentarvi solo quest'opera riassuntiva, o catalogatoria, di tutta la sua produzione, o, meglio, della poetica combinatoria o "campionaria" che la ispira. È il titolo-epigrafe di un lavoro site-specific, realizzato in occasione della mostra "Le opere e i giorni" alla Certosa di Padula (Sa), nel 2004, che invece spiega sinteticamente l'assunto dell'opera.

Nei muri di questa stanza è stata nascosta una lastra d'oro larga 20 centimetri alta 20 centimetri e con uno spessore di tre millimetri.

L'esistenza di questa lastra, all'interno della cella monastica, è, per il visitatore contemporaneo, un puro atto di fede, memore di altri gesti e di altri segni, che in quello stesso luogo l'hanno preceduto. Cos'è il sacro, oggi? Come l'arte contemporanea può affacciarsi a questa dimensione, dopo secoli di arte religiosa e in un contesto di secolarizzazione che ha condotto l'artista e lo spettatore contemporaneo a una condizione di sordità e cecità verso il senso di quei luoghi, ma anche di quei meccanismi di committenza (su cui, soprattutto nell'arte italiana, si è fondata un'intera storia dell'arte millenaria)? Garutti affronta la dimensione del sacro in via metaforica, lavorando appunto sull'assenza, o sulla presunzione di presenza, dell'oggetto artistico, e adotta addirittura uno strumento legale per circostanziare il suo intervento di fronte agli occhi increduli (al materialismo positivista e all'imprinting tecnologico e massmediale) dello spettatore: un attestato notarile certifica l'effettiva realizzazione dell'opera. Un altro lavoro che affronta il tema del sacro, è la commissione ricevuta nell'ambito del programma iconografico della nuova chiesa sussidiaria della parrocchia di Trezzano sul Naviglio (Mi), dopo un analogo intervento alla Chiesa di SS. Pietro e Paolo a Buonconvento (Si), nel 2005.

In quel caso, come recita il l'epigrafe **L'opera è dedicata agli abitanti di Buonconvento e a tutti coloro che, anche da molto lontano, vorranno passare di qui solo con un pensiero.** Centinaia di lampadine, installate nella navata sinistra della chiesa, erano a disposizione del pubblico per essere accese, come antiche candele, ma, per farlo, occorreva una telefonata, versione contemporanea di un atto di beneficenza.

Con *Madonna*, 2007-2008, Garutti realizza, invece, una copia di una statua ottocentesca della Madonna, al cui interno è collocato un dispositivo che accresce la temperatura della scultura fino a raggiungere quella del corpo umano, 36,7 gradi. La memoria della reliquia, il desiderio di toccarla, di entrare in contatto fisico con il divino, crea un cortocircuito che è, forse, un paradossale avvicinamento di folklore popolare ed esperienza estetica. Calandosi nei riti e nelle norme della liturgia culturale, Garutti crea un contatto fra se stesso come artista e quella comunità a cui fa costante riferimento. E per farlo s'interessa dei comportamenti e delle abitudini della comunità

che ha commissionato l'opera, impara a conoscerla nelle sue idiosincrasie quotidiane, trova un linguaggio comune, svolge un tema "caro". Fare arte pubblica e rispondere a una commissione significa per Garutti rispettare il ruolo spiazzante dell'esperienza estetica nel momento in cui la si condivide con il pubblico: messe sullo stesso piano, spiritualità e artisticità non sono elementi opposti ma interagenti, la gnoseologia del gesto artistico, coinvolto nella sua dimensione collettiva, entra in relazione con la sfera immaginaria e comportamentale della cultura popolare. Forse, per questo, le opere di Garutti, in particolare quelle su commissione, che sono la maggioranza, hanno la semplicità, e l'apparente ingenuità, di una leggenda favolistica, di un racconto orale, di un motto o luogo comune, di una canzone folk, di un affresco contadino... in grado di redimere, esorcizzare, la disillusione della contemporaneità e lo scrupolo ermeneutico dell'arte contemporanea che, pure, restano vigili dietro questa pacifica apparenza.

Garutti incarna quel progressivo interesse, emerso e definitosi nella pratica artistica, a partire dagli anni '90, con artisti come Félix González-Torres, Dominique Gonzalez-Foerster, Rirkrit Tiravanija o Liam Gillick, verso gli aspetti più dialogici e performativi dell'arte concettuale, reinterpretata in chiave di narrativa sociale, come un'affabulazione intorno ai caratteri della contemporaneità, come espressione di una neo-oralità contemporanea. Opere concepite più come favole che come manifesti.

Immaginiamo, allora, Garutti come un consumato comico della commedia dell'arte, un artista girovago che ha visto tante città, tante piazze, in cui ha parlato a tanti pubblici diversi, raccontando loro più o meno sempre lo stesso avvincente canovaccio. Ecco: anche la questione della committenza per Garutti, forse, è allora una maschera, la messa in scena ricorrente dei limiti e delle regole seriali dell'arte, in cui lo spettacolo del già noto diviene premessa per ogni eventuale "sperimentazione e avanzamento" artistico.

II

GARUTTI O LEPISTA?

OuLiPo è l'acronimo dal francese di "Ouvroir de Littérature Potentielle", ovvero "Officina di letteratura potenziale". Cito da <http://www.ouliipo.net>:

"OuLiPo è un gruppo (non ristretto) di scrittori e matematici di lingua francese che mira a creare opere usando, tra le altre, le tecniche della scrittura vincolata detta anche a restrizione. Venne fondato nel 1960 da Raymond Queneau e François Le Lionnais. Altri membri di spicco sono il romanziere Georges Perec ed il poeta e matematico Jacques Roubaud. Il gruppo definisce il termine *littérature potentielle* come la "ricerca di nuove strutture e schemi che possano essere usati dagli scrittori nella maniera che preferiscono". Si usano dei vincoli come strumenti per stimolare le idee e l'ispirazione; tra i più rilevanti la "macchina crea-storie" di Georges Perec, applicata nella costruzione del romanzo *La vita istruzioni per l'uso* (*La Vie mode d'emploi*). Oltre alle tecniche più consolidate come i lipogrammi (*La*

scomparsa – La Disparition – ancora di Perec) e i palindromi, il gruppo inventa nuove tecniche, spesso basate su problemi matematici e/o scacchistici, come quello delle permutazioni e il giro del cavallo”. Membri, al 2010 (che continuano ad essere annoverati anche dopo la propria scomparsa): Noël Arnaud, Michèle Audin, Valérie Beaudouin, Marcel Bénabou, Jacques Bens, Claude Berge, André Blavier, Paul Braffort, Italo Calvino, François Caradec, Bernard Cerquiglini, Ross Chambers, Stanley Chapman, Marcel Duchamp, Jacques Duchateau, Luc Étienne, Frédéric Forte, Paul Fournel, Anne Garetta, Michelle Grangaud, Jacques Jouet, Latis (alias di Emmanuel Peillet), François Le Lionnais, Hervé Le Tellier, Jean Lescure, Daniel Levin Becker, Harry Mathews, Michèle Métail, Ian Monk, Oskar Pastior, Georges Perec, Raymond Queneau, Jean Quéval, Pierre Rosenstiehl, Jacques Roubaud, Olivier Salon, Albert-Marie Schmidt. In Italia, nel 1990, è nato l’OpLePo, acronimo dell’“Opificio di Letteratura Potenziale”. Garutti è, come Italo Calvino, citato in elenco (o – e sia detto con un po’ d’ironia – come gli artisti di Orsanmichele), un OuLiPista, o quanto meno un candidato ideale all’adesione al movimento. Il modo in cui Garutti esplicita il suo rapporto con la committenza ne è un esempio: ciò che appare un limite alla libertà dell’artista (moderno) è, per Garutti, la sfida al superamento virtuoso di quel limite, attraverso l’ingegno e l’impegno intellettuali; la libertà è una declinazione di regole condivise da rispettare per poter comunicare con il pubblico, l’opera un’istruzione all’uso (civile) dell’opera stessa.

