



cronaca

strappo alla narrazione televisiva

P R E M E S S A

Quello che vediamo in *Cronaca. Strappo alla narrazione televisiva*, nonostante la sua indipendenza di opera unica, ha molto a che vedere con quello che Alessandro Gagliardo ha presentato di recente, racchiudendolo sotto il titolo "Un mito antropologico televisivo"¹. Il dato di partenza per comprendere la relazione tra queste due produzioni (e apparati espositivi), come in effetti suggerisce l'unica parola comune ai due titoli, è la televisione. Il successivo dato, altrettanto importante, è il modo in cui la televisione viene vista e utilizzata: bacino di relazioni e insieme strumento di osservazione antropologica, capace di fornire gli elementi utili alla creazione di un nuovo mito contemporaneo, la tv non è più un mezzo di comunicazione ma diventa soggetto di narrazione. Essa, quindi, non è semplicemente un canale comunicativo che connette l'emittente allo spettatore (ricevente)

1 Un mito antropologico televisivo è il titolo della personale di Alessandro Gagliardo (presso ar/ge kunst Galerie Museum, Bolzano, a cura di Luigi Fassi; dal 15 settembre al 5 novembre 2011), attraverso la quale, intendendo il mito nella sua accezione classica, capace cioè di utilizzare il tempo come mezzo di fruizione, l'autore ha individuato nella cronaca il tempo del mito contemporaneo.

mediante uno spostamento unico². Quelle che la televisione trasmette sono informazioni (dati, elementi) precedentemente raccolte tra lo stesso pubblico al quale le restituisce, dopo averle elaborate. Quindi, nel flusso della comunicazione televisiva, i dati (le informazioni) compiono almeno tre spostamenti, che muovono dallo spettatore all'emittente allo spettatore. Questo flusso si sposta, poi, un'ultima volta dallo spettatore all'emittente, quando le percentuali sull'*audience* ritornano in termini di consenso. Ed è proprio su questo consenso - il sentimento popolare che può provocare la conversione della nostra società da "società del controllo" a società televisiva - che va rintracciato il nucleo della teoria proposta in *Cronaca*.

2 Marco Senaldi, argomentando sul significato del comunicare, richiamando Guy Debord e Jacques Lacan, ha osservato come "Fenomeni inspiegabili e paradossali come la fascinazione, l'emulazione, l'interazione spettatoriale, hanno messo in chiaro che lo schema tradizionale emittente-ricevente non solo è limitato perché circoscrive il ruolo del *medium* a quello di un neutrale condotto comunicativo, ma è profondamente ideologico, dato che nasconde le conseguenze dell'impatto comunicativo sulle reciproche posizioni di emittente e ricevente"; in Marco Senaldi, *Arte e televisione. Da Andy Warhol al Grande Fratello*, Postmedia, Milano 2009, pp. 22-23.

Il parto del piccolo fratello_01,
fotogramma da trasmissione televisiva

Il parto del piccolo fratello_02,
fotogramma da trasmissione televisiva

Tra tutti, la televisione - quella che ci fa compagnia quando siamo soli in casa, quella che ci intrattiene nei tempi morti, che ci diverte, esalta, commuove, annoia, disgusta o stanca - è lo strumento che più velocemente e prepotentemente ha saputo generare opinioni attraverso l'utilizzo dell'immagine, e l'opinione in poco tempo è diventata comportamento, attitudine, aspirazione. "L'etere è assunto", scrive uno degli autori della ricerca. Se l'analisi di questo comportamento ha portato alla definizione di una "società in stato di cronaca"³, si può allora dedurre che la narrazione di *Cronaca* è proprio il televisivo, intrinseco del quotidiano. Questo comportamento, il televisivo, "assunto" inconsapevolmente eppure così tangibile nella vita di tutti i giorni, fa sì che i contenuti che l'emittente raccoglie dal pubblico (gli stessi che medierà, prima di restituirli al destinatario) siano già dei contenuti mediati, che esistono, cioè, grazie e in funzione della trasmissione televisiva (in questo senso, tutti gli elementi del dispositivo *Cronaca* costituiscono delle prove evidenti⁴).

³ Questa intuizione fa riferimento alla natura e al linguaggio delle immagini di cui si compone la mostra *Un mito antropologico televisivo*; è da attribuire ad Alessandro Gagliardo e si trova nel catalogo della mostra *Un mito antropologico televisivo*, a cura di Luigi Fassi, edito da Mousse Publishing © ar/ge kunst, Milano 2011; p. 20

⁴ In questo senso, è esemplare il frammento video "Il parto del



piccolo *fratello*", che riporta la recente notizia del primo parto ripreso dalle telecamere televisive e trasmesso in diretta nazionale, durante la fascia pomeridiana. Il parto è andato in onda su Canale 5, nel corso della trasmissione *Pomeriggio Cinque*, il 21 ottobre, alle 18 circa.

I dati emessi dalla televisione, prima di diventare consenso, subiscono una doppia mediazione.

All'interno di questo scenario, altamente mediatico e fortemente mediato, se assumiamo la cronaca come l'accaduto scritto (o filmato) attraverso i parametri di un linguaggio televisivo, e la telecamera come la "penna" di ciò che è accaduto e che la televisione ha ritenuto di restituire al mittente⁵, possiamo concludere che strappare a quel linguaggio, strappare quella narrazione, significa allora trasmettere il "non visto", raccontare la società nel suo stato *fuori cronaca*.

