Narrazioni istantanee: Robert Storr e le storie dell’arte

Arianna Agudo
6 Luglio 2019

«Lascia che ti racconti una cosa…»: potrebbe essere questo il sottotitolo o *Leitmotiv* (l’unico, a dire il vero) delle *Interviste sull’arte* di Robert Storr pubblicate recentemente da Il Saggiatore (curate da Francesca Pietropaolo), dove vengono raccolte trenta interviste e conversazioni con i grandi protagonisti dell’arte (da Louise Bourgeois a Jeff Koons, Richard Serra, Fèlix Gonzàlez-Torres e altri) e figure meno note o “underground” perché, come ricorda il critico, «le persone responsabili delle innovazioni nell’arte non sono necessariamente quelle più famose». Realizzate tra il 1981 e il 2018 e qui tradotte per la prima volta in italiano con l’aggiunta, rispetto alla versione inglese pubblicata nel 2017 con il titolo *Interviews on Art*, di quattro artisti italiani (Alterazioni Video, Letizia Battaglia, Luca Buvoli e Paolo Canevari), il *corpus* degli scritti selezionati coincide con l’arco cronologico del postmodernismo, restituito con grande efficacia attraverso il dispositivo dell’intervista: pratica tutta contemporanea basata sulla narrazione del sé (o “tecnologia del self”, direbbe Foucault), che si è fatta strada nel secolo scorso fino a diventare, oltre che “genere narrativo”, soggetto e oggetto delle arti visive (è il caso delle video interviste “balbuzienti” realizzate da Buvoli che, come in un gioco di matriosche, ci rivelano l’esitazione e l’inciampo verbale connaturato a ogni intervista).

Sintomo e specchio della condizione postmoderna, l’apparato-intervista presenta un *pastiche* di informazioni ed emozioni fatto di inversioni e cambiamenti repentini di temi, sospensioni, interruzioni…, [risate], precisazioni*, *domande senza risposta* (perché scopo delle interviste è sollecitare «ulteriori domande, anziché tentare di risolverle»), risposte senza domande, salti temporali dove «torniamo per un momento a…», sovrapposizioni di grandi e piccole storie in una continua oscillazione tra pubblico e privato. In questa profusione orizzontale e volatile di narrazioni tutt’altro che lineari, l’intervistatore-antropologo-equilibrista-maieuta (sempre pronto a richiamare all’ordine per «ritornare un momento a quel che si diceva prima a proposito di…»), sembra adempiere tanto meglio al suo

ruolo quanto più capace di rendersi “presenza discreta”, invisibile, quasi avesse per obiettivo la propria sparizione. Obiettivo sempre fallimentare dato che l’intervista, pur dandoci l’illusione di poter cogliere “l’arte fuori dall’arte”, fuori dai consueti canali istituzionali, si pone essa stessa come istituzione, rituale codificato e cornice (o “punto di vista unico”, direbbe Daniel Buren) attraverso cui guardare. È in questa prospettiva che ne parla altrove Mike Kelley (uno dei protagonisti della raccolta) sottolineando la falsa libertà di questo dispositivo che, come tutti i dispositivi, «it’s about all the things that formed me from the outside» e determina e induce le risposte attraverso le domande-cornice poste dall’intervistatore (proprio all’epoca dell’intervista riportata nel volume – 1994 – l’artista si stava occupando della “sindrome della falsa memoria” e la sua connessione con i cosiddetti “*manipulative responses*”: concetti che saranno alla base della sua opera più famosa, *Educational Complex*, realizzata l’anno successivo, di cui l’intervista di Storr ci fornisce un documento prezioso per ricostruirne la genesi).

Cornice che induce sempre una forte presenza a sé fino a trasformarsi nella massima espressione dell’“essere in posa”, l’intervista rivela così la sua assonanza con la fotografia, dove lo spettatore-lettore, facendo appello allo statuto documentario e al carattere di testimonianza istantanea del mezzo che registra fedelmente e feticisticamente l’immagine/racconto, viene catturato nel gioco altalenante del mostrarsi e negarsi allo sguardo, alla perenne (e aberrante) ricerca dell’istante “autentico” in cui l’artista, momentaneamente dimentico di sé, si lascia cogliere alla sprovvista rivelando la sua intimità e permettendoci la prossimità necessaria per colmare lo scarto tra ciò che ci viene dato e ciò che ci viene negato (e d’altronde, dice Bruce Nauman, anche nell’arte «parte della tensione significativa […] riguarda quello che dai e quello che non esponi di te stesso»).

Robert Storr con Louise Bourgeois a New York nel 1995 di fronte alla Peter Blum Gallery.

