

Un elefante si dondola sopra il filo di una ragnatela. Piccolo saggio sull'arte emergente.

TOMMASO MERZ

Dal momento storico definito come post-modernità¹, la scena artistica globale ha assistito ad un cambio radicale di quelli che erano gli stili, i medium, i materiali, gli approcci verso l'arte come mai era successo prima; insomma, un cambio sia a livello pratico, ovvero di chi fa e mette in scena l'arte, sia a livello di pensiero e metodo, tramite cui parlare e pensare all'arte. Lyotard forse non era pienamente cosciente di quale effetto avrebbe provocato quel suo termine, allora neonato, oggi vecchio e, per certi versi, superato. Il postmoderno si ricicla costantemente nei libri e nelle pratiche d'arte, comprendendo e inglobando tutta una serie di opere, artisti, pensieri, azioni che sono strettamente legati alla pratica della contemporaneità. Alcuni esperimenti sono stati messi in atto tramite il conio di nuovi e affascinanti termini come "posthuman" o, ancora più vicino a noi, "metamodernismo". Tuttavia paiono essere parole vicine più a un determinato approccio, in questo caso riguardo l'arte, piuttosto che a una vera e propria "resa dei conti" a livello generazionale e di pensiero, che ha influenzato, e influenza tutt'ora, il modo di agire e pensare dell'arte; considerato anche il peso che questo termine si porta sul groppone.

Come condizione nata dal postmodernismo, dall'inizio della fine delle grandi narrazioni fino a oggi, si delinea quella che tanti storici e critici definiscono come una baraonda artistica, confusione estetica, marasma eccentrico e variegato di pensieri e pratiche d'arte, incapace di delineare una sua identificabilità stilistica, ma piuttosto inglobando tutto (o quasi) quello che lo circonda. Sembra di vivere in un periodo storico nel quale il rapporto tra vita e arte sia fatto della stessa sostanza, non intendendo qui solo quello a cui alcuni pionieri della sperimentazione artistica si proponevano di assistere (pensiamo ad esempio a Maciunas e più in generale a Fluxus), ma a una vera e propria baraonda estetica che si dilata e dilaga ovunque, come una sorta di nebbia o gas che riesce a inglobare ogni cosa: "l'arte quando essa è divenuta un vapore o un gas"². Come diretta conseguenza di questo processo, si vede come l'arte cambi pelle per indossarne una nuova: in questo senso non sono le opere a scomparire o, seguendo l'esempio del già citato Michaud, a "evaporare" per mancanza di lavori e progettazione, ma, seguendo una retorica che tende al paradosso, si cancellano moltiplicandosi, standardizzandosi, diventando preda di uno o più sistemi di comunicazione e artistici: insomma, in parole povere, accessibili al consumo³.

Questa grande nube che ingurgita i vari e variegati campi e strutture dell'arte, cominciando proprio dalla sua attuazione pratica, quindi dal lavoro dell'artista, poi passando a altre figure di spicco in questo scenario come i curatori, insinuandosi nelle istituzioni più o meno note e più o meno importanti come le gallerie, gli spazi "underground" e i musei, arricchendosi tramite grandi eventi come le fiere e le biennali per poi finire in importanti collezioni o tra le mani di qualche mecenate o collezionista, si assesta su binari guidati principalmente dal denaro e dalle comunicazioni, lasciandosi indietro quello per cui forse l'arte nasce per essere, ovvero una narrazione, una modalità comunicativa, un principio d'essere, oltre alla vendita e al mercato. In questo guazzabuglio intricato, capitanato da logiche di vendita e visibilità, l'oggetto d'arte diviene facile preda del consumo, vaporizzandosi in pura merce tra le tante.

E così l'opera diventa spettacolo, e lo spettacolo viene venduto come esperienza estetica.

Si è rintracciato un veloce capitombolo di queste prassi da quello che è stato definito come periodo post-moderno, dal continuo e imperterritito climax di vaporizzazione dell'arte verso qualcos'altro, qualcosa che possiamo definire come una teoria estetica che tutto tocca e tutto circonda: l'opera d'arte e la sua aura, se ne croglierà Benjamin, vengono rimpiazzate da quella che è la figlia primogenita del mercato, ovvero la moda: "l'arte si rifugia allora in un'esperienza che non è più quella di oggetti contornati da un'aura, ma di un'aura che non si collega a nulla o a quasi nulla. Questa aura, questa aureola, questo profumo, questo gas, lo si chiami come si vuole, dice attraverso la moda l'identità dell'epoca"⁴.

E così il processo di vendita e visibilità, parte fondante della globalizzazione, sprona l'arte a svestirsi dei pesanti stracci che si portava appresso da secoli, vetuste caratteristiche intellettuali, formali, politiche e critiche lasciano spazio a nuove vesti, meglio se griffate.

Questo cambio di registro da un lato cancella vecchi problemi estetici, intesi come questioni che vertono sulla natura dell'arte, e dall'altro ne pone di nuovi: non bisogna più chiedersi "che cos'è l'arte?", "cos'è un artista?" o "cosa fa l'artista?", piuttosto "quando c'è arte?" e "come si produce?", talvolta dimenticando che "nel momento in cui qualcosa viene considerato un'opera d'arte, diviene soggetto a un'interpretazione [e che] non ci può essere arte senza coloro che parlano il linguaggio del mondo dell'arte, e senza coloro che ne sanno abbastanza sulla differenza tra opere d'arte e cose reali da riconoscere che chiamare opera d'arte una cosa reale è una sua interpretazione, e che il senso e la valutazione di un'opera dipendono dal contrasto tra il mondo dell'arte e il mondo reale"⁵.

Ma se non esiste più, o quasi, il contrasto tra mondo dell'arte e mondo reale, come si può parlare d'arte? Chi se ne assume la responsabilità? Come poter scindere un campo dall'altro? Questo piccolo saggio vuole tentare di varcare questa nebbia artistica, eredità del pantano postmoderno, questa vettorialità modaiola e mercantile, per offrire una visione critica sull'arte emergente contemporanea, focalizzandosi sul lavoro di un artista: Gabriele Provenzano. Per poter fare questo, tuttavia, confermato che non si possa, e soprattutto non si voglia, utilizzare le armi care al contesto contemporaneo, si rende necessario indossare quelle "vetuste vesti" citate prima.