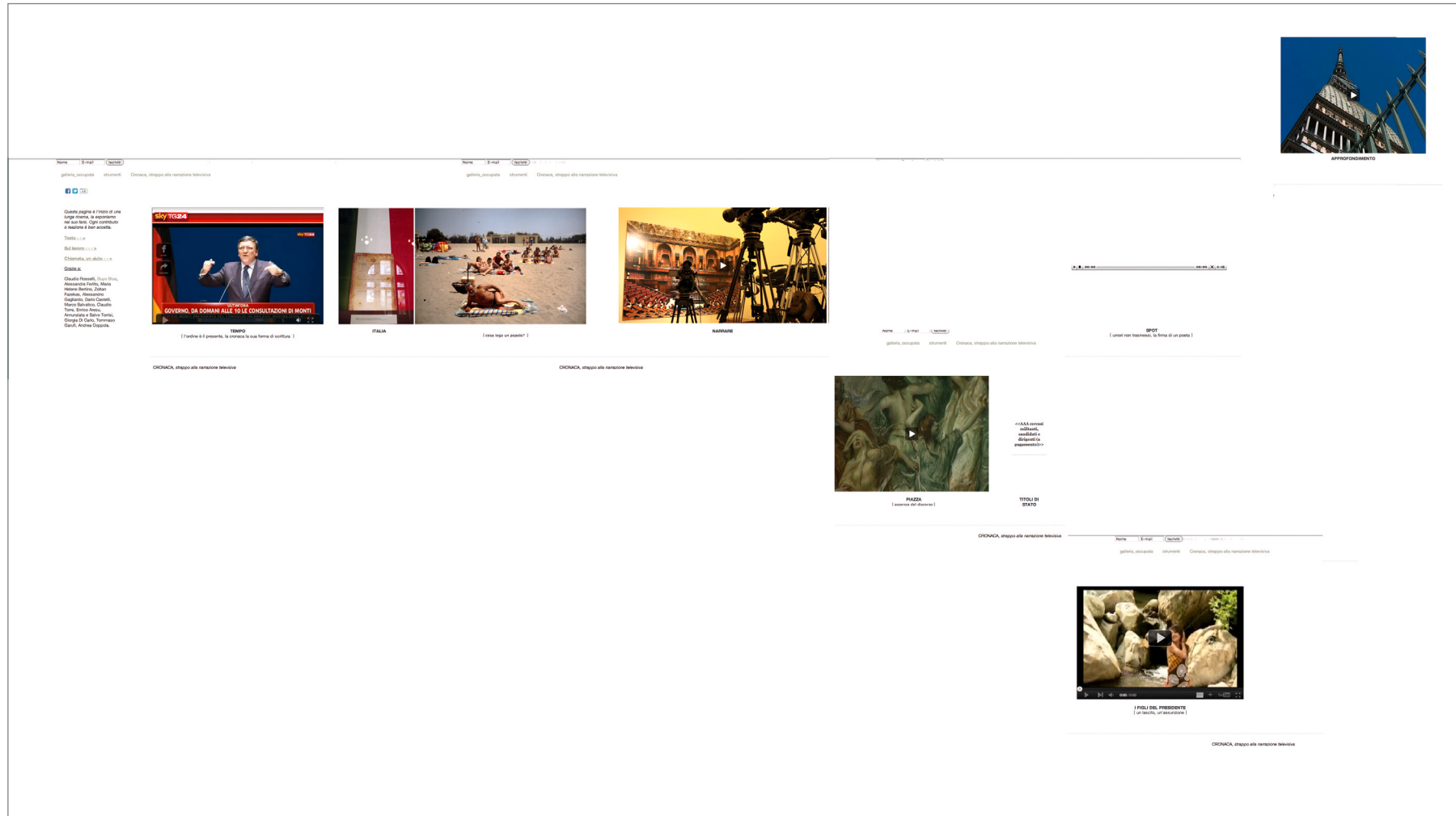
Il non visto, in sintesi, da una parte rimane tale finché è tutto ciò che non rientra nella grande narrazione del flusso televisivo; dall'altra, proprio in funzione della "assunzione dell'etere", rappresenta a prescindere il vissuto mediato. In questo senso, sulla falsariga di quanto ha teorizzato Marco Senaldi nel suo ultimo libro, *Cronaca* sembra amplificare la concezione della televisione come "comunicatore di mediazione"⁶, considerandola più che altro un mediatore di mediazione. E in questo senso, è proprio *Cronaca* a compiere l'ultimo passaggio di mediazione, immettendo il non visto all'interno di un dispositivo pubblicamente esposto.

C R O N A C A

Cronaca non è solo una mostra innovativa nei contenuti e nelle modalità espositive. In realtà, per quanto i suoi contenuti siano organizzati dentro una cornice destinata all'esposizione e fruizione pubblica, essa rifiuta il concetto di mostra come risultato finale di un processo, preferendo interpretarla come un segmento del processo che si realizza e sviluppa continuamente all'interno di un laboratorio sempre aperto. *Cronaca* è quindi, più precisamente, un "passaggio" espositivo, un'apparizione cruciale (anche se parziale), un contributo necessario alla sperimentazione di una teoria che vede nell'antropologia televisiva la propria chiave di lettura. Il "frammento" qui esposto si manifesta sotto forma di dispositivo dinamico, ibrido e corale. I contenuti e i contributi (filmici, fotografici, sonori e testuali) di cui si compone, le argomentazioni teoriche che sollecita, le conclusioni cui giunge, richiamano una impressionante moltitudine di questioni etiche e culturali legate alla produzione e al consumo dell'arte e - con le dovute cautele e personalizzazioni - suggeriscono l'attribuzione, almeno parziale, di questa ricerca al complesso e diversificato ambito della *postproduzione*, intesa e vissuta come pratica di appropriazione, riciclo e remixaggio di qualsiasi materiale culturale, finalizzata all'impiego del potenziale artistico in termini di riprogrammazione del mondo (ovvero delle forme e dei modi convenzionalmente acquisiti, consolidati e indiscussi).

5 Nella logica esposta, il termine mittente è sinonimo di destinatario inteso come produttore di mediazione.

6 Dove per mediazione si intende "un fenomeno radicale che segna l'essenza della contemporaneità, qualcosa di radicalmente diverso dalla medialità intesa nel suo senso tecnologico e comunicativo"; in Marco Senaldi, *Arte e televisione. Da Andy Warhol al Grande Fratello*, cit., p. 115.



Tuttavia, diversamente da tutte quelle pratiche assai eterogenee che negli ultimi vent'anni hanno riutilizzato forme e oggetti già "informati", con l'intenzione di "inscrivere l'opera d'arte all'interno di una rete di segni e significati, invece che considerarla forma autonoma o originale"⁷, *Cronaca* sembra riproporre, all'interno di un dibattito irrisolto, la questione "novità", nella misura in cui essa si traduce in una lettura alternativa della produzione/offerta massmediale. La ricerca del nuovo si fonda, infatti, sull'osservazione e l'utilizzo dell'attuale, considerando per attualità non solo ciò che siamo o ciò che stiamo divenendo ma, piuttosto, quello che siamo appena divenuti⁸. Gli interrogativi antitetici e già contrapposti "Che fare di nuovo?" e "Cosa fare con quello che ci ritroviamo?" vengono, allora, assunti e combinati nella formulazione della domanda: "Dato quello che siamo appena divenuti, come e attraverso quali modi e mezzi possiamo fare di *nuovo* con quello che ci ritroviamo?"

7 In Nicolas Bourriaud, *Postproduction. Come l'arte riprogramma il mondo*, Postmedia, Milano 2004; p. 13.

8 A questo proposito, risulta particolarmente calzante il richiamo al pensiero di Gilles Deleuze, come esposto nella sua ultima conferenza pubblica (Parigi, 1988), dove analizzava la natura dei dispositivi, nell'ambito di un convegno su Foucault: "Noi apparteniamo a dei dispositivi e agiamo in essi. La novità di un dispositivo rispetto a quelli precedenti, la chiamiamo la sua attualità, la nostra attualità. Il nuovo è l'attuale. L'attuale non è ciò che siamo, ma piuttosto ciò che diveniamo, ciò che stiamo divenendo, cioè l'Altro, il nostro divenir-altro. In ogni dispositivo, bisogna distinguere ciò che siamo (ciò che non siamo già più) e ciò che stiamo divenendo: ciò che appartiene alla storia e ciò che appartiene all'attuale". In Gilles Deleuze, *Che cos'è un dispositivo* (1989), trad. it., Cronopio, Napoli 2010; p. 27.

I materiali di cui *Cronaca* si serve sono in parte forme e oggetti già prodotti, già *informati*; l'opera (la ricerca) che ne risulta, di fatto, viene iscritta all'interno di una rete di segni e significati già esistenti, e la sua aspirazione è anche quella di diventare parte integrante dei flussi di produzione. Il dispositivo teorico-visivo che questa indagine creativa mette in moto, però, agisce attraverso un dispiegarsi di modalità e strategie tanto distanti dagli standard finora adottati da imporre il riconoscimento e la legittimazione di nuovi flussi o più precisamente, di forme "attuali" (cioè adeguate e aderenti a ciò che siamo divenuti e che continuiamo a diventare) di produzione, fruizione e consumo. Per questo, *Cronaca* si presenta come un osservatorio creativo del tempo in cui è immerso.

Tra le tante questioni che la ricerca solleva, due in particolare meritano di essere subito commentate, per via della loro evidenza immediata. Ad emergere già da un primo approccio didascalico-informativo, è la questione legata al dato autoriale. *Cronaca. Strappo alla narrazione televisiva* è un'opera anonima. Nessuna firma ne rivendica la paternità, l'appartenenza o la proprietà. Al di là delle note costruzioni e decostruzioni teoriche cucite attorno alla "morte dell'autore", *Cronaca* si muove su un interrogativo che ha impegnato filosofi, artisti e pensatori di tutti i tempi e che ambisce al concepimento di un'opera "unica", libera, indipendente e svincolata dalla figura dell'autore. Luc Boltansky ha posto l'argomento in modo schietto e diretto, quando ha confessato al fratello artista: "C'è una cosa nel mondo dell'arte che mi disturba molto, ed è, per dirla senza mezzi termini, la debolezza delle opere. Perché mai le opere d'arte hanno tanto bisogno di un autore? Perché molto raramente siamo

attratti da una poesia se non ne conosciamo l'autore? Perché è così? Perché portarsi dietro tutto quel carico di carne umana, assieme all'opera?"⁹

Nell'ambito dell'indagine che ci riguarda, questa forte rivendicazione di autonomia dell'opera va rintracciata in primo luogo nella partecipazione attiva di più autori che coabitano contemporaneamente il medesimo territorio creativo/produttivo, concorrendo alla costruzione di un unico progetto condiviso; conseguentemente, essa si realizza nell'occultamento dell'identità di questi autori, che si fondono nell'anonimato, in favore di un prodotto completamente libero; anche a costo di dover privare il fruitore/consumatore di ogni garanzia di tipo referenziale, o di qualsiasi supporto storico-biografico e curriculare che fornisca delle rassicurazioni di merito.

Da questo punto di vista, *Cronaca* scatena una precisa strategia di ribaltamento dell'attenzione, incentivando ancora una volta una pratica affine a quella introdotta un secolo fa con l'intuizione duchampiana del *ready-made*. Se nell'operato di Duchamp, come recepito da Franco Vaccari, l'occultamento del lavoro nella produzione del segno artistico viene compensato dal carisma dell'autore, qui l'occultamento dell'autore viene compensato dalla portata dell'opera/dispositivo. In entrambi i casi, bisogna credere sulla

parola!¹⁰ Per un altro verso, però, il risultato di questo prodotto riconosce e ammette la sua ragione - e possibilità - d'essere all'interno del lavoro di squadra; ed è per questo che il contributo di tutti merita di essere rappresentato anche nel suo aspetto anagrafico (all'interno del dispositivo è presente un elenco di "credits", che cita i nomi di tutte le persone il cui lavoro ha permesso la realizzazione della mostra); questa mostra diventa, allora, il terreno sul quale radicare la visione della ricerca come "sostantivo" ad ogni cosa, l'habitat entro cui alimentare la concezione dell'opera come ricerca "allargata".

La seconda questione che *Cronaca* affronta, evidente almeno quanto la prima e complementare ad essa nella creazione di un sistema di produzione e consumo che sia *attuale*, sposta il fulcro della discussione verso l'ambito delle modalità espositive e rivela, anche in questo, tutto il suo carattere sperimentale: i contenuti della ricerca intrapresa non vengono più materializzati e contestualizzati all'interno di uno spazio fisico, ma impaginati e resi pubblici attraverso lo spazio immateriale del sito web. Questa scelta è erede di uno slittamento di senso (caro agli artisti della postproduzione di Bourriaud) che interpreta l'apparato mostra come *format* di lettura e rappresentazione del mondo, più che come "forma o oggetto", e deriva certamente dalla volontà di inserirsi in quelli che sono considerati i canali di trasmissione del presente *attuale* (quelli della rete, appunto). Ancora prima, però, la scelta di rendere fruibile la mostra solo

9 La frase è stata pronunciata dal sociologo nel 2003, nel corso di una conversazione con il fratello Cristian e con Hans Ulrich Obrist; riportata in Hans Ulrich Obrist, *Interviste Vol.1*, trad. It, Edizioni Charta, Milano 2003; p. 115.

10 In Franco Vaccari, *Duchamp e l'occultamento del lavoro*(1978); rieditato in Viana Conti e Franco Vaccari, *Duchamp messo a nudo. Dal ready-made alla finanza creativa*, Gli Ori, Pistoia 2009, pp. 14-15.



«È UN PECCATO CHE NON SIA APPREZZATA LA DONNA
CHE DÀ IMPORTANZA ALLA *vita familiare*»

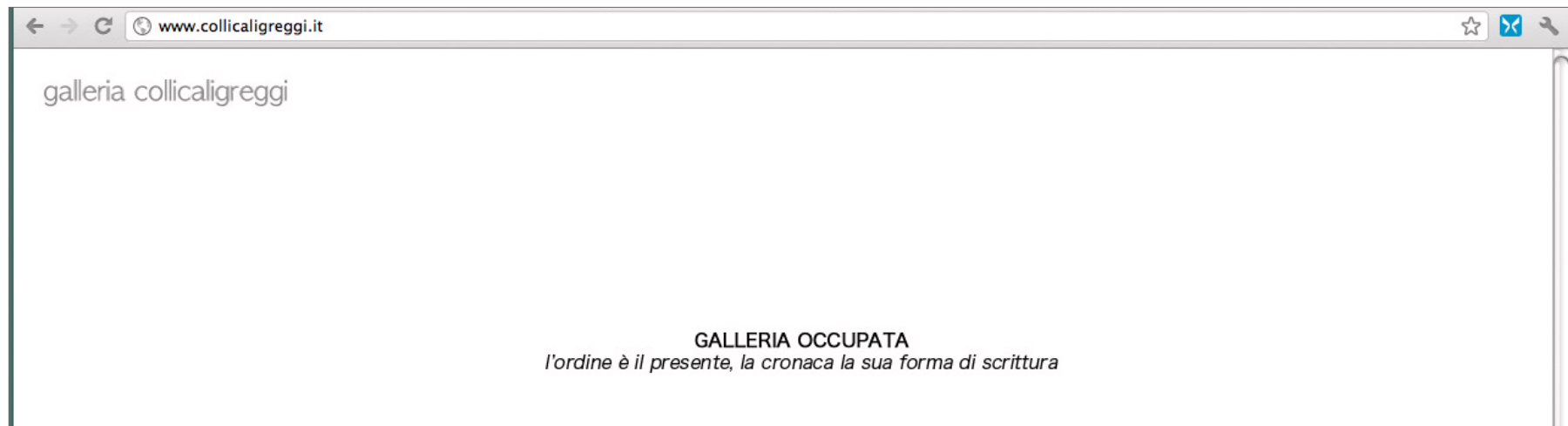
Barbara Berlusconi
per Vanity Fair_22/dicembre/2010
foto di Miles Aldridge

mediante il circuito web ha origine in alcuni precisi moventi, più profondi e meno immediati (*vedi p. 5).