Allo stesso modo delle istantanee che, ci dice Gerhard Richter, «sono come pezzi devozionali» in cui il privato si appropria del pubblico, le interviste, alimentando la vocazione *voyeuristica* tipica della nostra era (doppiata dalle domande dell'intervistatore sempre pronto ad auscultare i processi mentali alla base della creazione artistica), mettono lo spettatore-lettore nella posizione dell'intruso che osserva attraverso il buco della serratura quel "dialogo a due" dal quale resta sempre un po' chiuso fuori. Risiede qui la fascinazione di ogni intervista: nel vortice di tensione creato tra quel che viene dato o precluso allo spettatore, arrivando talvolta a sondarne i limiti di sopportazione attraverso la costruzione di spazi dall'accesso difficoltoso o impossibile che ricalcano quel senso di estromissione e maltrattamento del pubblico a cui ci ha abituati l'arte contemporanea giungendo persino a lasciarci fuori dalla galleria. Matassa di fili da sbrogliare, l'intervista costringe il lettore a un lavoro di ipervigilanza, all'affannosa ricerca di frammenti di senso nascosti nel *mare magnum* di informazioni affidate alla friabile memoria degli intervistati che fa eco alla postmoderna difficoltà di discernere tra vero e falso (in tal senso, interessantissime appaiono le sperimentazioni degli Alterazioni Video che giocano con le interviste e le *fake*

news usandole «come nuova forma di poesia, un nuovo mezzo per l'arte che gioca con la realtà»).

In questo mosaico di ricordi traballanti emerge la maestria di Storr che, come un provetto fotografo, gioca con l'obiettivo allargando e stringendo l'inquadratura per mostrare come ogni frammento privato si inserisca e dialoghi con la Storia e, sempre magnanimo e premuroso nei confronti del lettore, lo accompagna nella scoperta (perché, ci dice, l'intervista è sempre «una forma di scoperta») di quella mappa distopica e discronica che informa l'arte contemporanea.

L'immagine che emerge dal testo è proprio quella di una mappa disseminata, sparsa, di una dislocazione spaziale che arriva a coinvolgere gli stessi luoghi delle interviste (condotte talvolta a distanza –come le email scambiate con Buvoli, Canevari, Olga Chernysheva e Tatiana Trouvé) sottolineando così la diaspora e la mobilità globale che caratterizza le vite degli artisti contemporanei e il loro peculiare modo di "abitare il globo": da Alterazioni Video e il loro vivere dislocati nel mondo (tra Berlino, Milano, Palermo e Portogallo), a Louise Bourgeois che, con accento e intercalare francese, dice di considerarsi un'artista americana, passando per Maurizio Cattelan e il suo «appartenere a diverse culture. A tre culture in effetti [italiana, tedesca e americana]». Panorama costellato di "nati altrove" che porta Storr a incalzare più volte sul problema del rapporto tra cosmopolitismo e specificità/identità culturale per registrarne i diversi punti di vista: da Canevari che, pur ritenendo fondamentale l'identità culturale, ci ricorda come «la globalizzazione, anziché alimentare un cosmopolitismo allargato e condiviso […] abbia avuto l'effetto opposto: quello di un accentuato provincialismo e di un nazionalismo inteso nel suo significato negativo», fino ad altri artisti (come Cattelan e Buvoli) che vedono nella distanza geografica una possibilità (necessaria) per la costruzione o riappropriazione delle proprie origini.

Dislocazione spaziale che trova il suo correlativo temporale nei funambolici salti cronologici che impegnano gli artisti in un *vis-à-vis* con il proprio passato biografico o nel confronto con i predecessori, innescando così un gioco di reazioni e reciproche influenze a posteriori (come nel divertito racconto di Félix Gonzàles-Torres che, scoprendo un lavoro con le risme di carta realizzato nel '68 da Giulio Paolini, si dice, stupito: «Ecco. Ho influenzato Paolini»!).

L'imperativo è raccontare/raccontarsi e trasformare tutto in narrazione: è questa, in ultima analisi, la «malattia del nostro tempo» (come scrive Tommaso Pincio in *Il dono di saper vivere*, dove il "dono" risiede proprio nella capacità di raccontare e raccontarsi) incarnata dal dispositivo dell'intervista. Quell'urgenza di dirsi per

“essere” perché, a forza di raccontarsi, si finisce per esistere davvero e trasformarsi in un sé. E, dato che «la sensazione di essere osservati precede […] la consapevolezza di sé» [Pincio], allora l’intervista, con il suo metterci forzosamente in posa estraniandoci e scindendoci da noi stessi, fornisce la distanza necessaria e lo specchio attraverso cui vedersi ed esser visti. E proprio lo sguardo altrui sembra essere l’altro grande protagonista di queste “narrazioni dell’arte”, dove ognuno degli intervistati oscilla tra la paura di non coincidere con l’immagine di sé («mi ha sempre spaventato molto l’essere definito o l’essere definito nel modo sbagliato», dice Charles Ray) e la necessità di abitare fuori da sé, nello sguardo dell’altro poiché, scrive Storr, «*il pericolo collegato è che quando uno non viene visto inizi a perdere la capacità di vedere se stesso*». E allora bisogna raccontare e raccontarsi perché, come si domanda Pierre Huyghe, «che cos’è un personaggio senza più una storia?».

71zrekivbbl.jpg

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto. Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO