

ISOLA **MONDO**

Claudio Ambrosini
Michele Bazzana
Primoz Bizjak
Emilio Fantin
Interno3
Maria Morganti
Margherita Morgantin
Michele Sambin
Maria Teresa Sartori
Serse
Luigi Viola
Nicola Toffolini

ANTIGA EDIZIONI

ISOLAMONDO



ISTITUZIONE PARCO DELLA LAGUNA



Città di Venezia

Sindaco

Massimo Cacciari

Istituzione Parco della Laguna

Presidente

Alessandra Taverna

Direttore

Gianluigi Penzo

Consiglio di amministrazione

Francesco Di Cataldo

Enrico Penzo

Chiara Serena

Luigi Vidal

Staff

Beatrice Barzaghi

Claudia Visser

Isola Mondo / Crossing

Evento Collaterale

53. Esposizione Internazionale
d'Arte - La Biennale di Venezia

Claudio Ambrosini, Michele Bazzana,
Primož Bizjak, Emilio Fantin, Interno3,
Maria Morganti, Margherita Morgantini,
Michele Sambin, Maria Teresa Sartori,
Serse, Nicola Toffolini, Luigi Viola

10 giugno - 25 ottobre 2009

Torre Massimiliana,
Isola di Sant'Erasmus, Venezia

Mostra e catalogo a cura di
Riccardo Caldura

Testi di

Riccardo Caldura

Domenico Maria Papa

Nico Stringa

Fotografie dell'allestimento di

Alessandro Zanchini

Servizio Videocomunicazione

del Comune di Venezia

Progetto grafico di

Studio Dell'Antonia Design

Stampato presso

Grafiche Antiga SPA

Crocetta del Montello - Treviso

ISBN

© Istituzione Parco della Laguna

© Gli autori

© Gli artisti

Istituzione Parco della Laguna

San Marco 1530

30124 Venezia

Tel +39 (0)41 2747543-9

www.parc lagunavenezia.it

Si ringrazia:

- Galleria Continua

- San Gimignano, Le Moulin, Beijing

- Galleria Biagiotti

Firenze

- SpazioA contemporanearte

Pistoia



Per il terzo anno consecutivo l'Istituzione Parco della Laguna coglie la sfida di promuovere la laguna di Venezia attraverso iniziative e proposte di carattere culturale, legate alla Biennale di Venezia.

Dopo la fortunata mostra del maestro *Emilio Vedova* e i "rifugi" lagunari di *Lagoon Park_Shell[[[ter* progettati per Biennale Architettura, con *Isola Mondo* l'Istituzione ha voluto offrire ai sempre più numerosi visitatori che approdano sull'isola di Sant'Erasmo - e ai suoi abitanti - un altro significativo evento d'arte contemporanea, che potesse rappresentare un ulteriore momento di promozione del territorio e delle sue valenze storiche, culturali, ambientali ma anche occasione di riflessione sul futuro della laguna e delle sue isole.

Isola Mondo è una delle tappe di *Krossing*, Evento collaterale della 53. Esposizione Internazionale d'Arte la Biennale di Venezia - *Fare Mondi*, che oltre i confini tra i territori, oltre i confini tra artista e spettatore ha attraversato il complesso territorio del comune di Venezia, seguendo rotte inconsuete e toccando luoghi che sono ai margini degli usuali percorsi urbani. Un'esplorazione condotta seguendo una mappa di 'stazionamenti' delle arti contemporanee, che va dalla laguna al centro della città di terraferma.

Complici il luogo e le atmosfere della Torre Massimiliana, dodici artisti declinano le suggestioni di *Isola Mondo*. Richiamando la specificità e la grande bellezza del paesaggio lagunare in contrapposizione ma anche in simbiosi con la città storica, gli artisti evocano con le loro opere compiute in sé ma aperte alla comunicazione con il mondo la metafora dell'isola. Metafora che ben si adatta non solo all'isola di Sant'Erasmo, ma all'intera laguna e alle tante isole note e meno note per le quali al vivere in sé, all'interno del proprio mondo/territorio, si affianca una nuova rete di relazioni e di comunicazioni con territori simili ma lontani, con Venezia vicina eppur così diversa.