Insomma sulla committenza bisogna decidere: o è un anacronismo o è un’opportunità. Oltre questa bizzarra dicotomia (analoga a quelle artista/società o autonomia/relazione), c’è un’arte OuLiPista (o OpLePista, per articolare questo discorso su base italiana). E con questo breve saggio (anch’esso, per altro, su commissione), dedicato all’interpretazione del tema della committenza da parte di Garutti, potrei anche aver solo voluto suggerire ad Alberto di entrare a far parte del gruppo dell’OpLePo, di introdurne l’approccio OpLePista all’interno del mondo dell’arte contemporanea italiana (cosa che sospetto abbia inconsapevolmente già fatto nella sua lunga attività accademica a Brera, allo IUAV di Venezia e alla Accademia di Belle Arti di Bologna). Di farsi carico di un’arte felicemente e responsabilmente (o assurdamamente?)... auto-commissionata.



MC Ti ricordi di me come tuo allievo?

AG Maurizio, ma non sei stato mio allievo! In ogni caso, anche se lo fossi stato, me ne sarei dimenticato. Perché la figura di “allievo” non mi piace, tendo a rigettarla... E tanto meno mi piace la figura del docente. A me interessa che le persone si incontrino sul terreno comune dell’opera, con tutte le problematiche che quella posizione implica. Nei miei corsi tento di fare tutto ciò che generalmente si fa fuori dall’aula, nel sistema dell’arte, dove si guarda alle opere come a cose concrete. Ovviamente, sento la responsabilità insita nel carattere istituzionale del mio ruolo. Ma la mia posizione critica nei confronti della dinamica docente/allievo crea delle differenze... Penso infatti che l’arte sia “ininsegnabile”. È piuttosto una questione di metodo: lavoro sull’emotività, tentando di rimuovere le incrostazioni culturali e attivare un senso critico dell’opera.

MC
Maurizio Cattelan
AG
Alberto Garutti

MC Spettatore, spettatrice: qual è il sesso di chi guarda?

AG Potremmo affermare che l’occhio dello spettatore non ha sesso, ma sarebbe troppo semplicistico. C’è invece una differenza tra lo sguardo maschile e quello femminile, che tuttavia non so spiegare; sento però che le donne sanno qualcosa che noi uomini non sappiamo. Questa bellissima domanda mi confonde e mi fa pensare che ci sono anche spettatori che non sono esseri umani. Mi torna alla memoria uno scritto di Jorge Luis Borges, in cui l’autore racconta come l’occhio enigmatico di un cavallo dia senso a un angolo di rudere ricoperto di sterpaglie; mi ha sempre incuriosito sapere cosa guardi un animale vedendo una cosa che vedo anch’io...

MC Che cosa speri che le persone imparino dai tuoi lavori?

AG È un problema questo che non mi pongo, perché quando faccio un’opera sono piuttosto proteso a “capire”. Realizzare un’opera è per me un’esperienza conoscitiva, come immagino lo sia il proprio lavoro per uno scienziato o un ingegnere. A me interessa che le persone si accoppino! Che nascano storie d’amore! Può sembrare che voglia cavarmela con una battuta, ma non è così... Credo che tutto ciò che facciamo abbia a che fare con la conservazione della specie, con questo processo fondamentalmente inspiegabile, misterioso. Credo infatti che l’arte, così come la politica e l’economia, abbia molto a che fare con la biologia.

MC Perché non hai mai fatto una rivista?

AG Non ho mai fatto un libro, figuriamoci una rivista...

- MC L'arte ha delle responsabilità?
- AG Se penso all'arte, tralasciando il fatto che essa è "tautologicamente" ciò che noi consideriamo tale, rispondo che non ha responsabilità. Anzi: l'arte è sempre un progetto positivo, perché produce con le sue qualità estetiche delle spinte etiche rigeneranti – come è rigenerante la natura. Del resto non ho mai pensato che un albero avesse delle responsabilità! Semmai, la domanda è se ad avere delle responsabilità debbano essere gli artisti e coloro che gestiscono il loro lavoro e lo comunicano. In questo caso risponderei che l'arte non ha delle responsabilità, ma forse gli artisti sì... Anche se percepisco come un disagio l'eventualità che all'artista venga tolta la libertà di non essere considerato tale.
- MC Descrivi il tuo guardaroba?
- AG Abiti di mio padre, suocero, vecchio signore, che indossavo già trent'anni fa. Li conservo tutti. Nella soffitta di casa, potrei metterci un mese per descriverteli.
- MC Con quale oggetto non potresti vivere senza?
- AG Potrei fantasticare risposte sorprendenti, ma per non farla troppo lunga ti direi che un oggetto a cui non potrei rinunciare è il mio smartphone.
- MC Che cosa ti fa paura della pensione?
- AG Come faccio ad andare in pensione se non ho mai lavorato? Fare l'artista non è esattamente un lavoro. Mi sono appassionato a quello che faccio senza mai pensare che fosse un'occupazione vera e propria. Oltretutto, sappiamo che gran parte del lavoro è demandato ad altri e che quindi si tratta di un processo di regia, di un'operazione collettiva nella quale diversi attori sono incaricati di realizzare ciò che noi chiamiamo opera. Poi, se penso al mio incarico di docente, so con certezza che mi dispiacerà rinunciare all'incontro con i più giovani...
- MC Che rapporto hai con il tuo studio?
- AG È lo stesso rapporto che ho con la mia casa in campagna: raccogliere la legna, riparare la recinzione, dar da mangiare agli asini, potare gli alberi, tagliare il prato... Lo studio è il luogo ameno, dove faccio cose pratiche. Il vero studio però è l'automobile: qui nascono le idee delle opere, qui mi concentro davvero. Quando guido non sono in un luogo, e questo forse facilita la libertà del pensiero. Se fossi un

pittore tradizionale starei in un posto a dipingere. Ma il mio lavoro si dilata nello spazio. Penso sempre ai lavori che devo fare e alla loro programmazione, la notte soprattutto. Durante il giorno mi attivo per mettermi in relazione con tutte le persone che collaborano alla realizzazione dell'opera, come un regista insomma. In studio alla fine non ci sto mai.

MC Perché Milano?

AG I miei mi hanno portato qui quando ero bambino. Città che a me piace molto, unica dal punto di vista dell'organizzazione urbanistica, forse la sola città in Italia monocentrica, a struttura radiale, dove tutte le strade principali portano al centro. E poi c'è questo impianto neoclassico bellissimo.

Di Milano mi interessa anche la natura spesso occultata. Milano è una città della natura e l'opera *Ficus PAC* (2012) (la pianta di ficus disposta al PAC) è un lavoro che parte da questo rapporto con la natura, tra spazi interni e domestici e spazi esterni, istituzionali, pubblici. A quest'opera è affidata l'immagine della mostra, che concorre con gli altri lavori alla costruzione di un paesaggio urbano che entra ed esce dallo spazio deputato all'arte contemporanea. Milano vive di queste dinamiche contraddizioni: e nel dinamismo crea complessità. Milano è l'attesa. Anche di qualcosa che non sai. E poi è "la città che sale", dove trovo ancora lo spazio per dire come Savinio "ascolto il tuo cuore città". Tu giri in bici e io guardo fuori dalla finestra. Sono due forme di attesa, credo...

MC In tutta la storia dell'arte scegli due opere, quali?

AG Ah, che domanda difficile... Una natura morta di Cézanne, *Il vaso blu* (1889-90) è un'opera che da bambino copiavo spesso da una riproduzione che possedeva mio padre nel suo studio. L'ho fatto molte volte.

Ora mi viene in mente un viaggio in nave da Genova a Barcellona, c'era un mare agitato, il vento profumava di pino a 80 miglia dalla costa. Ho chiesto a un marinaio: "come mai?" mi ha risposto "dalla Provenza arriva un vento fortissimo". Un giorno dal giardino di casa di Cézanne, ho visto la montagna Sainte-Victoire da lui spesso dipinta, luminosa e bianca, è ancora più luminosa per la luce cristallina, che creava frammentazioni di luce e ombra... e ho capito che il vento è stato complice di Cézanne.

Potrei citare anche *L'Assunta* di Tiziano (1516-18) nella Chiesa dei Frari. Mi piace immaginare lo stato d'animo di Tiziano, sono convinto che fosse innervosito, perché dovette confrontarsi con una situazione nella quale nessun pittore vorrebbe trovarsi: cioè dipingere un

grande quadro, in controluce tra due grandi finestre addossate alla parete. Sono certo che questa situazione di difficoltà sia stata determinante per la costruzione dell'opera nel suo impianto generale. Per risolvere questo problema, ha messo delle figure in controluce, ha quindi creato una grande nuvola, per fare in modo che alcuni personaggi fossero in ombra. In sostanza la nuvola divide il quadro in due: sotto personaggi in ombra in un paesaggio terreno con gli alberi e il cielo azzurro, sopra un paesaggio dorato e paradisiaco. L'opera è stata risolta, condizionata dallo spazio architettonico in cui era inserita. Nella *Pala Pesaro* (1519-26) che sta in una navata della stessa chiesa, Tiziano ci offre la prova della capacità di relazionarsi con lo spazio architettonico: tra i tanti personaggi che guardano la Vergine c'è il ritratto di un giovanetto che guarda verso lo spettatore, che si trova in quel luogo, come se il giovanetto avesse sentito la nostra presenza. Tiziano dipinge una scena nella quale noi spettatori entriamo: non c'è confine tra l'architettura reale e lo spazio inventato nel quadro. Due opere indimenticabili!

- MC Ti sei mai sentito solo?
- AG No, sono sempre stato in contatto con le persone, non mi posso immaginare solo. Mi piace stare solo, ma sapendo che ci sono gli altri.
- MC Consideri il tuo lavoro “semplice”?
- AG Considero il mio lavoro semplicissimo. Certo, alla semplicità si arriva necessariamente passando attraverso la complessità...
- MC Quali erano i tuoi incubi da bambino?
- AG Non ho mai avuto alcun incubo! Solo vortici che si rincorrevano, lenzuola bianche, quando avevo la febbre. Lo ricordo ancora oggi...
- MC Di chi ti fidi?
- AG Di chi amo.



Il lavoro di Alberto Garutti ha lo statuto della didascalia. La didascalia, intesa come dispositivo di commento al testo, è la vera opera di Garutti, il cuore di tutto il suo modo di lavorare. Non solo. La didascalia è anche l'espressione dello stare nel mondo di Alberto: un fare laterale, a tratti ruvido e scostante, a tratti docile e accattivante. La didascalia è l'andare dell'artista – e dell'opera – verso lo spettatore; se le forme dell'incontro sono sempre un enigma, la volontà di stabilire relazioni è inequivocabilmente un desiderio, una pulsione, una necessità, un bisogno. Ed è a questo bisogno che Alberto Garutti risponde facendo l'artista. Per questa stessa ragione mi è impossibile distinguere l'opera di Alberto dalla natura stessa della didascalia: ovvero quella di essere un dispositivo che attiva il senso dell'opera attraverso la trasmissione di un sapere. E stabilire connessioni tra mondi paralleli, tra storie e conoscenze diverse, altrimenti distanti e scollegati, credo sia quello che intendo per “agire politicamente”.

Questo stabilire connessioni attraverso un linguaggio semplice, diretto, comprensibile è d'altra parte la natura stessa della relazione tra il lavoro di Alberto e la politica. Le sue opere non sono politiche, ma agiscono politicamente nel territorio. La didascalia moltiplica le realtà parallele, conferisce senso narrativo al lavoro e responsabilizza lo spettatore.

A volte penso che avere avuto un padre insegnante di latino e greco al liceo San Carlo abbia “segnato” l'infanzia dell'artista. Essere figli di “insegnanti” (siano essi maestri d'asilo, di scuola primaria o docenti universitari) penso significhi anche avere a che fare con una molteplicità di storie e realtà e situazioni che inevitabilmente entrano nella tua casa attraverso la voce dei tuoi genitori e moltiplicano il tuo orizzonte di riferimento. Le storie sono quelle degli studenti che ascoltano, ma anche quelle che popolano i libri e tutti gli strumenti didattici di cui il maestro si serve per attirare – o, forse, dovrei scrivere andare incontro – a quegli stessi spettatori di storie e attori di realtà parallele che ha di fronte ogni giorno.

La didascalia è, sotto questo profilo, il mezzo attraverso il quale l'opera pubblica è comunicata, il dispositivo di mediazione tra l'oggetto e i cittadini, tra l'immagine e lo spettatore. La didascalia è parte integrante dell'opera ed è necessaria e indispensabile nel contesto della città e del territorio per raccontare e avvicinare il pubblico al lavoro. Spesso costituita da un breve testo, nel quale è sempre possibile rintracciare una dedica, essa è caratterizzata da una molteplicità di formati. La forma fisica della didascalia è differente per ogni lavoro al fine di distribuire nel modo più efficiente e appropriato l'idea dell'opera. A Gand, per *Ai Nati Oggi* il testo che descriveva il lavoro non era soltanto inciso su una grande pietra installata in modo complanare alla superficie di calpestio della piazza. Il breve testo, stampato su migliaia di tovagliette da pranzo, era stato distribuito a tutti i ristoratori che si affacciano su Viedermark Platz. A Istanbul – sul ponte del Bosforo – e a Kanazawa – per il 21st Century Contemporary Art Museum – la didascalia si è trasformata in una grande campagna pubblicitaria su billboard e manifesti distribuita tra le piazze della città. Per la decima edizione di

“Arte all’Arte”, la didascalia si è trasformata in un volantino colorato, per *Temporalis* è diventata la copertina di uno dei più diffusi *free press* cittadini distribuendosi così sui mezzi pubblici, sulle panchine, tra i marciapiedi e gli angoli di tutte le città dove l’opera era stata allestita, a Roma, a Torino a Camogli e così via.

“La didascalia è il dispositivo che ‘accende’ l’opera, che permette ad essa di propagarsi anche quando questa apparentemente non è ‘in funzione’, è un manufatto dalle molte forme che produce partecipazione. Annuncia, spiega e carica di livelli di lettura e significato l’opera stessa. Lo spazio pubblico della città si tramuta per il visitatore – dopo l’incontro con la didascalia – in un luogo di attesa, carico di un nuovo senso, in uno scenario urbano modificato, in un ambiente per la produzione d’infinita immagini. Ogni passante, leggendola, immaginerà per esempio una propria natività; ogni passante leggendola ne recherà memoria o racconto ad altri, producendo un pettegolezzo positivo che diffonderà il pensiero e il racconto dell’opera altrove. Questo breve testo che accompagna ogni lavoro produce per conseguenza naturale un’atmosfera diffusa ed eterogenea d’immagini, storie, passaparola, luoghi e persone sulle quali ovviamente non ho controllo, ma delle quali il mio lavoro è stato meccanismo attivatore e motore”. E questo vale tanto per le didascalie sulle panchine dei “cani” di Trivero realizzate per la Fondazione Zegna, così come per la grande pietra affissa sulla facciata della Corale Vincenzo Bellini prodotta in occasione di “Arte all’Arte 2000”.

La didascalia invita alla partecipazione differenti pubblici – passanti, cittadini, turisti, esperti d’arte e non etc. – includendo sempre nel testo scritto una sorta di dedica che suggerisce una possibile modalità di fruizione dell’opera, una condizione di avvicinamento ad essa da un lato collettiva e dall’altro contemporaneamente intima e privata. Per *Temporalis* (2009): **Quest’opera è dedicata a chi passando di qui, guarderà il cielo.** Per “Arte all’Arte”: **Quest’opera è dedicata a tutti quelli che, passando di qui, sentiranno provenire una musica da questa casa.** Per le panchine della Fondazione Zegna (2009): **Il cane qui ritratto appartiene a una delle famiglie di Trivero. Quest’opera è dedicata a loro e alle persone che sedendosi qui, ne parleranno.** Per *Ai Nati Oggi* (1998): **Ogni volta che la luce lentamente pulserà vorrà dire che è nato un bambino. L’opera è dedicata a lui e ai nati oggi in questa città.** E così via fino ad arrivare all’opera *Tutti i passi che ho fatto nella mia vita mi hanno portato qui, ora* (2011). Si tratta di un lavoro concepito proprio come come fosse un’operadidascalia. **Tutti i passi che ho fatto nella mia vita mi hanno portato qui, ora** (2011) è progettato come una frase senza autore che il passante può intercettare per caso, camminando frettolosamente tra i corridoi di una stazione o di un aeroporto. Parte integrante della superficie della città, incisa su una pietra installata in modo complanare alla pavimentazione del luogo, la pietra è un esempio di “didascalia pura” che mette in moto il lavoro invitando lo spettatore a pensare e immaginare la fitta rete di relazioni che ogni persona attiva con la propria esistenza, svelando all’improvviso la complessità

del proprio vissuto, sottolineando il valore dell'energia cinetica e potenziale racchiusa nella vita di ognuno di noi.

Quest'opera-didascalia ancora una volta è un'affermazione precisa: è un oggetto anonimo che parla il linguaggio della città, delle sue pietre, delle sue superfici e contemporaneamente è un dispositivo in grado di produrre immagini. La didascalia si rivela dunque così parte del discorso politico – la didascalia come piattaforma di distribuzione dell'opera d'arte che potrebbe anche non essere riconosciuta come tale – e, contemporaneamente, di quello figurativo dell'opera. È un utensile, una “dichiarazione esplicita” di quell'andare verso gli spettatori che l'artista sente come destinatari di ogni suo intervento pubblico.



PREFERISCO IL SOLE
I PAESAGGI DI ALBERTO GARUTTI

Il 17 gennaio 1972 l'artista francese Henri Chopin scrisse: “Preferisco il sole, amo la notte, amo i rumori e i suoni, ammiro l'immenso opificio complesso che è il corpo, amo i miei sguardi che toccano, le orecchie che vedono, gli occhi che accolgono... Ma non ho bisogno della benedizione dell'idea scritta. Non ho bisogno di derivare la mia vita dall'intelligibile. Non voglio essere soggetto alla parola vera, che sempre è fuorviante o menzognera, non sopporto più di essere distrutto dal Verbo, la menzogna che nega se stessa sulla carta”. Chopin qui fa riferimento solo al suo corpo, tuttavia la sua dichiarazione estrema afferma la volontà di comprendere l'intelligenza dei sensi, e di discostarsi dalla nostra crescente dipendenza dal linguaggio. Esiste un modo per dimenticare (anche solo temporaneamente) la dimensione sociale e rivolgere l'attenzione alla commistione dei corpi? Alla materia e alla carne sperimentate attraverso i sensi?

“Ho detto che il ‘metodo’ può essere considerato, nella sostanza, l'opera stessa. È la parte che struttura il progetto, l'approccio critico al contesto, il sistema di riferimenti in cui tutto questo ha luogo. Il ‘metodo’ produce oggetti, immagini, deviazioni, incontri tra persone, animali, statue, didascalie distribuite in migliaia di modi diversi. Il ‘metodo’ viene impiegato in relazione ai luoghi e produce una resa ‘fisica e viva’ che può variare ampiamente, assumendo forme eterogenee: per *Ai Nati Oggi* ho usato lampioni di strada, a Colle di Val d'Elsa e a Peccioli ho lavorato con artigiani e musicisti, a Roma per lo spettacolo da solista *Acqua* (2004) sono intervenuto sulle tubature di un vecchio edificio per riattivarne il sistema linfatico e quello idrico e per riportare in vita un'antica fontana romana in Via dei Prefetti, e a Bolzano ho realizzato un piccolo edificio di cemento”.

– ALBERTO GARUTTI

L'invenzione ottocentesca dello Stato costituzionale fu un tentativo di collegare la sfera pubblica a un'idea di legge. Essa garantisce ai cittadini determinati diritti fondamentali, stabilendo la sfera pubblica attraverso l'identificazione del carattere pubblico di ogni atto della ragione. In questo modo, mettendo in collegamento la legge con la razionalità, viene abolita l'idea di Stato come forza che esercita il proprio dominio dall'alto verso il basso.

La sfera pubblica borghese dipende da specifici fattori sociali ed economici tipici del Settecento e dell'Ottocento. Jürgen Habermas riprende l'espressione “società civile” da Hegel. La società civile è la sfera di produzione e scambio di beni che costituisce parte dell'ambito privato e che è distinta dallo Stato. Quindi la società civile è essenzialmente l'economia: opera seguendo le proprie leggi ma è in grado di rappresentare i propri interessi allo Stato attraverso la sfera pubblica, di cui sostiene di essere la

linfa vitale. Azioni che facevano parte del privato, dell'*oikos* (l'ambiente domestico) cominciarono a far parte del dominio pubblico, così come le attività un tempo limitate al contesto domestico emersero nella sfera pubblica; l'attività economica della società civile si orientò verso il mercato dei beni pubblici, quindi sia interno che esterno allo Stato.

“Pubblico” si riferisce all'autorità pubblica, allo Stato; “privato” si riferisce all'economia, alla società e alla famiglia. Pubblico e privato sono termini definiti e separati in termini legali e istituzionali. La sfera pubblica esiste come estensione del mondo privato che, in questo modo, fa ingresso nel dominio pubblico. Pubblico fa riferimento allo Stato ma significa anche “aperto a tutti”. Questo amalgama, dunque, trasforma in modo un po' paradossale il pubblico in un giudice critico che regola l'accesso alla sua principale modalità d'inclusione, e il fatto stesso che quest'ultima si definisca.

Nella sfera pubblica settecentesca ebbe luogo un dibattito critico-razionale fra i membri di un pubblico fatto di proprietari terrieri colti, che leggevano ed elaboravano. Esso s'incentrò su questioni letterarie e politiche, come per esempio l'autorità pubblica dello Stato. Il passaggio cruciale al mondo moderno è la perdita della distinzione apparente tra la sfera privata e quella pubblica: solo con lo sviluppo di uno Stato moderno e di una moderna economia, il pubblico e il privato assunsero le loro legittime forme attuali. Gruppi d'interesse di entrambe le parti iniziarono a operare insieme, dando luogo a un complesso sociale che, seguendo Habermas, riduceva la possibilità di un vero dibattito pubblico. Il declino di argomenti razionali e significativi è tra le critiche principali che Habermas muove allo Stato moderno.

Riattivare il sistema linfatico di un edificio costituisce una rilettura radicale della comprensione “razionale” di entrambi i termini: il pubblico e la nozione di spazio. I progetti di Alberto Garutti nel “paesaggio” sono un esercizio di emancipazione. Essi tentano di esplorare la potenza del corpo, trasferendo qualità vitali alla materia inanimata.

Immaginiamo che il mondo esista. E immaginiamo che tutta la materia, animata e inanimata, sia dotata di un senso del reale, e dunque di una conoscenza della vita. Questo richiederebbe un approccio scandaloso alle cose, evocandone il potenziale quasi favolistico di immaginare il mondo in maniera diversa. Una fontana, un tubo, un edificio di cemento, tutte le invenzioni grandi o piccole non modificano il “luogo” ma il modo in cui “pensano” tutti gli elementi che costituiscono quel luogo.

Con la velocità crescente dell'epoca tecnologica, la conoscenza è concepita sotto l'egida del dominio. I concetti sono divenuti materia prima, e la preoccupazione di “avere un concetto” su cui lavorare si trasforma troppo spesso nella questione di possedere qualcosa. Questo nuovo materialismo dell'immateriale non può tuttavia essere contestato dai dissidenti, poiché il concetto stesso di dissidenza fa parte dello stesso sistema. Questo scambio di costi e opportunità a livello cognitivo corre in parallelo alla strategia cieca di una mente dedita agli antichi valori di resisten-

za che sono nuovamente narrati dall'interno del sistema, dove la fantasia dell'esterno viene continuamente ri-creata. Solo l'invenzione è in grado di sfuggire a questa logica. E artisti come Alberto Garutti producono invenzioni al cuore del reale. Si tratta, contrariamente a quanto si potrebbe pensare, di una questione molto cartesiana: come Cartesio, l'artista chiede "Dov'è l'anima? (Dov'è l'anima nel sociale?)". La risposta di Garutti è che l'anima non può essere collocata in un'unica pseudoposizione solitaria e invariabile nel corpo, ovvero la ghiandola pineale come per Cartesio, ma piuttosto nei contatti imprevisi del corpo con se stesso, con il suo ambiente, con il paesaggio. L'anima del pilota di una nave si estende in modo cinestetico a tutto il natante, proprio come chi parcheggia un'auto sente sulla punta delle dita il paraurti anteriore, e chi ha subito un'amputazione continua a occupare lo spazio vuoto dell'arto asportato. (NdR Steven Connor, *Michel Serres' Five Senses*, 1999)

Qui è utile tornare alla questione dell'intuizione, del recepimento da parte dei sensi che richiede una forma di comprensione ma, allo stesso tempo, rimane parziale. Tutte le sottili forme d'intervento sul paesaggio non lo modificano; in realtà esse non vogliono cambiarlo, ma creare un ordine diverso nel modo in cui le parti sono in relazione fra sé, e dunque nel nostro modo di percepire il reale, il paesaggio come un tutto unico. Sono indizi.

Come leggere questa condizione di parzialità in modo produttivo e critico? Nella sua introduzione al libro di Adolfo Bioy Casares *L'invenzione di Morel* (1940), Jorge Luis Borges scrive che il futuro del romanzo è il genere poliziesco. A sostegno della sua affermazione fa riferimento a due caratteristiche principali del genere: in primo luogo la produzione di indizi, in secondo luogo l'esistenza di un mistero. Gli indizi instaurano una relazione con il mistero e costituiscono un preludio alla sua soluzione. Eppure non sono necessariamente connessi col mistero, e neanche l'uno con l'altro; è la mente che li legge come indizi, che ci vede quella che potrebbe essere una relazione. Gli indizi producono una comprensione del mistero, del mistero in quanto misterioso, e hanno una predilezione per il limite stesso del concetto. I frammenti presi nel loro complesso possono rivelare una forma di conoscenza del mistero, ma non sono mai equivalenti a esso. Lo status dell'indizio è interessante, perché un indizio è diverso da un'informazione e non è ancora una forma di conoscenza. È un'entità epistemologica perché agisce sulla conoscenza, ma può essere definito solo come indizio. L'indizio allude a un'aspettativa di appagamento fondamentale: gli indizi servono a risolvere il mistero. Si tratta di una semplice congettura, perché niente ci dice che gli indizi risolveranno necessariamente il mistero: la loro presenza è una manifestazione dell'intelligenza nel gioco della finzione. Ma è il mistero che attiva tutti gli elementi e che continua a far girare la giostra.



L'IMMAGINAZIONE DIVENTA PUBBLICA E SI FA POLITICA
 Francesca Pasini

Il lavoro di Alberto Garutti tende il più delle volte a spostare l'orizzonte dell'immaginazione individuale nella sfera della percezione collettiva. Come “un grimaldello”, scardina la gerarchia tra autore e pubblico, mettendo in primo piano *il dialogo*: con i cittadini a cui l'opera è dedicata, che è la base dalla quale scaturisce l'opera stessa, e con coloro che lo avvieranno autonomamente.

La figura che ne deriva trova nella didascalia, che per l'artista è il dispositivo attivatore dell'opera, la sua chiave di lettura, ma anche l'aggancio che fa deflagrare l'immaginazione oltre i confini individuali.

Non si tratta di un intervento che ammorbidisce o enfatizza la qualità estetica di un luogo, ma di “un *metodo* di produzione critico ed estetico che nel suo insieme costituisce l'opera stessa”. Secondo Garutti, “la presa di coscienza etica e politica, del ruolo e della funzione dell'arte in una società in trasformazione” è decisiva per l'incontro tra l'opera e la comunità, ma perché succeda “l'artista deve scendere dal piedestallo celebrativo del sistema dell'arte.”¹

Messi i piedi a terra, le emozioni, gli affetti, le esperienze transitano dalla realtà sociale a quella individuale dell'artista, non per un esperimento di democrazia diretta in contrasto con l'élite di Musei o luoghi deputati, ma per un confronto tra il valore politico dell'arte, la sua naturale attitudine elitaria e le trasformazioni in atto positive o negative.

Il populismo omologa, mentre l'arte vive nella pluralità di intuizioni e visioni. Quante più sono tanto più annodano i fili dell'esistenza privata e pubblica, tanto più contrastano la staticità delle idee o dei rapporti, tanto più interagiscono politicamente. Avviene tutte le volte che si stabilisce un legame tra l'intuizione che ha preso forma nell'opera e quella di chi la osserva. Vale per ogni opera e dipende dalle strutture psichiche – culturali di ognuno: da Leonardo da Vinci (*la pittura è questione mentale*) a Dan Graham, a Yayoi Kusama, William Kentridge, Monica Bonvicini, Marina Abramović, che ampliano i luoghi dell'arte immettendo una dimensione performativa vuoi spaziale, vuoi narrativa, fino alle ultime generazioni che interrogano la relazione tra scultura e contesto storico-politico, come Rossella Biscotti e Paola Anziché.

Garutti, scendendo dal piedestallo, ha voluto mettere in evidenza la sua distanza da un'opera pubblica che consola o irrita in base all'anomalia, e ha invece alzato gli occhi per intercettare le “verità” delle percezioni anonime, gli incontri fuori dal recinto, la reciprocità tra chi crea e chi fruisce, tra chi vuole che la condizione estetica coinvolga le strutture sociali, il paesaggio, l'ambiente, la città e chi non ci ha ancora pensato. Ogni artista agisce in questi snodi, emotivi, economici, esperienziali. Chi se ne accorge, si allea al pensiero, alle passioni, alle novità che l'opera suggerisce. Se il riconoscimento si diffonde nella *polis* diventa un patrimonio

1. Dall'archivio dell'artista.

politico che appartiene a tutti i cittadini, chiunque ne sia il proprietario economico effettivo.

In questo andirivieni emerge la dinamica *soggetto-soggetto*, succede in tutte le espressioni creatrici, ma nell'arte visiva c'è un'assonanza fisica – carnale che rende immediato questo tipo di incontro con un soggetto autonomo, emozionante e mutevole, anche se non generato biologicamente, ma pur sempre messo al mondo da uomini e donne. L'arte è l'unica possibilità che abbiamo di sperimentare una relazione intersoggettiva che non riguarda solo le persone fisiche. Ogni opera ha una propria vita, ma è disponibile ad assumere altri “connotati”. La controprova è facile: ogni volta che ci ritroviamo di fronte a una stessa immagine, romanzo, film, percepiamo cose diverse, perchè nel frattempo ognuno cambia e quindi cambia lo sguardo, cambiano i discorsi, le immaginazioni e cambiano pure i “connotati” stessi dell'opera. Non è forse quello che succede ai soggetti in carne ed ossa? Non è forse questo il carattere specifico dell'eterna contemporaneità dell'arte?

Ipotizzare una relazione *soggetto-soggetto* mediata dall'arte, permette di aprire la dualità classica (soggetto-oggetto, uomo-donna, vero-falso) introducendo un terzo (*l'opera-soggetto*) che propone una variante che non dipende dal caso, ma dalla facoltà creatrice che tutti hanno, anche se solo alcuni sanno dargli una forma, che poi diventa il dialogo necessario a Garutti per interagire con il pubblico, e a tutti per scendere dal piedestallo e mettere a confronto le verità proprie e altrui.

Questa funzione politica è oggi più che mai necessaria, per recuperare una dimensione collettiva che sappia usare l'arte non solo come valore patrimoniale o estetico, ma come “grimaldello” per rompere le opposizioni tra chi è libero e chi no; tra l'1% che possiede quasi tutto e il 99% che si divide il resto; tra chi può sognare la bellezza a casa propria e chi vive clandestino in case altrui.

L'arte non ha di per sé la facoltà di salvare il mondo, ma nel momento in cui fa scattare a livello diffuso la consapevolezza del legame tra intuizione e scelta espressiva, si offre come strumento per analizzare, criticare, discutere la realtà.

L'esempio più “classico” è *Guernica* di Picasso o le “Pitture nere” di Goya. Questo non riguarda però solo cortocircuiti particolari, ma attraversa il senso stesso della percezione estetica, a volte più facilmente collegabile a eventi pubblici, a volte alle dimensioni soggettive, personali. La funzione, potremmo dire, *politica* sta proprio nel suggerire ad ognuno la libera autorizzazione a costruire un ponte tra le proprie percezioni e quelle che vede (impara?) dall'opera.

Alberto Garutti, mette quasi didatticamente, al centro questa relazione *soggetto-soggetto*, anzi, come lui stesso dichiara, ne fa *il metodo* che innerva l'opera in sé. La rivoluzione politica che prospetta riguarda la possibilità che ognuno lo prenda in parola e agisca in maniera analoga nella sfera personale e quindi collettiva.

Già dagli anni Settanta i movimenti femministi avevano affermato che

il *partire da sé* era il grimaldello che scardinava la dimensione patriarcale dei rapporti sociali e personali, proprio perché gli eventi personali sono alla radice della vita e quindi interagiscono nel bene e nel male nella costruzione collettiva e politica.

Se usiamo questo stile d'interpretazione, in modo non deduttivo, ma *personale* (nel senso sopraindicato del termine), probabilmente ognuno individua in molte opere d'arte di qualsiasi epoca questo elemento di contatto tra intuizione e ricaduta nella struttura pubblica. La cosa rivoluzionaria riguarda appunto la responsabilità personale di chi trae a sé il messaggio che legge nell'opera. È sicuramente arbitrario, ma ciò che fa la differenza è essere consapevoli e riconoscere che quella lettura è stata possibile perché l'arte l'ha resa visibile o come direbbe Alighiero Boetti "l'ha messa al mondo".

Un esempio: *Il Sacrificio di Isacco* di Caravaggio. Attraverso lo sguardo allibito del figlio, appare la scoperta devastante di un comportamento paterno inconcepibile. Per noi non corrisponde più a un impianto iconografico, ma al dolore di un padre che non può far nulla per il proprio figlio, essendo costretto da forze che lo sovrastano. Allora era Dio, oggi è la perdita del lavoro e la consapevolezza del rischio di non essere in grado di assicurare vita e futuro al proprio figlio, con tutto il portato simbolico che ne deriva. Forse è azzardato leggere tutto questo in quell'impareggiabile luce negli occhi di Isacco, ma questa è la trasgressione dell'arte che amplia l'analisi politica. Anche questo è un dialogo con l'*opera-soggetto*, anche in questo caso l'immaginazione diventa pubblica e si fa politica.

Alberto Garutti agisce potentemente sull'immaginazione, proprio perché tocca questioni che tutti vivono: la nascita, l'innamoramento, l'amore per gli animali domestici. Il *soggetto* che mette al mondo nella sua opera sembra quasi un "parente" con cui si dialoga e si discute, oppure che ci invita a casa e ci mostra il suo modo di vivere. In questo equilibrio di comunità e singoli cittadini, il *soggetto* che agisce nell'opera di Garutti avverte che per cambiare i rapporti nella *polis* bisogna rompere i segreti, le omertà, alzare gli occhi al cielo e captarne l'enigma fisico-scientifico e la potenza visionaria. La costruzione di un immaginario è qualcosa che chiede la complicità dello spettatore; e di questa relazione di complicità, pericolosa e sottile, l'artista si nutre alimentando le dinamiche politico-relazionali del suo lavoro.

Una nuova versione de "l'immaginazione al potere" come s'inneggiava durante il Maggio del 1968? Forse. La cultura e l'arte oggi hanno bisogno di un "grande balzo in avanti", un altro slogan assunto dai movimenti degli anni '60/70, allora riferito al Presidente Mao. Temi che oggi, pur con effettive differenze, riappaiono nelle forme di *occupying* da New York a Madrid. Serve un grande balzo perché ci sono novità che, come direbbe Alighiero Boetti, ci costringono a mettere "al mondo un mondo" conflittuale: pieno di cose fantastiche e di guerre tremende, di dialoghi affascinanti e di aggressioni contro le donne, di ricchezze sempre più grandi e di povertà ancora maggiori, di superbe invenzioni scientifiche e di notizie che non forano la cortina dei media.

2. La Fondazione Pier Luigi e Natalina Remotti è stata inaugurata nel 2008 a Camogli (Ge) ed è un esempio del dialogo tra arte e restauro architettonico. Alcuni artisti hanno ricostruito lo spazio di questa ex chiesa lavorando sulle zone simboliche dell'intervento artistico. La facciata (Michelangelo Pistoletto), il pavimento (Gilberto Zorio), l'altare (Alberto Garutti), il soffitto (Tobias Rehberger), la balconata e il sagrato (Gruppo A12). L'intervento di Garutti ha dato forma specifica allo spazio. Ha ideato un cavedio tra il primo e il secondo piano, delimitato da una parete di fondo che sale dalla zona dove c'era l'altare, creando ai suoi lati i vani nascosti per le scale e l'ascensore. La parete in cemento armato non tocca il soffitto del secondo piano, si ferma alcuni metri prima: sembra sia sospesa, funziona più come un intervallo che come una divisione. Il ricordo della chiesa, è completamente trasformato. La committenza e le esigenze di creare un nuovo spazio sono stati il motore di questa soluzione. Il fatto che qui sia nata anche la prima versione del progetto *Temporali*, corrisponde all'intenzione di sottolineare il valore pubblico dell'arte e, a posteriori, possiamo collegare questa scelta stilistica e teorica con la teoria

Garutti ha messo al mondo il dialogo con la comunità, con il contesto, con il potere, con gli affetti, con l'istituzione. Il messaggio non mette in risalto lo stereotipo dell'armonia, indipendentemente da cosa succede nelle città, nei territori, ma la critica della visione monumentale del rapporto tra arte e comunità.

Impariamo, piuttosto, ad alzare gli occhi come lui ha fatto nel 2008 alla Fondazione Pier Luigi e Natalina Remotti con la prima versione del progetto *Temporali*, la didascalia narrativa che spalanca le porte della visione dice: **Dentro questo edificio, che fu Chiesa delle Gianelline, vibreranno le luci quando cadrà un fulmine durante i temporali. Quest'opera è dedicata a tutti coloro che passando di lì penseranno al cielo.**²

Alzare gli occhi, inventare, risolvere, interrompere le abitudini. Un temporale è atmosferico, ma anche personale e politico. La forza del cielo, è sublime e tremenda nello stesso tempo.

Tra i progetti non realizzati dell'artista – il cui corpus spesso viene a costituire un archivio d'informazioni e suggestioni che si intrecciano a una rete di relazioni politico-sociali – ritroviamo anche una proposta di Garutti pensata per l'interno del Palazzo di Giustizia di Milano che riprende ed edita l'idea di *Temporali*, all'interno di un contesto di altro carattere e presenza urbana.

Non si tratta tuttavia della ripetizione di un'idea, perché, per Garutti, i limiti dei committenti e degli spazi stessi in cui avviene il suo intervento hanno una funzione centrale nel processo d'ideazione. Anche questo è un rapporto che storicamente è stato affrontato da artisti e architetti con esempi clamorosi, da Michelangelo (Palazzo Farnese a Roma, la Cappella Medicea a Firenze) a Le Corbusier (Unité d'habitation) o Calatrava con il ponte di Londra o di Venezia.

La diversità di Garutti sta, però, nel dichiarare pubblicamente il suo rapporto con i committenti, con i cittadini, e con gli spazi pubblici che coinvolge, dagli ospedali, ai teatri, ai Musei, al paesaggio stesso. (Le piazze di Bergamo, Gand, e il ponte sul Bosforo per *Ai Nati Oggi*, i Musei di Villa Manin, Museion, MAXXI, Fondazione Sandretto, Moscow Museum of Modern Art, la sede Tiscali di Cagliari, Trivero, dove le sculture dei cani di alcuni abitanti sono parte integrante delle panchine disseminate nel paese, l'aeroporto di Malpensa a Milano).

Nel momento in cui il progetto *Temporali* è collegato alla sede dell'esercizio della Giustizia, vibra l'immaginazione di eventi positivi e terribili.

Il Tribunale è simbolo della comunità che ha scelto di organizzarsi condividendo regole e diritti, a sua volta collegati alle trasformazioni storiche, sociali e politiche che hanno influenzato le Leggi e la Storia. Ma i suoi muri trattengono le scie invisibili, ma fortemente immaginative di delitti, pene, torti e assoluzioni. Queste sono le esperienze che si vivono nell'edificio architettonico e in quello sociale e politico della costruzione delle leggi, dei diritti e delle pene.

L'arte come può interagire? Con le icone della giustizia? Ovviamente:

il Tribunale è un “tempio” laico. Ma l’iconografia tradizionale di una dea/ virtù con bilancia e spada, in qualsiasi aggiornamento si voglia, ha scarse possibilità di agire all’interno della dinamica *soggetto-soggetto*.

Alberto Garutti, traducendo la scarica del fulmine in energia visiva, indica invece il legame con la natura e con l’eterno procedere del pensiero umano. Con la luce crea un ponte di significati e di invenzioni, percorribile con la mente e con gli occhi. È qui che si trova lo scarto critico e anche la dimensione dialogica. La luce che si manifesta, non è quella che dalla pittura storica si è rivelata come materiale autonomo nelle opere di Lucio Fontana, Dan Flavin, Bruce Nauman, Mario Merz, James Turrell, ma è la luce biofisica di cui tutti quotidianamente facciamo esperienza, e quindi simbolicamente ci trasporta sia nell’enigma scientifico dell’Universo, sia in quello della percezione quotidiana dell’esistenza.

Nella grande sala di ingresso di questo Palazzo di Giustizia le luci vibreranno quando in Italia cadrà un fulmine durante i temporali. Quest’opera è dedicata a tutti coloro che passando di qui penseranno al cielo. Una volta letta questa didascalia, si apre il dialogo con la città e i suoi abitanti e la richiesta dell’artista che loro stessi ne diventino i committenti, proprio attraverso le interazioni con l’opera.