Come anticipato, *Cronaca* rifiuta il concetto di mostra come esposizione di un processo che è giunto al termine e si concentra, invece, sulla possibilità di alimentare un luogo ideale della produzione, uno spazio aperto all'evoluzione continua e alla coabitazione di diverse discipline, punti di vista e contributi. Uno spazio "cinegenico" dove lo spettatore, anche indipendentemente dalla sua partecipazione nella fruizione, è già attore.

STRAPPO

La questione dello strappo, che sottotitola la mostra specificandone il metodo procedurale, può essere meglio compresa se introdotta da una breve nota di tipo cronachistico: sabato 15 ottobre 2011, nel mezzo di un confronto vivace che, per settimane, ha coinvolto e impegnato artisti e galleristi attorno a un'ampia discussione sul ruolo dell'arte e dei suoi attori, la home page del sito web della galleria che, secondo gli accordi iniziali, avrebbe dovuto presentare fisicamente la mostra *Cronaca*, è stata occupata con una immagine (quella che segue) e con la frase "GALLERIA OCCUPATA - *L'ordine è il presente, la cronaca la sua forma di scrittura*".



Home Page
galleria collicaligreggi,
screen shot

Questa locuzione (e in sé l'azione), proprio nel momento in cui, in tutto il mondo, decine di migliaia di uomini in massa manifestavano la necessità di una rinegoziazione delle relazioni umane, soffocate dai vincoli e dai dettami imposti dal potere del sistema economico globale e dalle logiche del profitto¹¹, si è introdotta - irrompendo - nel *format* relazionale standard che regge il rapporto autore/mediatore (artista/gallerista), al pari di uno *strappo alla narrazione televisiva*. Ha immesso, in pratica, in un canale destinato alla pubblica fruizione un "sentimento" che normalmente,

per consuetudine acquisita e tramandata, rimane inedito al pubblico perché ritenuto inadeguato per quella dimensione, quindi scientemente confinato in una sfera esclusivamente privata.

Nell'anticipare la concezione della cronaca come linguaggio che produce narrazione (la cronaca non è narrazione ma forma di narrazione), quella frase/azione rappresenta, dunque, e specifica ulteriormente il significato ambivalente di *strappo* come sinonimo e testimonianza di tutto ciò che, pur esistendo di per sé, pur essendo - anche solo inconsciamente - noto e risaputo, di fatto non esiste poiché e finché non è visto.

Se il processo di postproduzione è capace di riprogrammare il mondo, ciò che *Cronaca* suppone (in termini sperimentali) come linguaggio della riprogrammazione è proprio il tentativo di comprendere le forme di narrazione del presente, e ciò che individua quale strumento di comprensione è proprio lo strappo. Verificato il potenziale persuasivo della tv sugli spettatori, agire sulla forma di narrazione attraverso l'immissione di uno strappo può avere la capacità di variare il racconto? E cambiare il racconto può corrispondere a riprogrammare (cambiare) il mondo? Riappropriandosi della cronaca quotidiana, la ricerca in corso vuole sperimentare una forma di racconto che attraverso la lettura e comprensione dei fenomeni televisivi possa, con il tempo, trasformare ogni informazione ricevuta in termini di svelamento. Erede del mito antropologico televisivo, *Cronaca* crede che il punto sostanziale di una comunità sia l'appartenenza ad una narrazione comune (questa la ragione del mito); così, l'elaborazione di un nuovo linguaggio che vede nella cronaca la forma di scrittura può condurre verso la ridefinizione

11 Di seguito è riportato un passo della Declaration of the Occupation of New York City (Dichiarazione dell'occupazione di New York), attorno alla quale, lo scorso 29 settembre, si è riunito il movimento Occupy Wall Street (OWS): "*Mentre ci riuniamo in un spirito di solidarietà per esprimere un senso d'ingiustizia di massa, non dobbiamo perdere di vista ciò che ci ha uniti. Scriviamo affinché tutti voi che vi sentite lesi dal potere "corporate", in tutto il mondo sappiate che siamo vostri alleati. Come un solo popolo, unito, riconosciamo la realtà che ci circonda: che il futuro della razza umana richiede la cooperazione dei suoi membri; che il sistema, se è il nostro, deve per forza proteggere i nostri diritti, e in caso di corruzione di tale sistema, ogni individuo deve proteggere i propri diritti e quelli del suo prossimo; che un governo democratico deriva il suo potere legittimo dal popolo - ma che le multinazionali non chiedono il permesso alla gente o al Pianeta per sfruttarne le ricchezze; e che una vera democrazia non è possibile quando il processo democratico è determinato dal potere economico. Ci rivolgiamo a voi in un momento in cui le multinazionali, che danno più importanza al profitto che alla gente, più importanza ai propri interessi che alla giustizia, e più importanza all'oppressione che all'uguaglianza, sono padrone dei nostri governi.*" Pubblicato nel sito web della N.Y.C. General Assembly: <http://www.nycga.net/files/2011/10/ItalianOccupyNewYorkdeclaration.pdf>. Dietro la spinta di questo movimento si sono attivate e mosse tutte le manifestazioni di protesta del 15 ottobre 2011.

della società, che non sarà più *in stato di cronaca*, ma piuttosto “padrona della propria cronaca”. In questo senso, la televisione (come soggetto di narrazione) avrebbe ancora la capacità di ricostituire comunità.