¹ Jean-François Lyotard, La condizione postmoderna. Rapporto sul sapere, Feltrinelli ed., Milano, 2014.

² Yves Michaud, L'arte allo stato gassoso. Saggio sul trionfo dell'estetica, Mimesis ed., Milano, 2019

³ Ivi

⁴ Ivi

⁵ Arthur C. Danto, La trasfigurazione del banale Una filosofia dell'arte, Laterza ed., Bari, 2008

Riprendendo quello che è stato l'approccio del padre dell'estetica, ovvero Baugarten, che ha coniato per primo il termine nell'accezione che gli conferiamo da sempre, si riprendono quelle stesse domande care al passato, seguendo anche l'esempio di Vasari, e indispensabili a leggere il futuro. Occorre quindi ricominciare a parlare d'arte all'antica e raccontare come una certa opera è nata: da quali studi? Per quali fini? Quali erano gli obiettivi del suo autore? Che relazioni ha intrattenuto con il mondo e con la società in cui si è trovato ad agire? A quali simboli ha rimandato con il suo lavoro? In che modo è opportuno guardare una certa composizione pittorica o scultorea?⁶.

È da questa premessa che il saggio nasce e seguendo la stessa si sviluppa, mettendosi costantemente nei panni di chi "ha depositato [...] i resti della sua ingenuità; chi sa esattamente ciò che vuole, chi si sceglie due o tre quadri e si trattiene dinanzi a essi concentrandosi come se fossero realmente degli idoli"⁷, di chi, in conclusione, si sforza di capire che cos'è l'arte e cosa fa l'artista.

Per riuscire a entrare nel pieno della questione, bisogna sì prepararsi con quelli che sono gli attrezzi da speleologo dell'arte, armati di vecchi martelletti e lanterne cari al passato per poter procedere attraverso la nebbia, varcando l'antro oscuro dell'arte oggi; ma si deve anche tenere un occhio sempre puntato verso la luce oltre la caverna, in modo da non perdere la strada che si insegue.

Questa modalità esplicita un duplice incarico, o una sorta di predisposizione all'ubiquità: essere al contempo nel presente e nel passato, adoperare "le maniere" della storia e della critica d'arte d'un tempo pur restando ancorati a quella che è oggi la situazione contemporanea, non solamente in campo artistico.

E l'avventura sembra ancora più difficile e incerta, poiché non è facile riuscire a guardare il mondo oggi, come non è facile avere una visione chiara di ciò che ci circonda. Ci troviamo sempre più in quella che l'intellettuale Mattia Salvia ha definito come "timeline sbagliata"⁸, una sorta di età oscura, per alcuni aspetti molto simile a un nuovo Medioevo, caratterizzata da guerre in atto in tutto il mondo, pandemie superate, ripresentate e poi svanite (?); crisi sociali, climatiche, economiche; meccanismi coloniali, battaglie per la rivendicazione di genere, tokenismi all'insegna dell'uguaglianza e dell'inclusione; e ancora "colpi di stato trasmessi in diretta su Facebook durante le lezioni di pilates, complottisti vestiti da sciamani, terroristi che si danno ai meme..."⁹ e chi più ne ha più ne metta. In un panorama così vasto e imprevedibile viene da chiedersi che cosa possa succedere ancora, che cosa ci serbi il prossimo futuro, quale la responsabilità che l'artista, come il cittadino, debba assumersi in un caos che genera caos, dentro a un mondo a soqquadro immerso in un arcipelago di attori e comparse che non ne delimitano gli argini, ma sembrano solo concorrere a aggiungerne dei pezzi, sovraccaricandolo. Forse per la prima volta, non siamo più capaci di gestire gli eventi: abituati alle narrazioni lineari della storia, non riusciamo a fare ordine nel corso delle vicende strettamente contemporanee, non riusciamo a prevedere il prossimo avvenimento, proprio perchè non riusciamo a razionalizzare il poutpourri odierno. Cosa accadrà poi? Questa è la domanda che si è posto Provenzano, e alla quale ha cercato di dare risposta tramite una modalità simile a quella usata per redigere questo scritto, ovvero servendosi di una pratica cara al passato, forse anche dimenticata.

Ed è così che ha preso vita **Spicio**. Gli etruschi chiamavano Aruspice chi esercitava l'arte divinatoria dell'Aruspicina, che consisteva nell'esaminare le viscere dell'animale sacrificato, in genere soprattutto il fegato, per trarne un qualche auspicio, un segno che potesse indicare lo svolgimento del prossimo futuro. Questa arte si basava sulla definizione di un templum, uno spazio sacro che rappresentava una proiezione della divisione del cielo. Si immaginava che due linee perpendicolari attraversassero questo spazio: il cardo (che andava da nord a sud) e il decumano (che andava da est a ovest).

A partire dalla linea del decumano, si stabiliva la pars familiaris verso est, che era la dimora degli dei benevoli. Al contrario, verso ovest si trovava la pars hostilis, dove si credeva risiedessero gli dei ostili. Dall'intersezione di queste rette si ripartiva il cielo in quattro quadranti, ognuno dei quali era suddiviso in altre quattro parti. Si componeva così una sorta di volta celeste composta da sedici settori, ognuno dei quali era impersonificato da una differente divinità. Da questa formazione si procedeva a leggere il fegato, cercando di intravedere una premonizione del futuro, favorevole o sfavorevole che fosse, in corrispondenza della divinità che albergava nella sezione interessata.

Una sorta di vademecum per questa lettura è stato il famoso Fegato di Piacenza, un modello bronzeo in cui erano segnate le varie ripartizioni e i nomi degli dei, ed è proprio da questo modello che l'opera ha preso vita, riportando il calco del fegato, modificandolo. L'artista qui non ha cercato di leggere il destino di ciò che ci aspetta, piuttosto ha rimodellato il Fegato di Piacenza in chiave contemporanea, sostituendo i simboli che rimandavano agli dei con altre icone, le stesse che si trovano nella NATO Joint Military Symbology, uno standard che fornisce una simbologia operativa comune insieme ai dettagli sulla sua visualizzazione e tracciatura per garantire la compatibilità e, per quanto possibile, l'interoperabilità dei sistemi di comando e controllo della NATO, delle sue operazioni e della formazione.

