



Marco Scotti - Anna Zinelli

Intervista a Emanuela De Cecco



Abstract

All'interno della riflessione proposta in questo numero monografico della rivista "Ricerche di S/Confine" sulle pratiche che interrogano il reale a partire da uno sguardo "politico", si è voluta proporre un'intervista a Emanuela De Cecco, critica d'arte e docente di Storia dell'arte contemporanea e Cultura Visuale presso la Facoltà di Design e Arti dell'Università di Bolzano. Tra i suoi diversi saggi si segnalano: *Zingonia: arte integrazione multiculturali* (ed. De Cecco 2001), *Contemporanee. Percorsi e poetiche delle artiste dagli anni Ottanta ad oggi* (ed. De Cecco & Romano 2002), *Arte-mondo, storia dell'arte, storie dell'arte* (ed. De Cecco 2010) e il recentissimo *Non volendo aggiungere altre cose al mondo. Politiche dell'arte nella sfera pubblica* (De Cecco 2016). In particolare quest'ultimo volume propone una serie di scritti - recensioni, saggi, contributi in cataloghi, articoli - pubblicati dal 1996 al 2015 capaci di restituire uno spaccato dell'arte degli ultimi vent'anni, a partire da un confronto diretto con gli artisti - ad esempio Cesare Viel, Liliana Moro, Eva Marisaldi, Roberto Cuoghi, Adrian Paci per citarne solo alcuni - e da un costante interrogarsi su questioni fondamentali e tuttora attuali del dibattito, quali le azioni nella sfera pubblica, il rapporto tra esperienza personale e sentire collettivo, le dinamiche sottese ai sistemi espositivi.

This monographic issue of "Ricerche di S/Confine" proposes a reflection around those practices that investigate reality from a "political" point of view, and in this context we've decided to propose an interview with Emanuela De Cecco, art critics and professor of contemporary art history and visual culture at the University of Bolzano Faculty of Arts and Design. Her books include *Zingonia: arte integrazione multiculturali* (ed. De Cecco 2001), *Contemporanee. Percorsi e poetiche delle artiste dagli anni Ottanta ad oggi* (ed. De Cecco & Romano 2002), *Arte-mondo, storia dell'arte, storie dell'arte* (ed. De Cecco 2010) and the recent *Non volendo aggiungere altre cose al mondo. Politiche dell'arte nella sfera pubblica* (De Cecco 2016). This volume in particular contains a series of writings - reviews, essays, catalogues contribution, articles - published from 1996 until 2015, which are particularly useful to represent a cross section of the art practices from the last twenty years, moving from a direct confrontation with the artists - we can mention for example Cesare Viel, Liliana Moro, Eva Marisaldi, Roberto Cuoghi, Adrian Paci - and from a constant questioning of the fundamental - and still particularly actual - issues of the critical debate, such as the role of the actions in the public sphere, the relationship between the personal experience and the collective dimension, the dynamics underlying the exhibition and display systems.



Marco Scotti & Anna Zinelli: Il concetto di realismo può essere declinato in relazione alle pratiche artistiche contemporanee? E come può essere inteso rispetto a queste?

Emanuela De Cecco: Certo che sì, ma se “il realismo” implica il desiderio di avvicinarsi sempre di più alla realtà, è inevitabile che le risposte siano soggette a continui aggiustamenti perché la nostra percezione della realtà è a sua volta in continuo mutamento. Ad esempio pensiamo a quanto sia cambiato il senso del reale con il contributo della psicoanalisi, o in relazione allo sviluppo tecnologico... Alcune grandi questioni sollevate nel corso del XX secolo oggi le consideriamo acquisite, nessuno mette in discussione l'artisticità dei controrilievi di Tatlin o il ready made di Duchamp. In questa prospettiva, tutta l'arte del XX secolo potrebbe essere riletta come un grande e progressivo esercizio di confronto e di avvicinamento alla realtà ottenuto attraverso l'ampliamento delle possibilità e di conseguenza l'altrettanto progressiva inclusione nell'opera di materiali, gesti, azioni, operazioni...

Restrungendo il campo all'arte degli ultimi due decenni un contributo che ha lasciato il segno su questi temi è il noto testo *The Return of the Real* (1995) in cui Hal Foster rilegge diverse modalità attraverso cui gli artisti di allora hanno messo in atto la necessità di confrontarsi con ciò che consideravano “reale” e questa analisi conferma la mobilità del significato che questo termine implica; in tempi più recenti la necessità di continuare a porsi questa domanda la possiamo tracciare in un testo altrettanto efficace come *After Art* (2013) in cui David Joselit affronta alcuni snodi centrali della ricerca artistica alla luce delle trasformazioni concettuali introdotte dalla rete.

In campo artistico non so se abbia ancora senso parlare di “realismi”, credo che sia interessante comunque interrogarsi ogni volta per mettere a fuoco quale è il punto di contatto con la realtà e a quale realtà uno specifico lavoro faccia riferimento e – ancora, di conseguenza – se è in grado di produrre una qualche trasformazione. Naturalmente questo discorso è ad ampio spettro, nel “reale” sono inclusi aspetti che possono riguardare la collettività ma anche la dimensione individuale, come detto l'ampliamento del campo di azione dell'arte nel XX secolo nasce da un ampliamento del campo di azione del reale.

Non a caso molti artisti hanno offerto contributi centrali rispetto al momento che stavano vivendo lavorando in modo sottile, elaborando degli indizi, scartando la letteralità delle immagini di cronaca non per affermare la propria superiorità ma per scartare l'assuefazione, tentare di muovere il diniego. Si pensi al lavoro di Félix González-Torres, di Alfredo Jaar, Doris Salcedo, Tania Bruguera e come nel loro lavoro sia presente la storia, l'esperienza personale, la memoria collettiva, tutti

elementi che riguardano la dimensione del profondo, ciò che pur non essendo visibile è totalmente reale...

MS & AZ : Entrando appunto più nello specifico di alcuni casi studio, in uno dei testi riproposti nel suo ultimo volume, 'Sguardi sul presente. Come l'arte elabora i traumi collettivi', pubblicato nel 2004 su Flash Art, si propone una riflessione su artisti - citando in proposito Massimo Grimaldi, Steve McQueen, Cesare Viel - che «non rinunciano a dialogare con il reale ma lo fanno senza aderire al realismo tout court» (De Cecco 2016, p. 75). In particolare in questi lavori lei sottolinea la presenza di una relazione non diretta con il reale, capace di assumere la fragilità del linguaggio dell'arte, che non ha certo le forze per cambiare il mondo, insostituibile proprio per questa coscienza problematica. Potrebbe parlarci di queste pratiche e delle differenti declinazioni con cui si sono rapportate al tema del reale?

EDC: Quel testo riprendeva alcuni temi che hanno a che fare con i cosiddetti "studi sul trauma", questioni che avevo già affrontato in un articolo precedente, sulla scia dell'incontro con i primi testi che, nella seconda metà degli anni Novanta, affrontavano questioni legate alla confluenza della rielaborazione del trauma in campo artistico. Come è noto queste prime teorizzazioni (Felman & Laub 1992; La Capra 1994; ed. Caruth 1995) coincidevano con gli anni in cui principalmente negli Stati Uniti tramite le terapie analitiche iniziavano a parlare sia i traumatizzati dalla guerra del Vietnam sia le persone sopravvissute ai campi di concentramento che per decenni avevano taciuto, sia i loro figli che vivevano le conseguenze di esperienze che non avevano vissuto. Ciò che era rimasto molto sottotraccia nei decenni precedenti ha cominciato a diventare il terreno per la costruzione di una grande memoria individuale e collettiva, ma anche di un nuovo modo di portare l'attenzione alla storia e alle storie, considerando aspetti che fino a quel momento non erano stati indagati in modo così esplicito. In quegli anni andando frequentemente a New York, l'incontro con queste riflessioni è stato di grande importanza proprio perché apriva possibilità inedite per riflettere sul presente senza perdere di vista i collegamenti con la storia che, con le dovute differenze contestuali, ci riguardava e come. Per me non voleva dire acquisire una metodologia, ma un atteggiamento per provare a far parlare delle opere mute, oppure di andare a indagare i silenzi così come portare uno sguardo in qualche modo sospettoso verso le prese di parola.