Alessandra Taverna

Presidente Istituzione Parco della Laguna

Testi

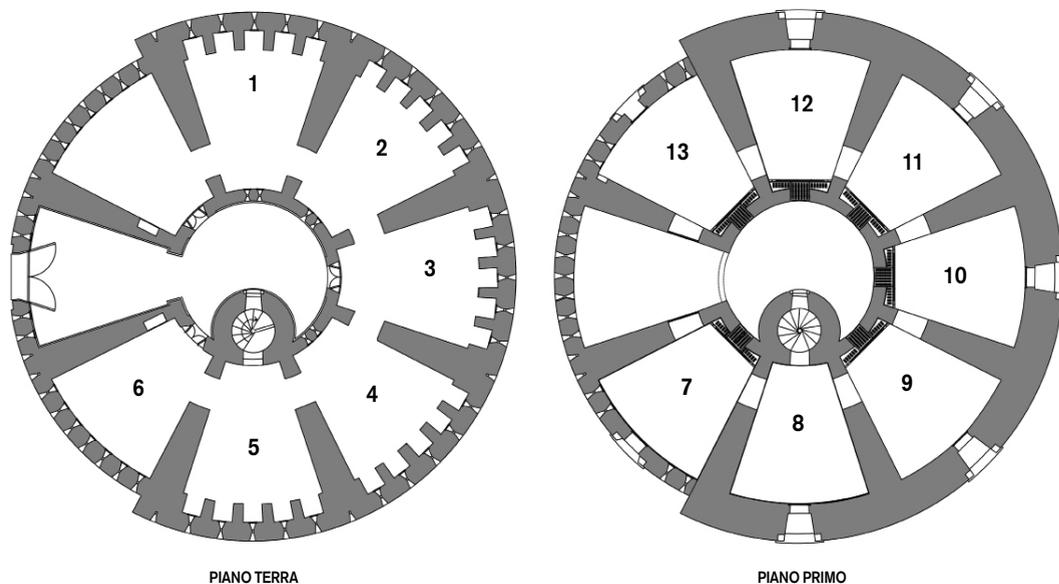
Riccardo Caldura
Domenico Maria Papa
Nico Stringa

Artisti

Claudio Ambrosini
Michele Bazzana
Primož Bizjak
Emilio Fantin
Interno3
Maria Morganti
Margherita Morgantin
Michele Sambin
Maria Teresa Sartori
Serse
Nicola Toffolini
Luigi Viola

Note biografiche, opere

Percorso espositivo



- 1 - Primož Bizjak
- 2 - Luigi Viola
- 3 - Serse
- 4 - Margherita Morgantini
- 5 - Michele Bazzana
- 6 - Interno3

Interventi in esterno

Michele Bazzana
Maria Teresa Sartori

- 7 - Claudio Ambrosini
- 8 - Serse
- 9 - Michele Sambin
- 10 - Maria Morganti
- 11 - Maria Teresa Sartori
- 12 - Nicola Toffolini
- 13 - Emilio Fantin