Il metodo procedurale dedotto dal sottotitolo della mostra (*Strappo alla narrazione televisiva*), si rende visivamente e praticamente manifesto in tutte le singole opere, che agiscono in sincrono nella direzione finora descritta (quella che porta a *strappare* per ricostituire, per l'appunto). In quest'ottica, costituiscono uno *strappo* i testi (la lettera *Posizione*, che pone le basi strutturali di tutta la ricerca; tutti i titoli e i sottotitoli delle opere e ogni citazione eventualmente riportata) e i video (i filmati realizzati dagli artefici della ricerca all'interno dei corridoi e delle sale parlamentari, si distinguono facilmente dai video recuperati dal web, montati a formare una playlist che celebra l'imminente compimento della maggiore età di alcuni giovani della provincia di Catania, come, ancora, da quelli realizzati per l'occasione da *contibutors* esterni). È uno strappo anche la traccia audio, opera inedita strappata ad un autore inedito: Buyo, che impersona la figura dell'artista nell'accezione più autentica del termine. È uno strappo ogni immagine fissa, sia essa fotografica in senso stretto o meno.

Tutti gli interventi sono degli inediti, indizi e portatori di una storia popolare che non è mai entrata nei circuiti di diffusione, che non è mai stata ufficializzata dalla trasmissione, che non è stata mediata dalla storiografia, ma che è comunque una “storia attuale”, fondamentale per la comprensione del nostro tempo. Il dispositivo *Cronaca* orchestra tutti questi indizi e li dispiega lungo un movimento che si lascia seguire come un racconto scritto, grazie alla stes-

sa natura delle immagini, “che si presentano non soltanto come visibili, ma anche come leggibili, benché restino pure immagini”¹². Forse, come suggerisce Deleuze, è sufficiente che l'osservatore dedichi la giusta attenzione a queste immagini perché possa coglierne la *novità*; forse basta solo che egli faccia “un certo uso dei propri occhi e delle proprie orecchie” per scongiurare il rischio di ricevere da esse solo intuizioni vuote.

• • •

L'attitudine sperimentale di *Cronaca* si coglie anche al di là delle intenzioni ed ambizioni manifeste e va anche oltre la specificità visibile di tutti gli elementi realizzati, selezionati, montati ed esposti. Ciò che risulta particolarmente interessante è, infine, prevedere le implicazioni che questo dispositivo ibrido e corale si propone di determinare sui tradizionali (almeno per l'odierna cultura occidentale) meccanismi della produzione, della fruizione e del consumo.

Muovendo da una pratica della ricerca come campo “esteso”, aperto a una molteplicità di voci e input interagenti, *Cronaca* restituisce, infine, al pubblico la possibilità di dirigere una propria regia della fruizione che porti allo

12 Gilles Deleuze, *Che cos'è l'atto di creazione?* (1998), trad. it., Cronopio, Napoli 2010; p. 45.

svelamento delle informazioni ricevute. La sperimentazione sta nel recuperare la "cultura dell'uso e dell'attività" per scrivere, insieme al suo interlocutore, una nuova forma di negoziazione reciproca tra colui che crea e colui che fruisce. Questa avversione dichiarata per la cultura "passiva" (quella "composta da merci e mercanti"¹³), come aveva notato Bourriaud, implica necessariamente una mutazione dello statuto dell'opera d'arte, che nel caso specifico arriva a coincidere esattamente con la ricerca.

L'opera è la ricerca! È in questa ferma convinzione che risiedono i motivi più profondi della scelta che ha portato all'esposizione di *Cronaca* attraverso un canale esclusivamente immateriale (*rif. p. 3), quale quello del sito internet. Ed è su questo nodo essenziale che si radica l'ambizione alla elaborazione di forme *attuali* di produzione, fruizione e consumo, che ribaltino o sostituiscano i precedenti, fallimentari.

A questo proposito, e a proposito di intuizioni attuali (se non profetiche), è utile citare ancora Franco Vaccari, il quale, nel 2008, riprendendo un discorso che, trent'anni prima, lo aveva portato a notare come un aspetto sistematicamente ignorato dell'operare di Duchamp fosse quello del rapporto con il lavoro¹⁴, scrive: "... mi sembra che risulti evidente la

congruenza fra la struttura dell'opera duchampiana e quella del capitale speculativo. A cosa ci abbia portato questo tipo di finanza lo stiamo incominciando a capire in questi giorni ed è prevedibile che l'entusiasmo per il concettualismo duchampiano perderà entro breve tempo molto del suo appeal. Vista la nefasta situazione dell'economia e la conseguente perdita di autorità delle grandi istituzioni finanziarie e la crisi di fiducia dei cittadini nei loro confronti, c'è da aspettarsi un periodo di marasma che potrà risolversi solo con l'apparizione di un nuovo paradigma economico. Simmetricamente, ci si deve aspettare il crollo di quei paradigmi artistici che hanno trionfato in questi anni e, in particolare, di quelli tipo Jeff Koons e Damien Hirst in quanto massime espressioni di quel cinismo elitario di origine duchampiana."¹⁵

Più recentemente, Pierluigi Sacco ha individuato in Alighiero Boetti un portavoce attivo e autorevole di quella "razionalità sociale del *fare insieme*" che è capace di rovesciare il capitalismo globale, paradigma economico obsoleto. Partendo da una nota al famoso testo di Francis Fukuyama, "La fine della storia" (1992), che vede nell'affermazione definitiva del capitalismo (paradigma dei paesi industriali avanzati e modello per quelli emergenti e in via di sviluppo) la fine dell'evoluzione socioculturale dell'umanità, Sacco ricorda i

13 N. Bourriaud, *Postproduction*; cit., p. 15.

14 "Con Duchamp si ha una completa divaricazione fra segno e giustificazione del segno, tra apparenza e ruolo. L'uso che viene fatto del modello duchampiano tende ad ignorarne l'ambiguità che viene rapidamente elusa con il ricorso all'autoinvestitura carismatica, alla teatralizzazione dell'alchimia. Con Duchamp esplodono le attività arti-

stiche dove la quantità manifesta di lavoro è minima." In Franco Vaccari, *Duchamp e l'occultamento del lavoro* (1978), rieditato in Viana Conti e Franco Vaccari, *Duchamp messo a nudo. Dal ready-made alla finanza creativa*; cit., p. 15.

15 In Franco Vaccari, *Duchamp e la "finanza creativa"* (2008), rieditato in Viana Conti e Franco Vaccari, *Duchamp messo a nudo. Dal ready-made alla finanza creativa*; cit., p. 21.

limiti che il capitalismo ha mostrato nel tempo ed evidenza come esso abbia portato alla distruzione del concetto di valore: "nell'orizzonte psico-culturale del capitalismo prevale infatti il pensiero strumentale che svuota progressivamente di senso la motivazione intrinseca, il fare qualcosa perché ha un significato in sé, per sostituirlo con la motivazione strumentale, che porta a fare qualcosa soltanto se e in quanto ci permette di ottenere qualcos'altro, che a sua volta sarà strumentale a qualcos'altro ancora, e così via, annullando di fatto ogni possibilità di dare a un oggetto o a un'esperienza un valore proprio."¹⁶

Entrambe le posizioni citate ricorrono al mondo dell'arte per capirne di più a proposito del senso che la nostra società ha attribuito al concetto di "valore", e rimandano sostanzialmente al profitto come sistema di riferimento unico, applicato ad ogni genere di scambio; è nell'ottica del ribaltamento di questa logica (che ha portato all'impossibilità di dare un valore intrinseco ai significati e alle relazioni con gli altri) che va letta la scelta espositiva adottata dal dispositivo *Cronaca*, ed è all'interno di questa precisa posizione che si alimentano tutti gli effetti che ne possono derivare.

A destra
Pubblico



Come avviene, allora, questo ribaltamento? Come è possibile tornare ad affezionarsi al lavoro che contempli la fatica, il tempo e le energie che sono necessari per il suo svolgimento e, insieme, come affrancarsi dalla pretesa o dall'aspettativa che ogni investimento debba essere necessariamente legato o condizionato da un guadagno (in termini economici) progressivo nel tempo? Come si può condurre la sperimentazione di un metodo che porti alla definizione di un nuovo (attuale) paradigma artistico? Le citazioni precedenti dimostrano quanto i quesiti che *Cronaca* si prefigge di dirimere trovino riscontro in una necessità comune a molti. Ugualmente legittimi, e in parte già riconosciuti, sono anche i presupposti sui quali si fonda la sua proposta.

In primo luogo, il dispositivo agisce sottraendo materia-

16 Tratto da: "Mettere al mondo il mondo. L'ora di Boetti è arrivata. Il capitalismo globale se ne accorgerà (in tempo?), di Pierluigi Sacco, in Flash Art n. 296, ottobre 2011; pp. 116/117.

lità all'opera: svincolata dai requisiti fisici richiesti dall'esposizione nella sua concezione classica, essa può esistere e vivere autosufficientemente sul web, attraverso l'etere, senza dover rinunciare in nessun modo al suo significato intrinseco. In secondo luogo, *Cronaca* si risolve in un atto di donazione totale e assoluta: tutte le opere vengono rese accessibili e fruibili gratuitamente e da qualsiasi parte del globo, nella loro interezza ed evoluzione continua. Come Bourriaud, anche Boris Groys sostiene che la grammatica visiva di un sito internet non sia molto differente da quella dello spazio dell'installazione artistica, e osserva come attraverso internet l'arte contemporanea diventi una pratica della cultura di massa¹⁷. *Cronaca* sta testando esattamente questo territorio.

A questo punto, non è difficile immaginare o prevedere quali possano essere gli effetti delle scelte operate, ovvero i moventi originari dell'antropologia televisiva. L'immaterialità dell'opera, la sua apertura, come il fatto che essa possa essere "posseduta" nella stessa misura da tutti i suoi fruitori e in maniera assolutamente gratuita, sono condizioni che negano ogni strumentalità e smantellano il concetto di proprietà esclusiva. Come appare evidente, tutto questo non può che incidere sulla ri-valutazione del "valore" dell'opera stessa: la motivazione anti-strumentale, se si osservano i parametri attualmente vigenti, priverebbe l'opera del suo valore, ponendola apparentemente alla stessa stregua di un qualsiasi materiale della grande rete; altrimenti, però, da

un punto di vista *attuale* (quello che trova riscontro nelle citazioni riportate), ne renderebbe il valore inestimabile, renderebbe l'opera invendibile.