In estrema sintesi, arrivando a quel testo, del 2004, è da sottolineare come questo corpo di elaborazioni abbia avuto una grande ripresa con il trauma generato dall'Undici Settembre e quindi si siano sviluppate altre riflessioni che, tenendo conto dei saggi precedenti, si aprivano a ulteriori elaborazioni. Nel mio piccolo non si

trattava di assumere come esperienza diretta storie accadute altrove, ma piuttosto di cercare di capire come incrociare questioni che riguardavano la rappresentazione del reale traumatico tout court da cui non potevamo certo considerarci esenti e, ancora, di cercare di capire che ruolo potesse avere l'arte sul mondo e sulle sue sofferenze. Nel periodo della guerra in Afghanistan era impossibile non sentire che qualcosa stava profondamente cambiando e che tragicamente si stavano riaprendo delle ferite gravi, ed è evidente che oggi non sono guarite ma si sono moltiplicate.

A partire da queste considerazioni la ricerca di un dialogo con i lavori di alcuni artisti era un modo per cercare disperatamente di dare un senso alla propria impotenza o almeno tentare di rielaborare quanto stava accadend

Per esempio, nel video *Illuminer* [2001], Steve McQueen si riprende con una camera digitale mentre guarda alla televisione nella stanza di un hotel un programma che mostra l'addestramento delle forze speciali americane per una prossima missione in Afghanistan. Il fatto interessante è che l'artista non simula né di essere un fotografo di guerra, né la sua presenza sul campo. Questa narrazione attraverso una stratificazione formale e concettuale restituisce inesorabilmente la condizione del telespettatore. La sua esperienza è come la nostra, quando guardiamo qualcosa che succede alla televisione, al sicuro sì, ma nell'impossibilità di trovare un modo per interagire in maniera più diretta con ciò che stava accadendo.

Cesare Viel con *Operazione Bufera* [2003] affronta attraverso una messa in scena un altro fatto terribile era accaduto l'anno precedente ovvero l'irruzione dei guerriglieri ceceni nel teatro Dubrovka a Mosca. Una storia incredibile, tragica. Da artista Viel ha deciso di "mettersi nei panni di": anche in questo caso si tratta di un tentativo: cercare di trovare un collegamento fisico e pertanto più diretto con quel tragico evento, diverso da quanto accade leggendo una notizia sul giornale.

Entrambi questi lavori hanno in sé come premessa la consapevolezza del fallimento, però nella loro, apparentemente semplicità, davano voce al ruolo al quale in tanti ci siamo sentiti relegati, a quel concentrato di prossimità attraverso le immagini e di impotenza con cui tutti ci stavamo confrontando... Non c'era la pretesa di risolvere "il" problema ma era fondamentale renderlo visibile e condivisibile.

Lo stesso discorso si ritrova in un lavoro dello stesso periodo di Massimo Grimaldi, *Igor Pesce's Life In Afghanistan Photos Shown On* [2003]. In questo caso si tratta di una raccolta di immagini che mostravano il lavoro svolto da un amico architetto che per un periodo era stato in Afghanistan con Emergency per progettare e costruire un ospedale, ovvero una specie di slide show mostrato utilizzando il modello più recente di Mac. Anche in questo caso c'è un elemento di frizione che disturba intenzionalmente il tentativo di avvicinarsi a ciò che stava accadendo in quel posto devastato dalla guerra in quel momento. La presenza di un computer perfetto,

bello, aggiornato segnala una distanza, qualcosa che si frappone al racconto delle immagini, alle possibilità di raccontare. Progressivamente l'ultimo modello diventa il penultimo, noi vediamo un mondo che va a due velocità: il piano anche qui non è lineare, c'è qualcosa che richiede una forma di elaborazione, auspicabilmente una presa di coscienza.

MS & AZ: Nell'introduzione del volume Non volendo aggiungere altre cose al mondo afferma che molti di questi scritti sono nati a partire da un'urgenza che definisce uno sguardo che attribuiva all'arte «un ruolo vitale» (De Cecco 2016, p. IV). A questo proposito ricorda l'eredità degli anni Settanta e come la generazione degli anni Novanta avesse saputo accoglierla in un modo meno ideologicamente connotato e rimettendo al centro l'esperienza personale. Ci piacerebbe approfondire questa relazione e chiederle se ritiene che - a diversi anni di distanza - l'eredità di queste pratiche rappresenti ancora un punto di riferimento.

EDC: Rispetto ai principi di base direi di sì. Per esempio un aspetto importante presente in molti artisti della generazione degli anni Novanta consisteva nella ripresa della performance ma con meno enfasi, come una delle possibilità, spesso integrata con l'uso di altri mezzi.

Va ricordato che gli anni Ottanta hanno segnato una cesura in campo artistico e non solo: il clima culturale, politico, sociale era completamente cambiato e quello che altrove si chiamava riflusso in Italia era associato con il ritorno alla ritrovata libertà dell'individuo. Come se prima non fosse accaduto niente. Nel lavoro di molti artisti che hanno iniziato a lavorare tra la fine del decennio e la prima metà degli anni Novanta era evidente la necessità di recuperare una relazione di prossimità con il mondo esterno, ma, rispondendo alla vostra domanda, la spinta per questo riavvicinamento non metteva al centro aspetti di carattere ideologico ma nasceva piuttosto dal desiderio di recuperare un coinvolgimento molto forte sul piano dell'esperienza. Molte azioni, molti interventi nello spazio pubblico di quegli anni non a caso avevano il carattere di incursioni volte a incontrare situazioni particolari o a provarle...

Quanto tutto questo possa essere oggi un punto di riferimento non so dirlo con esattezza, anche perché non lavorando a Milano le occasioni per avere in maniera più attendibile il polso della situazione sono ridotte e materialmente non mi è possibile seguire con precisione i fenomeni emergenti. A grandi linee mi verrebbe da dire che in parte sì, ma ho anche l'impressione che le modalità del passato recente - mi riferisco ai lavori degli anni Novanta che riprendevano le pratiche degli anni

Settanta - erano meno studiate in tutti i dettagli formali, gli artisti erano più disponibili all'incontro, all'imprevisto e meno interessati alla costruzione di una strategia.

I principi che ho portato all'attenzione concretamente sono in apparenza semplici, la ripresa del contatto con la città si sviluppa attraverso il camminare, l'osservare, compiere dei gesti estemporanei che a volte suscitano delle reazioni, sempre sul piano dell'incontro, della ricerca di una relazione con gli altri, uno dei fattori di maggiore complessità consisteva nella disposizione all'ascolto.

Torno a dire, non so quanto questo oggi sia rimesso in gioco: per esempio un tentativo di sguardo verso il fuori probabilmente lo si trova nella street art, ma in qualche modo è un discorso a parte che non voglio esaurire in due battute.

Allo stesso tempo anche le città sono cambiate, le aree incolte sono diminuite, il controllo è maggiore. Anche Milano nel frattempo è molto cambiata. Nel 2000 Patrick Tuttofuoco aveva organizzato una performance, *Otto*, che richiedeva la partecipazione di un centinaio di persone che diventavano i bordi di una sorta di pista per lo scooter e il tutto si svolgeva nella piazza antistante la Stazione Centrale di Milano. Oggi sfido chiunque ad andare lì a realizzare una cosa del genere. In questo tipo di azioni non c'era nessun intento provocatorio, aggressivo, né c'era la necessità di attrezzature complicate. Si trattava di "occupare" in modo transitorio e artistico lo spazio di tutti, lo spazio pubblico. Se penso che adesso non si entra neanche più in stazione se non si ha il biglietto del treno e davanti ci sono i militari con il mitra diventa subito chiaro quanto si siano ristrette le possibilità di compiere questo tipo di esplorazioni-azioni.

Un altro elemento importante che stava dentro quei passaggi era anche la necessità di mettere a fuoco il proprio sguardo, cioè il punto a partire dal quale si sviluppa il discorso. Mi chiedo se oggi questa consapevolezza sia ancora una questione o se prevale la tensione a formalizzare il lavoro, spostando l'attenzione sul raggiungimento di risultato comunicabile a discapito del tempo più misterioso dedicato all'esperienza... Nella media oggi è meno forte la percezione di rottura nel momento in cui l'arte agisce nello spazio pubblico ma, come accennavo prima, forse è proprio la conseguenza del fatto che questo spazio oggi è molto più controllato, in questo senso la possibilità di agire in modo non organizzato è più ristretta e le conseguenze per questo tipo di infrazioni sono più pesanti.

Non lo so, in generale sono e rimangono tutte domande aperte... Resta il fatto che uno dei motivi principali per cui ho deciso di mettere insieme questi testi in un unico volume è perché registravano, in molti casi, il momento nascente dei percorsi di questi artisti. Molti di loro sono passati in modo evidente attraverso questa necessità e trovo molto interessante ripercorrere quei passaggi fondativi a distanza di tempo.

MS & AZ: Proprio la prima parte del libro Non volendo aggiungere altre cose al mondo propone testi legati ad un'esperienza diretta con gli artisti. Tra questi, numerosi risultano i nomi femminili: Moro, Toderi, Marisaldi, Morgantini... Le presenze femminili nell'arte contemporanea erano state anche al centro di un altro suo studio, Contemporanee (ed. De Cecco & Romano 2002): Quali dialoghi con il reale ha riscontrato nel lavoro di queste artiste?

EDC: Riprendendo la questione del reale, secondo l'accezione a cui facevo riferimento in apertura, le occasioni di dialogo sono state molte ma questi dialoghi riguardavano tanto le artiste quanto gli artisti.

Direi che tutti quelli con cui negli anni ho lavorato tra cui Cesare Viel, Marco Vaglieri, Enzo Umbaca, Luca Vitone, Adrian Paci, e quelli un po' più giovani tra cui Roberto Cuoghi, Patrick Tuttofuoco e altri, non li ho mai inquadrati come portatori di istanze maschiliste. Nessuno di loro aveva e ha un atteggiamento assimilabile a quello dell'artista personaggio, autocelebrativo, per fortuna il vento era proprio cambiato.

E d'altra parte il volume pubblicato nel 2000 sulle artiste contemporanee (ed. De Cecco & Romano 2002) nasce dalla collaborazione con Gianni Romano collega, oggi anche editore della casa editrice Postmedia. La mia necessità non era aderire nostalgicamente al femminismo degli anni Sessanta e Settanta, ma contribuire a mantenere viva quell'attitudine, le battaglie per i diritti e i diritti acquisiti, ciò per cui le donne avevano combattuto.

In particolare mi interessava e mi interessa la consapevolezza del proprio punto di vista, la battaglia contro la neutralità ingannevole con cui spesso si manifesta il discorso del potere. Nel 1999, mentre noi stavamo lavorando a *Contemporanee*, Harald Szeeman, curatore della Biennale di Venezia, decise di invitare all'interno della mostra principale Monica Bonvicini, Bruna Esposito, Luisa Lambri, Paola Pivi, Grazia Toderi come Padiglione Italiano, a cui venne assegnato il Leone d'Oro. Per l'occasione uscirono diversi articoli sui giornali che trasformavano quel riconoscimento in episodio di tendenza, ma così costruito il discorso non considerava affatto il senso dell'eredità femminista come altro modo di relazionarsi con il potere...

Questo era sullo sfondo, ma per rispondere alla vostra domanda in parte riprenderei quanto già accennato in precedenza. Allora c'erano molti artisti e artiste che cominciavano a lavorare con un'attitudine rivolta a ciò che era più prossimo e in maniera apparentemente semplice, attraverso incursioni nello spazio pubblico, usando oggetti quotidiani, materiali. Introducevano un discorso sulla prossimità, dove

rientrava a pieno titolo quello che, in termini di sensibilità e di costruzione del linguaggio, era molto vicino a “partire da sé” a cui facevo riferimento poco sopra e quindi partendo dalla propria esperienza ma senza necessariamente raccontarla, piuttosto creando le condizioni per cui l’incontro con il loro lavoro potesse diventare a sua volta una forma di esperienza per lo spettatore.

Ad esempio Eva Marisaldi in *Ragazza materiale*, (1993) aveva diviso in due lo spazio della galleria e l’installazione era accompagnata dalla scritta seguente:

Una falsa parete divide la stanza in due proponendo due differenti motivi di attenzione. Si chiede di frequentare solo una delle due parti. Colmare la visione mancata attraverso il racconto di altri oppure restare con l’esperienza incompleta.

Oltre alle istruzioni su come attraversare fisicamente lo spazio della galleria, questo testo introduceva “la necessità dell’altro”, non solo per avvicinarsi al lavoro esposto ma soprattutto introduceva “la necessità dell’altro/a” per colmare la propria esperienza.

Ancora, Liliana Moro e le sue bamboline a terra, su cui sporgersi e abbassarsi, sono forme che invitano a ritrovare un contatto con la realtà del quotidiano e al prossimo, con la consapevolezza che quel ritorno non è spontaneo ma è un atto da compiere. Parlando di artiste, oltre che per Liliana Moro, Eva Marisaldi, potrei aggiungere esempi che vanno in una direzione analoga per Margherita Morgantini, e così per Luisa Lambri, per Grazia Toderi, Monica Bonvicini, Bruna Esposito e altre. Torno a dire che non si trattava di riprendere il discorso femminista così com’era stato introdotto e praticato dalle filosofe, dalle artiste, dalle storiche della generazione di vent’anni prima, ma di accoglierne le istanze e rimetterle in gioco rispetto al presente. Come accennato poco sopra, è stato importante che molti artisti uomini della stessa generazione in quegli anni ne abbiano tenuto conto nel loro lavoro.

MS & AZ: Nel suo ultimo volume ha considerato anche appunto alcune esposizioni e spazi museali come casi studio in relazione a una interpretazione e rappresentazione anche politica...

EDC: Sì un testo in particolare riguarda due mostre importanti degli ultimi anni: la Biennale di Istanbul del 2011 curata da Jens Hoffmann e Adriano Pedrosa con l’allestimento di Ruye Nishizawa (fondatore con Kazuyo Sejima dello studio Saana), ispirata dal lavoro di Félix González-Torres, e la mostra *Histories in Conflict* (2012/2013) con cui l’Haus der Kunst di Monaco a 75 anni dalla sua apertura non solo ripercorreva coraggiosamente e criticamente la sua storia - quello spazio fu

inaugurato da Hitler in persona - ma metteva a disposizione anche dei materiali d'archivio che non erano mai stati mostrati prima di allora. Di queste due mostre mi interessava ripercorrere il cosiddetto meta-discorso, ovvero non tanto (o meglio non solo) quello che era esposto ma soprattutto le modalità di costruzione di due discorsi complessi: da un lato la relazione con González-Torres, dall'altro l'attraversamento di una storia difficile da raccontare.