Punti e isole, opere e mondi

Riccardo Caldura

Attraversare Venezia, le motivazioni di un progetto nello spazio urbano

Le premesse di *Isola Mondo* sono legate ad un più ampio disegno tracciato in occasione della 53. Esposizione Internazionale d'Arte la Biennale di Venezia: *Krossing*, evento collaterale ufficialmente inserito nel novero delle manifestazioni biennalistiche. *Krossing* si è basato sull'idea che il territorio del comune veneziano fosse di per sé meritevole di attenzione, grazie alla sua complessità, conformazione ed estensione (si tratta del secondo comune italiano dopo Roma) che ospitano una straordinaria varietà di ambienti, luoghi, storie e modalità del vivere quotidiano, entro i medesimi confini amministrativi. Una sorta di esercizio di 'percezione' urbana attraversando da una parte all'altra la città di Venezia; motivato dall'occasione di poter visitare quattro distinte esposizioni, ubicate ognuna in una specifica parte del territorio, in grado di evidenziarne la complessità. Questo in estrema sintesi l'intento di *Krossing* concretizzatosi in un percorso che iniziava dal centro della città di terraferma, visitando la Galleria Contemporaneo a Mestre; da qui ci si dirigeva verso quello che è probabilmente uno degli ambienti più singolari di Venezia, cioè il complesso ex-militare di Forte Marghera, posto in un'area che si rivela sempre più strategica per lo sviluppo futuro della città, cioè quella della gronda lagunare compresa fra l'area industriale di Marghera e il grande parco urbano di San Giuliano; si attraversava poi il ponte che collega i due nuclei urbani per raggiungere la Sala San Leonardo nel quartiere di Cannaregio, cuore antico di Venezia; infine solcando le acque della laguna ci si recava alla Torre Massimiliana nell'isola di Sant'Erasmus. Quasi ad ideale conclusione dell'itinerario che dalla modernità rappresentata da Mestre, attraverso la densità di segni e luoghi legati alla storia veneziana, ci si potesse così affacciare sul quel connubio di attività antropiche e natura che contraddistingue da sempre lo splendido equilibrio del comprensorio lagunare.

La specificità del luogo e le opere

Dunque un punto d'arrivo la Torre Massimiliana, l'approdo di un percorso che andava da ovest verso est, ritrovando alla fine qualcosa di quella condizione originaria che ha permesso la nascita stessa di Venezia, cioè

il mondo delle acque, delle barene, delle terre basse che si profilano appena dall'orizzonte, protette dalle sottili linee dei litorali che separano la città dall'Adriatico. Anche la configurazione architettonica della Torre Massimiliana - un fortilizio che risale alla dominazione asburgica, posto a difesa di una delle bocche di porto fra le acque interne e il mare, via privilegiata per accedere alla Serenissima e per questo particolarmente sensibile dal punto di vista militare -, ha caratteristiche uniche nel suo genere. Il restauro ha restituito la severa nudità degli ambienti, adatti ora ad ospitare mostre d'arte. E non a caso l'edificio è stato inaugurato nel 2007, in occasione della 52. Biennale d'Arte con una rilevante personale di Emilio Vedova, venuto meno l'anno prima. Mantenendo tale indicazione data con il primo appuntamento espositivo alla Torre, cioè l'attenzione ad una grande avventura artistica contemporanea, inscritta profondamente nella dimensione veneziana, è stata elaborata una proposta che ha coinvolto dodici artisti, i quali hanno avuto e hanno tuttora un rapporto non meramente occasionale con la città di Venezia. Considerata, in accezioni e modi diversi, come luogo di formazione, di riflessione poetica, o come sede del proprio lavoro, anche qualora questo si svolga altrove. Dunque non si tratta di un 'gruppo' o di una 'tendenza' o di improbabili affiliazioni; non vi è nemmeno, in questo senso, 'omogeneità' generazionale, criterio adottato non di rado per giustificare rivisitazioni, nel caso di vicende artistiche trascorse, o per segnalare cambiamenti in atto nell'ambito artistico dovuti ad una qualche coesione natale. Forse per queste ragioni si potrebbe parlare, piuttosto che di una mostra collettiva, di una serie di personali, se pur di contenute dimensioni, composte di opere che avevano sia il compito di evidenziare una relazione con la tematica espositiva, sia di presentare distintamente dei singoli microcosmi inerenti la ricerca individuale. La conformazione degli spazi interni della Torre Massimiliana ha certamente favorito l'intento espositivo avendo tutti medesime dimensioni e analoghe caratteristiche: stanze/celle nettamente distinte l'una dalle altre, in comunicazione l'una con l'altra grazie alla continuità circolare del percorso interno, disposto simmetricamente su due distinti piani, connessi dalla originaria scala a chiocciola.