Questo sistema di riferimento si delinea come un universo di icone che rappresentano un panorama molto vasto di azioni e indicazioni specifiche, come i riferimenti meteorologici, le modalità di attacco, gli avvistamenti di nemici o di zone sensibili, le posizioni strategiche e molto altro. L'aver cambiato i simboli ancestrali del Fegato di Piacenza con quelli militari della NATO, è sicuramente un indicatore non indifferente per una lettura del nostro contemporaneo. Tuttavia, con questa azione non ha tentato di predire il futuro, ha solo cercato di mettere in condizione qualcuno che lo sapesse fare, come un Aruspice contemporaneo, un sacerdote odierno.

6 Umberto Eco, Eugenio Carmi, una pittura di paesaggio, 1973.

7 T. W. Adorno, Valéry, Proust e il museo, 1953, in ID., Prismi (1955), Einaudi, Torino 1972.

8 Mattia Salvia., Interregno, iconografie del XXI secolo, NERO ed., Roma, 2022.

9 Ivi

Si può leggere come un grido d'aiuto, un lamento incarnato che cerca risposta, o ancora come una sorta di provocazione: chi altri se non una figura sacerdotale o sciamanica può prevedere che cosa accadrà domani? E oggi come allora non mancano di certo queste figure, anzi, forse a mancare sono gli strumenti tramite i quali possano riuscire nell'impresa. E se ci mancano degli strumenti all'avanguardia per poter anche solo immaginare un prossimo accadimento, allora perché non riprendere una pratica antica e pagana per farlo? Da quando il mondo è stato invaso da figure eccentriche, tra veggenti e sciamani, tra i quali il più famoso di tutti è stato Jacob Chansley (aka Jake Angeli), che il 6 Gennaio 2021 ha assaltato il Campidoglio armato di bandiera americana e corno cornuto, che motivo abbiamo per non pensare in un'ottica rituale, arretrata, folkloristica? Se non abbiamo più i mezzi scientifici e culturali per comprendere un presente "assurdo", perché non posare lo sguardo indietro e sottolineare questo paradosso?

Lo Spicio, o il fegato di Provenzano, è un lavoro che evidenzia il paradosso del presente. Ci mette in relazione con l'assurdità degli eventi che viviamo e dai quali siamo attratti, non dandoci risposte di alcun tipo, ma immettendoci nelle viscere del problema, ponendo domande che interpellano l'assurdo, in una modalità che non riesce, o non vuole, ricevere alcuna risposta: una domanda a noi stessi, un auspicio forse spettrale, una nota per lettori che non sanno più leggere perché non sanno dove guardare, cosa contemplare.

Un indizio per parafrasare il mondo corrente, una somma di questa realtà che ci ostiniamo a chiamare reale: "se la linea temporale è sbagliata, se non è lineare, se l'assurdo è reale, allora il passato può sconfinare nel presente: un Neanderthal e uno sciamano possono materializzarsi nel Campidoglio degli Stati Uniti e mettersi in posa per farci visualizzare lo spirito dei tempi"¹⁰. La modalità scelta da Provenzano non si basa su una visione singola delle connessioni multiple del presente, bensì sulla connessione stessa: dato un preciso momento storico, quale strumento migliore per sottolineare dette connessioni se non un artefatto atavico che si ripresenta, oggi come allora, come unica e paradossale risorsa per decifrare il futuro? Ma l'artista non si ferma solo a darci una sorta di strumento per avvicinarci a detta lettura, azzarda anche una possibile risposta, una fantomatica spiegazione di ciò che ci circonda.

La Soluzione prende vita proprio da quell'arcipelago di domande, incertezze e esitazioni che fungono da corollario per una aggiornata riflessione. Il lavoro si presenta direttamente per quello che è senza mezzi termini, ovvero come una mappa concettuale o uno schema aggrovigliato di relazioni tutte collegate tra loro, così fitto da non poterne scorgere il percorso preciso, così caotico da farci intendere subito il paradosso che porta nel nome e che si riversa davanti ai nostri occhi: la soluzione è tanto intricata quanto il sottofondo delle domande che poniamo.

Per rendere il lavoro ancora più esplicito l'artista avrebbe potuto costruirlo tridimensionalmente, infatti qui l'unico freno, ammesso che l'opera non sia abbastanza esaustiva di per sé, sembra essere la bidimensionalità data dal supporto cartaceo; l'obiettivo sarebbe stato ancora più enfatizzato datutte quelle connessioni e rimandi portati nella terza dimensione, in questo modo avrebbe preso un aspetto simile a un articolatissimo meccanismo formato da relazioni interconnesse, da un'organizzazione reticolare e dalla sua relazione comunitaria; insomma, per usare un termine molto abusato, come una sorta di rizoma¹¹ congelato nel suo

espandersi. Sono proprio gli stessi Deleuze – Guattari a darci una perfetta descrizione del lavoro, oltre che a una definizione del termine stesso, infatti, sembrano parlare proprio dell'opera di Provenzano quando dicono che: "la diagonale si libera, si spezza o serpeggia. La linea non fa più contorno e passa tra le cose, tra i punti. Appartiene ad uno spazio liscio. Traccia un piano che non ha più dimensioni di ciò che lo percorre; e la molteplicità che costituisce non è più subordinata all'Uno ma prende consistenza in se stessa"¹². E il lavoro parla proprio di questo: la sua struttura è applicabile a una infinita quantità di risposte, non legate da un'unica domanda originaria ma all'essenza della domanda posta.

Il nome denota di fatto una peculiarità e una predisposizione ad essere immesso nel seguito di qualunque questione, domanda, problema. Già solo il titolo si presta perfettamente a una garanzia semantica e universale. Dove lo metti, sta, punto. Ed è proprio qui che l'artista interviene, indirizzandoci verso quella che è stata la fonte della sua creazione, ovvero il sistema complesso e urticante delle relazioni nel mondo dell'arte. Come si è detto, questo lavoro si presta a una sterminata quantità di interpretazioni, eppure è indispensabile e doveroso attribuirgli una casa d'appartenenza, un'origine.

Questa risale all'esperienza diretta che l'artista ha avuto nei confronti di altri artisti suoi contemporanei e dalla relazione che tutti loro hanno intrattenuto con la presenza di curatori e galleristi, i quali avevano creato l'occasione di intavolare un discorso sulle pratiche degli artisti stessi, con la volontà a posteriori di organizzare più mostre collettive nei rispettivi spazi espositivi.

L'esperienza, durata diversi giorni, è stata a dir poco intensa, confusa e "ricca", proprio come La Soluzione ci fa intendere. Quello che doveva essere un momento di incontro e scambio reciproco, è stato subissato dalla smania di protagonismo e frivola concorrenza: gli artisti, e questo si riconosce come un problema ontologico della pratica dell'arte oggi, sembravano più preoccupati a pavoneggiarsi piuttosto che ad aiutarsi, come se l'occasione fosse di fatto un'opportunità per mettere in campo le loro conoscenze e dimostrare quanto le pratiche degli altri fossero opinabili, manchevoli, poco rilevanti. Insomma, un incontro tra artisti più simile a un campo di battaglia che a una tavola rotonda. In via trasversale, il lavoro rimanda all'intrigo nascosto delle relazioni tra artisti, curatori e galleristi che vogliono intervenire nelle pratiche poetiche del lavoro altrui, preferendo una determinata strada piuttosto che un'altra, sovente fomentando, magari indirettamente, o un capriccio o una forma scorretta di relazione con i loro colleghi.

¹⁰ Ivi

¹¹ Gilles Deleuze - Félix Guattari, Millepiani. Capitalismo e schizofrenia, Cooper Castelvechi ed., Roma, 2003.

¹² Ivi

Per chi ha occhi per vedere, non sono mai nascoste le dinamiche antipatiche del sistema dell'arte, formato da attori, comparse e protagonisti, talvolta ritenuti tali grazie a un passaparola piuttosto che dal vero talento, anche e soprattutto in quella che si può definire la scena "underground", che tante volte corrisponde e attinge a quella dell'arte emergente. Queste dinamiche non fanno che indebolire le pratiche e le poetiche personali degli artisti, che tante volte si vedono costretti a lavorare tramite una determinata tecnica o seguendo una precisa tematica, non tanto perché la percepiscono come propria, ma perché preferiscono seguire le tracce sicure, nella stragrande maggioranza dei casi già percorse in precedenza da altri, tramite le quali arrivare a interpellare sfere sempre più alte della scala gerarchica del sistema dell'arte, e così acquisire sempre più visibilità.

E la soluzione, se effettivamente esiste una soluzione a questo problema, si concede in piccole e frammentate opere che hanno il coraggio di mostrare una verità, che raramente riverbera sotto la luce funebre dei neon dei templi immacolati delle gallerie, ma che resta nascosta tra le mille connessioni e i mille scontri che si palesano nel fare arte.

Un artista emergente dovrebbe ragionare secondo una logica personale, non contaminandosi con le mode che si accavallano nel sistema, promuovendo una pratica e una poetica distinguibile perché unica e soggettiva, e soprattutto tenendosi stretti gli amici e investendo con loro una pratica fondata sul dialogo, non etichettando gli altri come nemici e concorrenti. Quello a cui questo sistema conduce è talvolta una pratica velenosa: ciò che sempre più spesso si dimentica è che il punto d'arrivo di un artista non per forza dev'essere la fama o il denaro, ma un modo di pensare, una costruzione sincera di quello che si è e di quello che si fa; e se si dimentica quello che si è, si rischia di sprofondare sempre più in uno scenario in cui "l'azione artistica non costituisce [...] un'interpretazione critica del mondo, quanto il suo perfetto compimento, in un'atmosfera di entertainment – al massimo di infotainment – che riduce l'arte a un gigantesco parco tematico"¹³, dove, in conclusione, l'arte viene sepolta dal suo stesso fantasma.

Un altro lavoro pregno di questa carica critica, è manifestato dalla **Lista**: un enorme tabellone in cui sono riportate nero su bianco, in questo caso nero su nero, i nomi di tutte le persone che in qualche modo sono entrate e hanno fatto parte, anche se per poco, alla mostra che accoglieva l'opera. Il lavoro, come spesso accade nella pratica estetica di Provenzano, è semplice e diretto, non cela nulla al di fuori di quello che rappresenta. I ben 360 nomi, incisi su quella cera scura che ricorda un bitume e ordinati in ordine alfabetico, rappresentano i partecipanti al gioco dell'arte, un momento per alcuni ricreativo, per altri di sdegno, per altri ancora di ricerca, di svago, di studio, di furto, di tutto un po' insomma, ma sempre legato a una approssimazione dell'arte e della sua fruizione. L'artista qui ha palesato, mostrando i nomi di tutti i partecipanti, la grande affluenza che una mostra può avere, rimarcandone gli aspetti più poveri. Infatti, ad ogni nome seguiva un qualche simbolo preciso, indicatore della sfera sociale e dei motivi per cui quella determinata persona era presente, sottolineando sottilmente una pratica che tutti gli artisti, e più in generale i partecipanti alla giostra dell'arte, conoscono bene, ovvero quella regola non scritta per la quale bisogna sempre essere al posto giusto e nel momento giusto per poter entrare nel gioco: più che lavorare alla propria pratica, si necessita

una continua e snervante presenza al sistema di mostre e relazioni che formano il cerchio di questo grande o piccolo sistema. L'opera, il lavoro, il talento vengono a posteriori, ciò che conta è intessere relazioni, conoscere persone e farlo sempre con il sorriso, e meglio ancora è conoscere le persone che contano e dalle quali poter prendere qualcosa. È il gioco più vecchio del mondo, quello in cui le conoscenze formano la visibilità e la coerenza con la figura che si impacchetta per farsi conoscere e soprattutto ri-conoscere a posteriori. La prima regola dell'art club è parlare sempre dell'art club, non meditando troppo sul significato di ciò che si sta guardando o sullo scopo per il quale si persegue una strada, acuendo quella prassi povera e superficiale che è diventata oggi l' "esibizione": "sembra prevalere una filosofia di tipo quasi televisivo: [...] ci si inchina al diktat demagogico dell'auditel, il parametro che registra esclusivamente i numeri degli spettatori – non la loro effettiva soddisfazione, né la loro crescita culturale"¹⁴.