Ho tentato di sviluppare un'analisi ragionando a partire da alcuni indizi di servizio apparentemente neutrali – come ad esempio una didascalia nel caso della Biennale di Istanbul, o gli allestimenti nel caso di *Histories in Conflict* – cercando di capire in che modo essi potessero orientare il discorso complessivo e quindi orientare la percezione da parte del pubblico. Entrambe le mostre partivano da presupposti politici, nel senso che curare un'edizione della Biennale di Istanbul ispirandosi al lavoro di Félix González-Torres vuole dire assumerne lo sguardo profondamente poetico e politico di cui lui è stato portatore. Forse oggi si percepisce più di allora il coraggio di questa decisione, dal momento che tutto il suo lavoro testimonia la possibilità concreta di come l'arte riesca a declinare poeticamente delle istanze politiche molto chiare e coraggiose; mentre per quanto riguarda *Histories in Conflict* era altrettanto stupefacente la capacità di un'istituzione di restituire una visione critica della propria storia, documentandone con grande ricchezza di materiali tutti i passaggi, dalla costruzione, al periodo di occupazione americana, alla riconquista di una nuova funzione e posizione nella scena dell'arte internazionale dalla metà degli anni Cinquanta in poi. Tra parentesi nel 2011 nei musei italiani e internazionali si celebrava il centenario del Futurismo ma non mi risulta che si sia manifestato un particolare interesse per mettere in luce con uno sguardo critico la riconosciuta complicità con il Fascismo.

MS & AZ: Tornando al suo ultimo libro, la seconda parte è dedicata nello specifico all'arte come "sfera pubblica". Nel saggio del 1997 'Testimoni del presente', pubblicato su Flash Art, proponeva ad esempio una serie di casi studio che comprendevano anche opere oggetto di rimozione (Serra), danneggiamento (Haacke), demolizione (Whiteread). Quale ruolo pensa possano ricoprire questi casi nel dibattito storico-artistico?

EDC: Questi esempi ci mettono di fronte ad alcune contraddizioni interessanti. Io ho lavorato su questi temi a partire da alcuni testi di riferimento tra cui quelli dedicati a Richard Serra, a Rachel Whiteread e a Hans Haacke. Il paradosso era che il "fallimento" di alcuni lavori di questi artisti, cioè il fatto che tutti fossero stati rimossi o distrutti nel caso di Haacke, ne dimostrava l'efficacia in sé così come l'efficacia della

teoria minimalista: ad esempio l'azione di disturbo attribuita a *Tilted Arc* [1981-1989] di Serra era la dimostrazione che si trattava di un lavoro minimalista di successo. Il fatto che modificasse la percezione di uno spazio ordinario scatenando una reazione forte da parte di chi doveva attraversarlo tutti i giorni, era la conferma della potenzialità di questa tipologia di lavori che comunicavano attraverso la loro presenza fisica.

Rachel Whiteread, che con *House* [1993] aveva scatenato simili reazioni da parte degli abitanti del quartiere che protestavano perché la presenza del calco di una casa, destinata comunque ad essere demolita di lì a poco, rappresentava la violazione delle tracce di uno spazio intimo.

Questi casi incarnano bene le possibilità dell'arte di intervenire in maniera diretta sul reale. Come accennato poco sopra il fallimento, la rimozione del lavoro, erano prove della sua efficacia ma questo nell'ambito del linguaggio dell'arte è una grande possibilità. Oggi mi sembra che ci sia più cautela a spingere in questa direzione, come se fosse impensabile fallire, come se non potessimo più permettercelo...

MS & AZ: Non solo dal punto di vista del committente o del pubblico crediamo, ma anche da quello dello stesso artista esiste un timore di fallire costante.

EDC: Questo è un segno che ha a che fare di nuovo con una concezione diversa dell'esperienza che forse, proprio in reazione a un senso diffuso di precarietà, tende ad essere un po' più addomesticata. D'altra parte il sistema dell'arte funziona con la stessa logica di tutti gli altri sistemi, dove l'idea di permanenza viene interpretata in relazione con la costruzione del valore, piuttosto che dell'esperienza.

Se l'attenzione si rivolge al valore, di conseguenza bisogna far sì che queste cose non accadano. Personalmente credo sia più sensato pensarsi transitori, poiché questo assomiglia un po' di più alla nostra condizione effettiva: ci illudiamo di vivere come se fosse per sempre, ma in realtà siamo altrettanto precari.