Se vi è un 'metodo' con cui si è cercato di dare forma concreta alla proposta espositiva, è quello di non aver considerato i luoghi come fossero 'indifferenti' a quel che vi veniva ospitato. Un dato contesto nella sua specificità può svolgere funzione di supporto, di quinta necessaria al concretizzarsi di un evento culturale, che non è dunque

realizzabile 'ovunque', ma solo in quel determinato luogo e in uno spazio ben identificabile per le sue caratteristiche. Il contesto svolge così la funzione di ancorare proposta espositiva e spazio specifico, in un gioco reciproco di distinzione e dialogo. Anche se le singole opere non sono state fatte per quel luogo, e dunque non si tratta del rapporto così cogente fra, ad esempio, una pala d'altare e l'altare, allo stesso tempo il loro essere temporaneamente ospitate lì e non altrove, non è 'indifferente' al dialogo che si viene tessendo fra lo spazio espositivo - nella sua concretezza di pareti, finestre e feritoie -, e l'esterno su cui si affaccia fatto di acque, vegetazione e della particolare luce della laguna veneta. Questo dialogo mette in relazione non solo quanto una singola opera può eventualmente mostrare in termini di rapporto con quello specifico ambiente naturale, ma in qualche modo ancora più profondamente mette in relazione le caratteristiche stesse dell'edificio e del luogo, cioè una torre in un'isola nonché i suoi spazi interni disposti come delle celle, con altri 'cerchi' ora non più solo esclusivamente contestuali: l'uno situato sul piano dell'umana esistenza, dato dalla dimensione 'isolata' necessaria alla concentrazione e allo sviluppo di una ricerca artistica; l'altro, più interno, dato dalla condizione stessa dell'opera, come struttura compiuta, conclusa. Il contesto non rappresenta dunque soltanto una precondizione che ha dato occasionalmente adito ad una specifica proposta espositiva, ma permette l'aprirsi di una riflessione più generale sul senso stesso, in questo caso, dell'isola considerata nelle sue possibili connessioni con il concetto di opera come prodotto umano la cui compiutezza e finitezza tende ad irradiarsi oltre i limiti che la determinano.

Altri cerchi, e punti generativi

All'interno del cerchio ideale di un'isola, vi è la struttura circolare di una torre, che ospita in ognuno dei suoi spazi/celle delle opere le quali rappresentano i punti di irradiazione attivati dalla ricerca individuale. Qui sembra esservi un passaggio di una qualche pregnanza che forse merita di essere esplicitato. Se non altro perché apre a sollecitazioni che non emergono solo dallo straordinario ambiente lagunare e dal suo edificio, ma dal sovrapporsi impercettibile di altre immagini su quella concretamente contestuale. Una sovrapposizione che non genera 'mescolanza' fra le due superfici del reale e dell'immaginario. Piuttosto, come se si trattasse di piani dai colori distinti, ma privi di opacità, li lascia trasparire l'uno nell'altro. È un po' quello che avviene in un quadro

del 1926 di Kandinsky, lavoro che risale agli anni della intensa attività didattica al Bauhaus e alla stesura di *Punkt und Linie zu Fläche*. Si tratta, come indica chiaramente il titolo, *Einige Kreise*, di un insieme di cerchi dai diametri, colori e trasparenze diversi, che sembrano librarsi/galleggiare su uno sfondo scuro, una sorta di profondità cosmica, così che i cerchi possano essere letti come corpi astronomici di pianeti, satelliti, stelle. Un quadro-costellazione generato dall'approfondimento teorico della figura del cerchio. Le osservazioni fatte da Kandinsky su tale forma geometrica, sembrano lasciar intravedere una riflessione riguardante la stessa condizione dell'opera d'arte. In una lettera all'amico storico dell'arte Will Grohmann, Kandinsky descrive il cerchio in cinque modi: 1) la più discreta fra le forme, ma senza alcun dubbio la più assertiva; 2) precisa, ma inesauribilmente variabile; 3) stabile e instabile al tempo stesso; 4) contemporaneamente sommessa e rumorosa; 5) una tensione, che contiene in se stessa innumerevoli tensioni.¹ Il quadro *Einige Kreise* ha evidenti riferimenti con le pagine e le immagini esemplificative del testo del 1926, dove compaiono riproduzioni di un "Ammasso stellare nella costellazione di Ercole", oppure una "Formazione di nitrito ingrandita 1000 volte". Fra il macrocosmico e il microcosmico Kandinsky evidenzia delle relazioni che si rendono possibili se la forma del cerchio viene progressivamente ridotta a quella del punto, come avviene negli studi grafici delle illustrazioni nell'Appendice del suddetto volume: "1.Punto. Tensione modesta verso il centro", "2.Punto. Dissoluzione in corso". "3.Punto. 9 punti in ascesa".² È in questi studi grafici che si può rintracciare la genesi del dipinto del 1926, ma soprattutto è nella riduzione del cerchio al punto che si può leggere una condizione minimale e germinativa che riguarda lo stesso concetto di opera, il suo ridursi ad una monade di leibniziana memoria, in grado di irradiare e generare mondi possibili. Questa connessione fra punto e opera è d'altronde concessa dallo stesso artista che in apertura del testo citato esplicitamente afferma: "dobbiamo dunque cominciare qui con l'elemento originario della pittura: il punto".