Gli effetti che *Cronaca* auspica, tuttavia, sono proprio quelli che provocano una sostituzione della pratica della proprietà esclusiva con quella della proprietà "inclusiva", o del dominio pubblico; il che significherebbe anche far subentrare la logica della partecipazione al posto di quella dell'acquisto (che renderebbe proprietario esclusivo dell'opera il fruitore acquirente). Si potrebbe dire, come ha scritto Sacco - ancora a proposito di Boetti - che l'importante è *il gioco*: "la pratica che più radicalmente nega la strumentalità", che "trae il suo senso dalle sue regole e, nella sua forma più appagante, non produce nessun'altra implicazione che non sia il prendervi parte."

Come ogni gioco, anche quello che si sta costruendo con *Cronaca* può esistere, crescere e svilupparsi solo grazie alle persone che gli prestano dedizione totale e continua, investendo in termini culturali, per sé stessi e per tutti, a titolo completamente gratuito. Dunque, se la prima regola stabilisce che l'opera è la ricerca, la seconda chiarisce che anche il lavoro è parte dell'opera e, in quanto tale, contribuisce a misurarne il valore reale (l'ultima pagina dell'opera "Intercezioni" esplicita quanto appena detto e l'allegato con il calcolo delle ore di lavoro lo rende un discorso concreto e praticabile); per questo motivo, l'unica regola che si impone al fruitore sta nel doversi attivare, insieme ai "ricercatori", ai fini del mantenimento del *gioco*.

Oggi viviamo "nell'epoca della partecipazione - o, per lo meno, del sogno della partecipazione", dice ancora Groys.

17 In *World wide hardware*. Intervista a Boris Groys, di Emanuela De Cecco; in MAG # 2 - GAM Magazine, giugno-settembre 2011, Torino; p. 20.

Nel segno (e sogno) della partecipazione, per portare qualche esempio pratico, sulla home page della mostra è presente una "chiamata" a tradurre tutti i contenuti testuali in lingue diverse dall'italiano, per agevolare la diffusione della ricerca su un territorio sempre più esteso. Oppure, perché si possa scrivere una definizione sempre più corretta e completa del metodo che si va sperimentando, questo stesso testo viene reso suscettibile di integrazioni, modifiche ed interventi esterni, sin dal momento della sua pubblicazione. Per gli stessi principi, e per testare il campo delle applicazioni pratiche, un ulteriore allegato espone la strategia finanziaria che il dispositivo intende inaugurare per il suo stesso mantenimento, e irrobustisce la figura della mostra come esperimento immediatamente verificabile.

Come giustamente ha notato Sacco, "si tende ingenuamente a pensare che l'esperienza del gioco sia costituzionalmente legata al mondo dell'infanzia, che gli adulti possono dirsi tali proprio perché sono usciti dall'epoca dei giochi e finalmente *fanno sul serio*. Ma chiunque abbia giocato una sola volta in vita sua sa (...) che nella vita non esiste nulla di più serio del gioco, nulla che richieda una dedizione più totale."¹⁸ Chiunque abbia mai giocato tanto intensamente, si potrebbe aggiungere, sa anche quanto questo gioco sia necessario per vivere, e non lasciarsi vivere. Chiunque abbia fatto questa esperienza totalizzante, può convenire nel considerare ogni atto di creazione come risposta ad una urgenza ben precisa, che non può essere ignorata. "Uno che

crea non lavora per il suo piacere - ha affermato Deleuze disquisendo a proposito di che cosa è il contenuto della filosofia - Uno che crea fa solo ciò di cui ha assolutamente bisogno"¹⁹.

Visti i bisogni che hanno portato all'avvio e alla strutturazione di *Cronaca* come è stata descritta, verificata la loro "legittimità", adesso, chiunque abbia voglia di giocare, non deve fare altro che accettare le poche regole iniziali e riconoscere la ricerca nella sua essenza primaria di *atto di resistenza*.

18 In "Mettere al mondo il mondo. L'ora di Boetti è arrivata. Il capitalismo globale se ne accorgerà (in tempo?)", di Pierluigi Sacco, in Flash Art n. 296, ottobre 2011; p. 117.

19 Gilles Deleuze, *Che cos'è l'atto di creazione?* (1998), cit; p. 10. Nelle pagine successive, a proposito del rapporto tra arte e comunicazione, è riportato il pensiero secondo il quale esiste "un'affinità fondamentale tra l'opera d'arte e l'atto di resistenza (...) l'arte ha qualcosa a che fare con l'informazione e la comunicazione in quanto atto di resistenza. (...) L'atto di resistenza ha due facce. È umano ed è anche l'atto dell'arte. Solo l'atto di resistenza resiste alla morte, sotto forma di opera d'arte o sotto forma di una lotta di uomini"; pp. 22 e 23.

cronaca

strappo alla narrazione televisiva

CREDITS

Grazie a:

Claudio Rosselli
Buyo blu
Alessandra Ferlito
Maria Helene Bertino
Zoltan Fazekas
Alessandro Gagliardo
Dario Castelli
Marco Salvatico
Claudio Torre
Enrico Aresu
Annunziata e Salvo Torrisi
Giorgia Di Carlo
Tommaso Garufi
Andrea Coppola
Federico Baronello

www.galleriaoccupata.it



www.galleriaoccupata.it

cronaca

s t r a p p o a l l a n a r r a z i o n e t e l e v i s i v a