MS & AZ: A proposito del contesto Italiano affermava che una storia analoga era sostanzialmente assente e vedeva una generale sfiducia da parte degli artisti nei confronti di azioni capaci di incidere sulla realtà. Secondo lei, quali sono le ragioni di questa differenza del caso italiano?

EDC: A questo proposito in questi anni per altre ragioni sono andata a riguardare con quanta più attenzione possibile i lavori degli artisti negli anni Settanta e il rapporto

con la storia. E proprio in relazione a questo rapporto - pensiamo all'arte povera, Amalfi, i casi di esplorazione urbana, le azioni a Sesto San Giovanni, insomma tutto quel contesto che è stato possibile rivedere nella mostra curata con grande attenzione da Silvia Bignami e Alessandra Pioselli *Fuori! Arte e Spazio Urbano 1968-1976* nel 2011 al Museo del Novecento di Milano, mi sembra necessario fare una distinzione. Non è vero che quegli artisti non fossero capaci di incidere sulla realtà, anzi, caso mai c'era una resistenza verso l'elaborazione della storia. Se non ricordo male c'è solo un caso in cui la storia è in primo piano, ed quello del monumento dedicato a Roberto Franceschi, lo studente della Bocconi ucciso nel 1973 dalle forze dell'ordine durante una manifestazione. A pensarci bene questo monumento oggi è diventato storia ma fu realizzato a seguito di un fatto avvenuto solo quattro anni prima. Negli anni Settanta molti artisti hanno iscritto la loro pratica in una dimensione politica, dove a posteriori mi pare evidente quanto l'attenzione verso il presente fosse più urgente rispetto alla rielaborazione della storia. O forse non era ancora il tempo per procedere in questa direzione.

Curiosamente un'eccezione, anche geografica, riguarda il lavoro di Maria Lai, che un anno dopo avere rifiutato l'invito a costruire nel suo paese di origine in Sardegna un monumento ai caduti si ricrede e progetta un monumento transitorio, che mette in gioco le relazioni tra gli abitanti e dura il tempo di una festa. Negli anni Ottanta, quando in Germania gli artisti iniziano ad avere la possibilità di costruire i cosiddetti contro-monumenti, l'attenzione italiana era rivolta ad altro...

Riferimenti bibliografici

Bignami, S & Pioselli, A (ed.) 2011, *Fuori! Arte e spazio urbano, 1968-1976*, catalogo della mostra, Museo del Novecento, Milano, 15 aprile - 4 settembre 2011, Electa, Milano.

Caruth, C (ed.) 1995, *Trauma: Explorations in Memory*, John Hopkins University, Baltimore, Maryland, US.

De Cecco, E (ed.) 2001, *Zingonia. Arte integrazione multicultural*, A&M Bookstore, Milano.

De Cecco, E & Romano G (eds.) 2002, *Contemporanee. Percorsi e poetiche delle artiste dagli anni Ottanta ad oggi*, postmedia.books, Milano.

De Cecco, E (ed.) 2010, *Arte-mondo, storia dell'arte, storie dell'arte*, postmedia.books, Milano.

De Cecco, E 2016, *Non volendo aggiungere altre cose al mondo. Politiche dell'arte nella sfera pubblica*, postmedia.books, Milano.

Felman, S & Laub D 1992 *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*, Routledge, New York.

Foster, H 2006, *Il ritorno del reale*, postmedia.books, Milano.

[ed. or. Foster, H 1996, *The Return of the Real: Art and Theory at the End of the Century*, The MIT Press, Cambridge, MA, US, London].

Joselit, D 2015, *Dopo l'arte*, postmedia.books, Milano. [ed. or. Joselit, D 2013, *After Art*, Princeton University Press, Princeton, New York].

La Capra, D 1994 *Representing the Holocaust: History, Theory, Trauma*, Cornell University Press, Ithaca, New York.