Così l’immagine metaforica e simbolica della luce illumina l’Ordine, mentre quella del temporale lo mette a rischio e si apre a una rappresentazione sintetica e precisa della dialettica conflitto/diritto.

Ma oltre a questo valore metaforico e simbolico, lo scarto critico-estetico, che colloca l’opera di Garutti nel contesto pubblico e collettivo, sta nell’immaginazione visibile già prima che l’opera venga realizzata. La luce messa in azione dal fulmine trascina la paura della legge, l’invocazione dei diritti, la difesa dalle ingiustizie, la pena: non sono solo concetti giuridici e sociali, ma le esperienze quotidiane che incontra chi lavora in Tribunale.

La luce ideata da Garutti diventa quindi un elemento di condivisione tra chi agisce all’interno e chi dall’esterno vede l’edificio illuminarsi. È una visione inaspettata, anche complicata, ma che non esclude: la didascalia dà a tutti la chiave per intervenire creando le proprie metafore e i propri giudizi. E il fatto che accada in modo non prevedibile, ma in base ai tempi e alle regole della natura, obbliga a uno sforzo.

Uno sforzo che sconfigge il rapporto populista. Se è vero che l’arte parla a tutti, non per questo è neutra, la sua percezione lavora sugli sforzi necessari per capire anche quello che non è ancora chiaro. Il legame con il cielo che varia è immediato e potente. Anche la società varia. Velocemente come la luce? Non proprio. Ma che questo cielo sopra un Tribunale si illumini secondo regole della natura e non dei poteri è un auspicio e un’intuizione di cambiamento che l’arte offre alla politica, perché – come scriveva Gertrude Stein nel ritratto di Picasso – “il creatore non è in anticipo sulla propria generazione: è il primo fra i contemporanei a essere consapevole di quello che sta succedendo alla propria generazione.”³

anagogica della luce di Dionigi l’Areopagita, che sta alla base di una chiesa simbolo nel rinnovamento architettonico paleocristiano-bizantino: la Chiesa di Santa Sofia di Costantinopoli, dal cui modello nascerà poi la Basilica di San Marco a Venezia all’inizio dell’anno Mille, simbolo di una città e del potere politico.

3. Gertrude Stein, *Picasso*, (1938) edizione italiana, Adelphi, Milano, 1976, p. 63.

CONTRO L'INDIVIDUALISMO PER IL TERRITORIO

Giorgio Galli

In questa Italia devastata dalla cultura mediatica, esistono ancora aree di eccellenza. Alberto Garutti ne occupa una come anticipatore, per avere sottolineato il ruolo pubblico dell'arte e dell'artista. E un'area d'eccellenza, attigua, per la ragione che dirò, è quella occupata da Luigi Ferrari, economista e psicoterapeuta, che insegna psicologia del lavoro e psicologia delle condotte finanziarie all'Università degli Studi di Milano-Bicocca, autore di uno dei libri più importanti degli ultimi anni: *Lascesa dell'individualismo economico* (Vicolo del Pavone, Piacenza, 2010). Le aree sono attigue in questo senso: Garutti sottolinea l'importanza per l'arte di attivare applicazioni pubbliche, mentre l'individualismo studiato da Ferrari, più approfonditamente di chiunque altro, nelle sue origini e nel suo sviluppo, sembra all'apice del suo trionfo. Garutti è un anticipatore, in quanto l'apice è stato, appunto, raggiunto, e forse la crisi in atto segna il principio di un declino dell'individualismo che ha inizio nell'età moderna, declino che darà luogo alla ripresa dei valori del pubblico.

Siamo solo a un primo delinearci di un declino che sarà di lunga durata. Ferrari, sviluppando un concetto di Vilfredo Pareto, dimostra che mentalità e comportamenti giunti al tramonto lasciano "residui" che possono durare anche secoli, ma credo che la lunga sfida tra l'individualismo e il privato da una parte, e il collettivo e il pubblico dall'altra, stia entrando in una nuova fase della quale l'impegno artistico di Alberto Garutti si presenta come anticipazione.

Nella sua invenzione artistica, le installazioni legate alla meteorologia sono illuminanti, sia in senso proprio, che in senso figurato. In senso proprio, per le luci che si accendono durante l'imperversare dei temporali; e in senso figurato, per l'impegno e la collocazione nel pubblico, che assume i colori di un programma politico, che rischiarà il panorama italiano, sotto questo profilo molto grigio.

Il Presidente del Consiglio e Confindustria presentano l'Italia in una situazione simile a quella dopo una guerra (perduta): alla devastazione mediatica si aggiunge quella materiale di un territorio tormentato. La pioggia e i temporali evocano le alluvioni e i nubifragi che periodicamente provocano distruzioni autunnali, dopo gli incendi che in estate bruciano boschi e incrinano i terreni. La messa in sicurezza del territorio di quello che ci ostiniamo a ritenere e a chiamare il Bel Paese, è un progetto che può mobilitare i cittadini italiani, come il progetto della ricostruzione li ha mobilitati dopo un'altra guerra perduta, trasformando le rovine del 1945 nel "miracolo economico" degli anni Cinquanta. Oggi si può risanare "l'Italia assassinata dai giornali e dal cemento", come nella canzone *Viva l'Italia* di De Gregori.

Gli studiosi segnalano le cifre delle statistiche: l'Italia è il paese più franoso d'Europa, mezzo milione di frane in movimento censite nel 2007, il paese più soggetto al danno idrogeologico dell'erosione delle coste in due

terzi del territorio (anche per interventi invasivi sull'ambiente), con l'elevato rischio sismico comprovato da circa 150 terremoti negli ultimi 100 anni, con 1.600 comuni colpiti e almeno 250.000 morti e con un'alta percentuale del patrimonio culturale a rischio. Dopo ogni "disgrazia, di cui incolpare la sorte maligna – come scrive Salvatore Settis – dichiarazioni solenni. Poi nulla. Sino alla prossima frana".

Porre finalmente rimedio a tutto questo è un progetto che può entusiasmare i nostri concittadini, oggi disorientati e in parte rassegnati, ma credo ancora disponibili a riscattare questa Italia, sempre per citare la canzone, "per metà casino e per metà galera, viva l'Italia, l'Italia tutta intera", se intera riusciremo a mantenerla, bloccando frane, smottamenti, erosione delle coste.

L'ultima proposta artistica di Garutti ha un forte valore simbolico, con l'impegno nel pubblico che ancora una volta evoca un contesto politico: si tratta della proposta di una installazione "metereologica", con lampi di illuminazione durante i temporali, per il Palazzo di Giustizia di Milano, dal quale, vent'anni fa, scaturì una tempesta che parve in grado di purificare l'Italia e sul quale a lungo hanno campeggiato i ritratti di Giovanni Falcone e di Paolo Borsellino, due combattenti, uno della cultura della sinistra e uno di quello della destra, vittime del loro coraggio e del fatto che a quella tempesta fece seguito una quiete mafiosa. Ma, si è detto, Alberto Garutti è un anticipatore e i suoi lampi di luce paiono in grado di rischiarare una nuova e più efficace tempesta, che sembra indispensabile affinché l'Italia si risvegli, tra tuoni e saette.