Come si è potuto evincere finora, il testo è stato scritto sia per decifrare le opere presentate in questo catalogo, sia per descrivere, tramite la loro interpretazione, il grande palcoscenico in cui si mette in mostra l'arte, in particolare quella emergente. Per riprendere una delle domande poste all'inizio dello scritto e poter dare una, si badi bene, solo una possibile risposta (nel corso della storia dell'arte se ne trovano a bizzeffe), si è deciso di interpellare direttamente l'artista interessato, che alla domanda: "che cos'è un artista?", ha saputo rispondere in modo spontaneo e semplice. Un artista, secondo Provenzano, è una figura creatrice che resta sempre vera e naturale nelle modalità d'azione e nelle pratiche di produzione, a discapito di quello che può essere sentito come una moda o un trend, tralasciando, nel suo operare, ciò che il sistema, che sia quello formato da pochi oligarchi economicamente inamovibili oppure quello dei loro vassalli "underground", tenta di promuovere.

Si definisce come una necessità di dire qualcosa secondo i linguaggi propri dell'arte, dichi è portato a sperimentare diversi medium, di chi non si cruccia rispetto ai problemi dell'immagine e dello stile tentando di mantenere una sorta di continuità estetica e poetica del proprio lavoro, ma al contrario chi si lascia andare verso una pratica della perdita, ovvero di chi non si preoccupa del risultato di ogni sperimentazione perché sa in precedenza che la natura stessa dello sperimentare è profondamente legata all'insuccesso. E cosa importa se si salva anche un solo lavoro da cento sperimentazioni?

Quel singolo artefatto può essere davvero considerato un punto d'arrivo, un passo sicuro nel percorso di un artista. Si possono creare cento lavori diversi per tematica e tecnica ma non chiamarne nessuno "opera", siano essi dipinti, sculture, performances, installazioni, azioni partecipative. Sono in particolare queste ultime che hanno stimolato una sorta di controversia nell'agire dell'artista, poiché tante volte si spacciano per qualcosa che non sono.

¹³ Marco Meneguzzo, Breve storia della globalizzazione in arte (e delle sue conseguenze), Johan & Levi ed., Monza, 2012.

¹⁴ lvi

Talvolta gli artisti emergenti, sulla scia di quei trend accennati prima, si lasciano ammaliare dalle “nuove” pratiche dell’arte, come quella partecipativa o relazionale, non riuscendo a restituire un lavoro che sia davvero frutto di una partecipazione, ma che di fatto ne ruba solo il nome.

Anche se è lo stesso Bourriaud a definire le linee guida dell’intento partecipativo: “l’artista si concentra sui rapporti che il suo lavoro creerà nel pubblico, o sull’invenzione di modelli di partecipazione sociale”¹⁵, ne traccia anche i limiti dell’azione artistica, mettendo in chiaro le sue ripercussioni: “al di là del carattere relazionale intrinseco all’opera d’arte, le figure di riferimento della sfera dei rapporti umani sono ormai diventate appieno delle “forme” artistiche: così, i meeting, i ritrovi, le manifestazioni, le differenti tipologie di collaborazione tra persone, i giochi, le feste, i luoghi di convivialità, in breve l’insieme dei modi d’incontro e d’invenzione di relazioni rappresentano oggi oggetti estetici”¹⁶.

Potrebbero seguire a questo elenco anche le attività più care alla sfera artistica, come i laboratori, i seminari e i workshop. In questi casi non si tratta di discutere sull’essenza dell’azione, artistica o meno, ma sulle modalità che questa crea e viene percepita dai fruitori della stessa. Infatti, molte volte si ritrovano modalità che assumono solo l’ombra della componente artistica, non intessendo una vera e propria relazione con i partecipanti, ma presentando solo un “oggetto estetico” non ben definito che si appropria di meccanismi relazionali che non gli sono propri.

Anche le svariate performances sono spesso oggetto di simili ripercussioni. Il termine nel corso del tempo ha sviluppato una miriade di significati e pratiche diverse e ad oggi, questa locuzione sembra essere, oltre che abusata, poco chiara, come se la parola stessa permettesse di per sé di legittimare una determinata azione. È seguendo questi ragionamenti a binario molto simili tra loro che nascono le performances dell’artista, rispettivamente Boel, Grum e Manifesto. Tutte queste azioni sono caratterizzate dalla volontà cristallina di voler mettere in discussione il ruolo del fruitore, schivando tutti quei refusi estetici che invece definiscono il ruolo del pubblico come esterno all’azione, portando avanti un’interazione più simile alla contemplazione di un quadro che non a una sorta di relazione, sia essa volontaria o involontaria, da parte dello spettatore. Questi sono i cardini attorno ai quali ruotano le azioni performative dell’artista, che vuole sempre essere scomodo, provocatorio, vivo: ciò da cui rifugge è proprio la contemplazione passiva, la sobrietà stilistica.

Manifesto, oltre a essere la prima azione in ordine cronologico, è anche quella in cui questo concetto ha preso forma. L’inserimento forzato di quelli che agli occhi dei fruitori sono sembrati dei militari armati, in realtà solo degli attori, all’interno di un contesto rilassato, assumono una presenza inquietante e minacciosa, in special modo se il contesto temporale è quello dei primi sprazzi di libertà a seguito del lockdown. La performance si è sviluppata nell’orario serale di un aperitivo, proprio quando le persone, in questo caso i fruitori inconsapevoli, si stavano dedicando al relax e allo svago, il tutto contornato da un sottofondo musicale. L’effetto che l’artista voleva creare, e nel quale è riuscito appieno, era quello di spaesamento e insicurezza dato dalla ronda militare che in certi momenti “riceveva” le persone all’ingresso, altre volte deambulava tra i tavoli, inserita in un contesto surreale che stranamente sembrava accoglierla perfettamente.

Non ci si vuole soffermare tanto sulle molteplici metafore che questo tipo di intervento ha messo in gioco,

prima fra tutte il palese rimando alla guerra e alle situazioni di disagio che essa rappresenta, piuttosto si vuole ragionare a livello percettivo. L’azione, come precisa l’artista, non voleva avere uno stampo politico in senso stretto né un approccio di schierata opposizione verso le forze di potere; quello a cui puntava principalmente era una sorta di esperimento, una modalità percettiva di quello che poteva apparire come uno sconfinamento concettuale. Un’operazione artistica di questo stampo poteva sorbire qualche effetto sui fruitori inconsapevoli, oppure il fruitore stesso, talmente abituato a un approccio invasivo, non si sarebbe curato di ciò che stava accadendo? E d’altro canto, l’artista si poteva sentire appagato da questa sua invasione concettuale, oltre che percettiva? Era riuscito effettivamente a creare un qualche aggancio relazionale con il pubblico? La risposta è sì, ma in maniera progressiva. È conveniente pensare a queste performances come a una sorta di sviluppo di una stessa pratica affinata di volta in volta, come una sorta di scalinata che si forma pezzo dopo pezzo. Infatti, l’artista tende sempre più a immergersi nell’azione, non solo tramite il corpo e le azioni, ma anche e soprattutto a livello relazionale con il fruitore.

Grum è la chiave di volta di questo processo in evoluzione, proprio perché testimonia la volontà palesata di entrare in contatto diretto con il pubblico. La performance consisteva letteralmente nell’azione *to groom*, termine derivato dall’inglese che significa “curare” o “prendersi cura”, spesso associato anche al mondo animale. L’azione era strutturata secondo una relazione passiva da parte del fruitore, che entrava nello spazio performativo da solo e che doveva subire l’invasione, sia prossemica che intima, dell’artista che, affiancato da un arsenale di oggetti legati alla cura personale, curava e metteva in ordine tutte le piccole imperfezioni che il fruitore si portava appresso: se il viso era sporco, lo puliva; se le unghie erano lunghe, le tagliava; se i capelli erano in disordine, li pettinava; se i vestiti erano sgualciti, li sistemava; e così via, il tutto sotto l’occhio vigile di una macchina fotografica che immortalava i vari passaggi dell’azione.

La fotografia in questo caso restituiva il senso dell’azione, che da un lato era legata al gioco e alla cura, dall’altro invece era contrassegnata dall’intromissione di una persona sconosciuta nel sistemare la propria persona, quindi perlopiù legata alla sfera dell’ansia. In tutto ciò giocava un ruolo importante il fotografo, che interveniva prontamente per dare indicazioni molto precise al fruitore, anche qui inconsapevole dell’azione che avrebbe subito di lì a poco, che in qualche modo veniva “denudato” delle sue sicurezze di fronte alla macchina fotografica.

¹⁵ Nicolas Bourriaud, *Estetica relazionale*, Postmedia Books ed., Milano, 2010.

¹⁶ Ibidem

Questa azione triangolare (artista-fruitori-fotografo) era studiata per fare in modo che la restituzione fotografica e performativa fossero legate quanto più a un cambio di estetica e di percezione di sé: anche se a volte impercettibile, il cambiamento estetico del fruitore si notava paragonando la fotografia scattata quando entrava nello spazio e al momento dell'uscita della performance, che di volta in volta aveva una durata variabile.

Ma chi esattamente, oltre all'artista e al fruitore (e al fotografo), poteva notare davvero questo cambiamento? Il lavoro infatti non si basava propriamente sul cambio estetico attuato dall'artista, ma dall'intervento psicologico che metteva in atto, dal rapporto stesso che si creava tra le due persone prese in causa: era il rapporto di stretta relazione che veniva sottolineato, il prendersi cura di un estraneo e, di contro, il lasciarsi in qualche modo cambiare da uno sconosciuto.

È sempre Bourriaud a spiegarci questo sottile rapporto: "l'intersoggettività, nel quadro di una teoria "relazionale" dell'arte, non rappresenta soltanto il quadro sociale della ricezione dell'arte, che costituisce il suo "ambiente", il suo "campo", ma diventa l'essenza della pratica artistica"¹⁷.

Al pari dell'azione performativa in sé, ovvero quella di notare le imperfezioni degli altri e correggerle di volta in volta, l'azione si caricava di significato proprio dalle relazioni che l'artista intesseva con il suo pubblico, in una immersione totale con i fruitori. Eppure, come ultimo lascito della performance, una volta usciti dallo spazio a essa dedicato, aleggiavano sempre le domande: "Ero davvero sporco/in disordine/arruffato?" e ancora: "Se lo ero davvero, che impressione avevano di me gli altri?"; ed è ancora il critico dell'Estetica Relazionale a darci una risposta, quando scrive che: "l'individuo, quando crede di guardarsi oggettivamente, in fin dei conti non contempla null'altro che il risultato di perpetue transazioni con la soggettività altrui"¹⁸.

Se con Manifesto e Grum abbiamo visto una progressiva entrata da parte dell'artista nella sfera personale del fruitore, con **Boel** accade l'inverso, ovvero è il fruitore che viene chiamato a intervenire nell'azione performativa, riscattando ciò che mancava nelle performances precedenti: un coinvolgimento attivo e a volte anche frustrato, dove l'azione non rimane mai nel recinto della forma ma si propaga e prende vita proprio dall'interazione costante tra e con i fruitori, da quell'intersoggettività nominata prima.

Questo lavoro si presenta in maniera semplice, quasi didascalica: l'artista si muove al centro di una stanza dove si trovano svariate ciotole di alluminio riempite con dei croccantini per cani, con l'intento di interagire con i fruitori che varcano la soglia. Per far sì che l'obiettivo dell'artista venga raggiunto, le interazioni con il pubblico sono molteplici e diverse tra loro, anche e soprattutto perché avvengono senza l'uso della parola. La metafora di sottofondo dell'intera azione si legge molto bene anche senza esplicitarla all'estremo: l'artista-padrone cerca di sfamare o prendersi cura del pubblico, di "addomesticarlo", certamente di provocarlo, in un'ottica di capovolgimento che verte sulla figura del cane come escamotage semantico per palesare il concetto di servilismo e sfruttamento dell'animale: i fruitori diventano i cani, creature-oggetto per mettere in atto un ribaltamento dei ruoli al fine di sottolineare il controllo, o il capriccio, dell'essere umano. E grazie a questa prassi performativa si è potuto notare quanto in effetti l'uomo e l'animale siano simili nei comportamenti: il fruitore, volente o nolente, è spinto a comportarsi come un cane, a volte ringhiando, ovvero

evitando di fare ciò che l'artista gli faceva intendere, e altre volte mettendo la coda tra le gambe, obbedendo in silenzio alle sue richieste. Queste potevano essere molto diverse tra loro, come sdraiarsi a terra, lasciarsi accarezzare, farsi bagnare il naso o mangiare un croccantino. In ogni caso, ciò che veniva sottolineato era l'evidente relazione che si creava tra i due, anche se forzata, anche se tormentata.

L'azione era una sorta di climax controllato che verteva sull'intervento sempre più acceso, a volte anche violento, dell'artista sul pubblico: se lanciava dei croccantini e questi non venivano raccolti, allora passava a un'azione più significativa: li chiamava mandandogli dei bacetti, provocandoli, oppure si alzava e cercava il contatto fisico. Ciò che era indispensabile era la reazione, la connessione che si doveva instaurare tra loro, poco importava se era di matrice violenta o innocua. Come può suggerire il titolo stesso, l'etimologia della parola Boel cambia di significato nel corso del tempo: dapprima aveva la connotazione di "fratello", ma con il passare degli anni diventa la radice di bully, ovvero di chi pratica il bullismo; il tutto può essere un indizio interessante per una interpretazione più accurata dell'azione, a volte dolce, altre volte più arcigna.

Un episodio significativo che ha determinato la riuscita di questa operazione è stato l'intervento di una ragazza che non voleva lasciarsi sottomettere e ha tentato per diverso tempo di invertire i ruoli dettati dall'azione, cercando di far indossare un guinzaglio all'artista. L'episodio ha generato una piccola baruffa tra i due, che per diverso tempo hanno lottato per sopraffarsi a vicenda. Questo evento può riportare alla mente alcune performances storiche, di vecchio stampo e perfettamente riuscite, dove l'autore si metteva direttamente a contatto con il pubblico, lasciandogli grande spazio di manovra e non ponendosi in maniera passiva, anzi, incitando una contro-azione che rendeva efficace l'operazione artistica.

Ciò che rende questa azione interessante è proprio la sua capacità di mettere in scena una risposta immediata del pubblico, senza una vera e propria argomentazione a riguardo o una predisposizione artistica inerente all'azione stessa. Il fruitore reagisce a un'azione, senza dover ricorrere a un accompagnamento, senza necessità di una spiegazione: l'interazione è spontanea e non filtrata, vera, naturale, e soprattutto è presente, si manifesta in ogni diversa occasione, indipendentemente dalla persona che la sperimenta.

Ci costringe a dimostrare l'essenza di chi siamo e di come reagiamo, e, d'altra parte, permette all'artista di costruire una narrazione che dialoga direttamente con delle parti recondite di noi stessi, più istintive, più animali se vogliamo. Ci mette nella condizione di assistere direttamente all'opera e non di osservarla da lontano, come un oggetto freddo e inanimato.

17 lvi

18 lvi

Un'altra azione di rilievo, in questo caso sembra forse troppo scomoda definirla come "performance", è stata quella fatta nel deserto di Błędów, durante una residenza artistica in Polonia.

È in questo contesto che ha preso vita **Metalik VI**, un'azione in situ compiuta dall'artista nell'arco di diversi giorni. Questa operazione ha messo in moto un fattore molto importante, e talvolta essenziale, nell'attuazione di queste e altre operazioni artistiche, come le residenze o i bandi specifici, ovvero la creazione di un'opera site-specific. Questa particolare modalità artistica viene utilizzata spesso per la creazione di un lavoro e per l'appeal che crede di poter dare agli artisti, che sovente non riescono a creare qualcosa di veramente significativo e inerente al contesto in cui gli si chiede di agire. Spesso e volentieri, azioni di questo genere vengono rovesciate di significato su un piano strettamente personale e quindi "corrette" affinché l'artista vi ci possa lavorare, oppure semplicemente dimenticando il luogo in cui si opera, lasciando il lavoro dell'artista completamente scollegato dal contesto in cui si pone, tralasciando il significato stesso che l'operazione richiede. Un lavoro site-specific verte il suo stato di opera sul luogo con il quale deve, o dovrebbe, dialogare, e si vede realizzato solo in rapporto a un determinato contesto, che varia a seconda della sua posizione geografica e della sua rilevanza storica.

Spesso accade che l'artista, sedotto da questo genere di operazione, che nella maggior parte dei casi veicola una sorta di bravura intrinseca al compimento dell'azione, perda di vista o non si preoccupi dei profondi limiti che l'azione stessa richiede. Questa si delinea come una pratica più simile a una costrizione che a una possibilità interpretativa, poiché restringe il campo semantico a una cerchia ristretta di operabilità, in quanto la pratica prevede un rapporto diretto e pensato con il contesto nella quale abita. Provenzano in questo senso ha saputo delineare bene i limiti della sua opera, riuscendo a portare alla luce la storica violenza che si celava al di sotto delle sabbie del deserto, presentando un lavoro propriamente concepito e realizzato come site-specific, mescolando un'azione a metà tra la performance e lo scavo archeologico.

L'autore, ben cosciente del contesto in cui operava, ovvero un'ex zona militare dedicata all'addestramento delle reclute e alla messa in prova di esplosivi e armi da fuoco, successivamente riconvertita in zona turistica, ha agito secondo una modalità storico-archivistica, riportando alla luce alcuni pezzi di quel passato cancellato dalla sabbia. Durante le sue lunghe passeggiate nel deserto, andava alla ricerca di bossoli, schegge di metallo, pezzi anteriori di piccoli missili, lamiere slabbrate, insomma, tutto ciò che poteva ricondurre a un reperto bellico. Successivamente questi oggetti venivano depositati all'interno di una vasca scavata e restituiti al deserto: il soffio del vento li avrebbe poi ricoperti nuovamente con la sabbia, consacrandoli a un nuovo passato.

Come si è potuto osservare finora, la pratica artistica di Provenzano è composta da varie tipologie di sperimentazioni, tra lavori fisici, grafici e performativi, dove la linea guida non è propriamente formata da un riconoscimento stilistico in senso stretto, ma piuttosto da una continua ricerca, un perenne scontro di materiali e concetti che si stagliano sull'orizzonte multiforme che è il suo lavoro.

Un artista sperimentatore, perfettamente assestato nel contemporaneo, che ruba le pratiche care alla tra-

dizione ma ne controlla sempre gli esiti, non lasciandosi trasportare dalla corrente tranquilla dell'arte storicizzata ma nuotando al largo, verso una meta che gli è propria. In questo oceano di ricerche, è da citare una delle ultime spiagge a cui è attraccato, o forse dalla quale è appena salpato.

I lavori **Senza Titolo** (ceramiche, 2024 - ongoing) sono il classico esempio di come un artista possa essere contemporaneo e avere un lessico molto variegato senza compromettere il lavoro tramite il quale è riconosciuto. La grande varietà di approcci verso l'arte non dovrebbe essere un difetto di riconoscibilità, ma un merito d'avanguardia. Chi si rinchiude in una sola tematica o tra le mura claustrofobiche di una sola tecnica, raramente riesce a creare un linguaggio ricco di sfumature e richiami semantici. Questo perché una determinata tecnica attira e spinge un determinato modo di pensare e, di conseguenza, di agire. Un discorso analogo si può fare anche sul materiale adoperato, che anch'esso si carica di un proprio universo interpretativo e tecnico. Le Ceramiche, per Provenzano, sono dei lavori che permettono una diretta manipolazione della materia, e in essa un collegamento non filtrato tra la mano che crea e la mente che pensa, una sorta di materializzazione quasi immediata del pensiero, o un'idea oggettualizzata tramite il lavoro istantaneo.

Per l'artista non esiste un filtro tra le due componenti, ed è anche per questo che la serie di lavori possiede una così forte impronta personale e naïf, concentrando l'attenzione più sulle narrazioni intrinseche all'opera che l'artista ci vuole far intravedere, piuttosto che attraverso una raffinatezza tecnica, magari più povera di contenuti. Questi lavori traggono spunto da eventi di vita personali, fiabe per bambini, icone rivisitate attraverso l'uso dell'ironia, fatti di cronaca e molto altro. La loro interpretazione si pone in base a chi le osserva e dalla fantasia pronunciata del loro interprete, cambiando forma e messaggio di fronte al nuovo osservatore. Una sorta di volontà relazionale si può scorgere anche in questa serie di lavori, poiché l'uso dell'argilla nera non permette una visione istantanea della rappresentazione, ma invita lo spettatore ad avvicinarsi e scoprire l'opera, che da lontano può sembrare piatta e che, avvicinandosi, si fa scoprire in tutti i suoi particolari. Sono lavori fatti di getto, incarnati senza incedere in troppi cavilli concettuali, nati dalle mani e dalla testa insieme; non sono nient'altro di ciò che rappresentano, ovvero storie e rappresentazioni non mediate e influenzate da uno specifico contesto, per questo si presentano così fruibili e di facile lettura.

Di tutt'altro discorso invece è il lavoro **Animalia** che si compone di una stratificazione di materiali non indifferente, oltre che a una costruzione concettuale intricata. Infatti il lavoro si struttura attraverso un variegato incastro di materiali molto diversi tra loro, come il gesso, i tubi tranciati, le varie stratificazioni delle diverse cere, e ancora l'endoscopio con il suo apposito monitor.

L'opera è un costrutto, una somma di ingredienti materici e concettuali rimessi l'uno sull'altro, come insinua l'intreccio di quei resti di corpi di serpenti che, legati e schiacciati insieme, compongono una forma pasticciata e amalgamata, un tutt'uno di forma e materia. Il lavoro nasce da un ragionamento, o più corretto sarebbe parlare di un ricordo, caro all'infanzia dell'artista e al suo contesto sociale nel quale è cresciuto, un piccolo ritaglio meridionale del Salento. Provenzano sceglie con cura quella che poi diviene la metafora della sua casa d'origine, della sua Puglia, ovvero l'amplesso tranciato a metà dal passaggio di un'auto di due serpenti neri aggrovigliati tra loro.

Non è raro vedere questi animali nei pressi della campagna e, come racconta l'artista, è molto facile poterli osservare nell'atto forsennato dell'amore, nel momento in cui perdono il senno e non si accorgono nemmeno del pericolo che gli sta intorno. Questa è la prima immagine che registra per la sua opera: un coito animale spiacciato tra rami secchi e terriccio, pietrificato in un groviglio di squame. La seconda immagine, anch'essa metafora delle sue origini e più in particolare del costrutto sociale e della mancanza di possibilità a livello artistico data dalla situazione provinciale del suo paese, è un muro di tufo chiaro. Ma quest'ultimo elemento non si scopre direttamente all'occhio dello spettatore. Il muro si nasconde nelle cavità dei corpi dei serpenti. Qui il ricordo, l'impersonificazione o la trasformazione della Puglia prende forma come atto d'amore tranciato a metà, un'azione bloccata nel suo realizzarsi, dove nel profondo, all'interno delle proprie membra, si cela un muro invalicabile. Dalla pelle delle bisce, quasi liquefatta dal sole, a scaglie frastagliate e sciolte dalla salsedine, si staglia l'interno delle viscere sciolto dal caldo; il grasso delle interiora sembra colare sulle scaglie serpentine ed è solo grazie a un endoscopio posizionato nelle membra dei rettili che si riesce, tramite la forma qui evidenziata da una sorta di aruspicina tecnologica, a scorgere il futuro, pesante e greve, invalicabile come una barriera. Un calco di un passato scottato dal sole, un amore intricato e spezzato nel suo vivere, un blocco all'interno di una crescita: queste metafore non si scorgono con facilità, ed è forse questa la ragione per cui questo lavoro rimane uno dei più enigmatici, ma anche dei più intimi, dell'artista.

Nel corso del testo si sono potuti notare diversi concetti legati alla pratica dell'arte e a uno dei suoi autori che, tramite il suo lavoro, ha mostrato un'attitudine sperimentale, talvolta schietta e diretta, altre volte invece più costruita e ermetica, in ogni caso sempre viva e pulsante. Attraverso il suo lavoro si è tracciata quella strada ricolma di peripezie, sfide e paradossi: una linea tesa verso l'ignoto, un filo sottile di ragnatela sopra al quale questo artista ha iniziato a camminare: "può darsi che il sistema dell'arte come lo conosciamo oggi crolli o cambi. Ma questo non toccherà la sussistenza dell'arte, che non ha mai smesso di esistere e che attende semmai un rinnovamento. Aspettiamo che la storia davanti a noi, in una strada ancora tutta da percorrere, metta a confronto odi di fare e quindi poesie diverse.

Se ci si avvicina alle opere con umiltà, sapendo che, come in tutte le cose, per comprenderle occorre un poco di allenamento e passione, ci si trovano dentro mondi interi"¹⁹.

E così il testo muore, assai dolcemente.



19 Angela Vettese, L'arte contemporanea. Tra mercato e nuovi linguaggi, Il Mulino ed., Bologna, 2012.