È l'avvio della parte analitica dedicata a questo elemento, avvio possibile solo se il punto viene 'preliminarmente' separato dalla condizione abituale nella quale svolge la sua funzione "pratico-funzionale" di interruzione del discorso; se viene cioè liberato, isolandolo, dalla sua subordinazione nell'ordine della frase. È sufficiente ridisporlo così che non rispetti più la normale orditura sintattica ed eccolo diventare

un elemento che turba, che vibra. Il punto nella scrittura non è altro che un segno pratico, "un'abitudine", la cui funzione più evidente vela però la sua funzione più intima, quella simbolica, di non essere solo un'interruzione, quanto un "ponte tra un essere e l'altro". Per questo Kandinsky lo associa "al suono del silenzio". Silenzio e parola si incontrano nel punto, così che la sua geometrica immaterialità, il suo essere equiparabile allo zero, riveli, se appena si discosta il velo della sua funzione usuale, "varie proprietà umane". Il riserbo, ad esempio (ivi). È appena apparso il punto di Kandinsky e già si presenta come una densità germinativa, una condizione staminale che riguarda la vita, la parola, il silenzio, l'immaterialità, il riserbo, la concisione. Tutto questo è 'ascoltabile' nel punto se lo si è preventivamente isolato dalla abitudinarietà pratico-funzionale, se lo si libera dalla sua sintattica subordinazione, restituendolo alla pienezza della sua vocazione interiore. Affinché questa potenzialità germinativa possa però finalmente esplicarsi è necessario "un urto" con una superficie, con un piano di fondo. Il procedimento di astrazione dalla funzione abituale non è sufficiente ad identificare la condizione autenticamente staminale del punto. È necessario vi sia un contatto, che non è da intendersi solo nel senso specifico di quello fra stilo o matita e foglio, ma più generalmente come un contatto fra qualsiasi altra 'superficie' (tela, sfondo, quinta, contesto, luogo) e qualsivoglia altro mezzo agito con consapevolezza poetica. Solo così il punto può esplicare tutta la sua germinatività. Grazie all'urto, al 'contatto' che apre le sue tensioni interne, e letteralmente le espande.

Fra le osservazioni forse più problematiche e affascinanti di Kandinsky vi è il tentativo di definire l'ampiezza del punto, che può allargarsi alla figura del cerchio, pensato come una sua irradiazione, ma non può estendersi fino a coprire l'intera superficie, così da fare tutt'uno con lo sfondo, e non può contrarsi fino alla sua sparizione puramente astratto-geometrica. Il punto deve dunque avere "una forma minima". Ma è solo del punto che si viene parlando? O non piuttosto di quella forma minima che riguarda la stessa opera d'arte? Seguendo il procedimento adottato da Kandinsky per l'individuazione delle caratteristiche del punto non si può non rilevare come vi sia già in atto ciò che caratterizza il rapporto fra opera d'arte e mondo. Isolamento e contatto, distinzione e sovrapposizione di piani di trasparenza fra realtà e immaginazione, relazione ad un contesto e allo stesso tempo liberazione dalle condizioni contestuali per poter accedere ad un diverso piano relazionale.

Dell'isola

Veniamo così all'altra figura che sembra emergere dalle riflessioni di Kandinsky, e dall'averle qui proposte come una riflessione sulla 'puntualità' dell'opera: cioè quella dell'isola. Sul piano geografico è facilmente traducibile l'argomentazione sul punto fatta da Kandinsky. Un continente anche se circondato dall'acqua, non è certo descrivibile come un'isola, così come non è un'isola uno scoglio qualsiasi che emerge dalle onde. Anche in questo caso si tratta di individuare un limite massimo e una forma minima della riconoscibilità dell'isola. Gilles Deleuze in un testo dal titolo assai indicativo *Cause e ragioni delle isole deserte*,³ apre nel modo più semplice ed immediato la descrizione della morfologia dell'isola: "...è ciò che il mare circonda". Il mare è il deserto/ foglio, il piano di fondo che permette lo stagliarsi delle coste dell'isola di cui, ecco la caratteristica che ne descrive il limite, "se ne può percorrere l'intero perimetro". In questo senso l'isola è profondamente connessa con l'elemento umano, fino al punto che forse l'isola altro non è se non "il sogno dell'uomo" e quest'ultimo "la pura coscienza dell'isola". Geografia e immaginario traspaiono l'una nell'altro e per questo l'isola, non dissimilmente dal Punkt kandinskiano, è contraddistinta dalla capacità generativa. Ancora Deleuze: "L'isola è come un uovo". Un uovo del mare, rotondo, circondato dal deserto impercorribile, e al cui interno - scivolamento fra mitologia e geografia - potrebbe vivere solo un essere capace di grande solitudine, qualcuno che non abbia più memoria, che sia sempre e solo l'origine di se stesso, punto senza linea di passato e futuro: "un Grande Amnesico, oppure un puro Artista".

Il punto di Kandinsky, origine della pittura, e l'isola/uovo di Deleuze, nella loro potenzialità germinativa è come se entrambi pur su piani diversi, ma che traspaiono l'uno nell'altro fossero forieri di mondi possibili. È ancora Deleuze a ricordare che è su un'isola, ora cima di montagna circondata dal mare, dove si è arenata l'arca: "l'unico punto della terra che non è stato sommerso".

¹ Cfr. in Kandinsky "Absolut Abstrakt", la scheda critica dedicata alla descrizione dell'opera citata (pag.150). Il volume è a cura di Helmut Friedel. Prestel Verlag, München 2008.

² Le citazioni che seguono sono tutte tratte dal primo volume di W. Kandinsky "Tutti gli scritti. Punto, linea nel piano. Articoli teorici. I corsi inediti al Bauhaus". A cura di Philippe Sers. Feltrinelli, Milano 1973.

³ G. Deleuze "L'isola deserta e altri scritti. Testi e interviste 1953-1974". Edizione italiana a cura di Deborah Borca, introduzione di Pier Aldo Rovatti. Le citazioni che seguono sono tratte dal saggio menzionato.





Risonanza di mondi

Domenico Maria Papa

Il titolo dell'edizione in corso della Biennale di Venezia invita ad abbandonare nell'arte ogni finalità mimetica, proponendo di non considerare più l'opera come immagine e specchio dell'esistente, supposto come unitario e singolare, trovando nel fare il fondamento di un molteplice inesauribile. Non è difficile leggere nell'invito l'eco di un pensiero antico, teso tra Anassimandro a Giordano Bruno, che all'uni-verso preferisce la plurivocità di mondi compresenti, ridondante di monadi concorrenti a una nascosta armonia. In tale prospettiva, l'artista può vestire comodamente i panni del demiurgo, dell'autore di una creazione che, pur parziale e provvisoria, non sarà più imitazione, sostanza seconda, ma piuttosto dotata della medesima natura del reale: non più rappresentazione del mondo, ma mondo essa stessa.

L'opera diviene, così, luogo ordinato di relazioni, costruito che reca un interno e autonomo senso proprio, anche al di là della sua immediatezza materiale.

Diciamo, infatti, *il nostro mondo* e facciamo riferimento non solo allo spazio nel quale sono date le nostre condizioni fisiche di esistenza, spazio dotato di atmosfera, acqua, vegetazione, adatta temperatura, ma anche a un insieme ampio di oggetti noti, conoscenze, relazioni sociali, abitudini, affetti. Il mondo in cui viviamo è perciò una pienezza compiuta, grazie alla quale possiamo agevolmente identificarlo e che, al tempo stesso, ci identifica. Usiamo, con altrettanta sicurezza, espressioni come *mondo del giornalismo* o *mondo dell'arte*, riferendoci a oggetti, persone, attività: sappiamo di che cosa parliamo pur non riuscendo a darne una definizione rigorosa. Proprio al *mondo dell'arte* è dedicato il testo di Arthur Danto del 1964, nel quale è spiegato perché le Brillo Box di Andy Warhol esposte alla Stable Gallery di New York sono opere d'arte, mentre le stesse scatole di pagliette, in un qualsiasi supermercato, non possono essere considerate tali. Non è, evidentemente, un problema di materiali o di esecuzione, come già era stato ampiamente dimostrato dai *ready made* di Duchamp. L'opera d'arte, secondo Danto, presenta un carattere di relazione che rimanda a una comunità capace di riconoscerla come tale, in grado di fornirne un'interpretazione che ne sveli il significato. Si potrebbe dire, perciò, che se è vero che il mondo dell'arte è quello in cui la Brillo Box di Wharol trova il suo statuto di opera d'arte, è anche vero che l'opera

d'arte rappresenta una delle modalità attraverso il quale il mondo dell'arte, o se si vuole usare l'espressione di Danto, la repubblica delle arti, si riconosce, esercitandosi nell'attribuzione di senso. In questo caso l'opera come mondo va intesa come un'espressione dalla polarità complementare: da un lato, c'è una creazione in grado di sollecitare una domanda, dall'altro una comunità capace di riformulare l'interrogazione che assicura legittimità.

Sembrerebbe una questione ecologica. Il tedesco fa distinzione tra *Umwelt*, contesto fisico, condizione d'esistenza di ogni organismo e *Welt*, propriamente il mondo delle relazioni e dei significati. Volendo tentare un'analogia, si potrebbe sostenere che il mondo dell'arte è propriamente *Welt*, che emerge dalla presenza fisica dell'opera, ovvero l'*Umwelt*, che in verità sembra in qualche caso persino accessorio, come dimostrano alcune spinose problematiche di restauro di opere d'arte contemporanea.

Il primo ottobre del 2006 il New York Time dava notizia del "restauro" di *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*, l'opera realizzata da Damien Hirst, con uno squalo immerso nella formaldeide. Per ovviare a un'errata preparazione, riportava il giornale, l'animale che nel giro di una decina di anni dava segni di disfacimento, veniva sostituito con un altro catturato per l'occasione. L'artista assicura di provvedere a nuovi analoghi interventi, nel caso se ne presenti necessità, sottolineando come in realtà l'opera sia da collocare nell'idea e non nel corpo dell'animale. Del resto, da spettatori, dovremmo essere stati opportunamente ammoniti già dal titolo di questa *vanitas* inversa: cosa potrebbe essere nella mente di un vivente se non un'idea astratta della morte, nell'impossibilità di una sua diretta esperienza?

Bisogna rassegnarsi dunque a una distanza insanabile tra *Welt* e *Umwelt*, nell'opera d'arte, riconoscendovi l'eco, forse, dell'opposizione dualista, ben più radicata nella nostra cultura, tra *res cogitans* e *res extensa*?

Jakob von Uexküll, biologo, al cui pensiero si sono interessati i filosofi, proponeva già nei primi anni del Novecento, un approccio inedito, destinato ad aprire un ampio dibattito e non solo nelle scienze naturali. L'*Umwelt*, il mondo della vita, sosteneva, circoscrive un'unità chiusa, un insieme di caratteri percettivi specifici, validi cioè in modo esclusivo per ciascuna specie. Degli infiniti stimoli ai quali ogni organismo è esposto, solo una piccola parte, quella biologicamente essenziale per la vita, concorre a formare l'oggettività del reale. Secondo Uexküll,

ogni animale, compreso l'uomo, non percepisce mai un oggetto in quanto tale, ma solo uno specifico insieme di stimoli che sollecitano un'azione appropriata alle proprie caratteristiche fisiologiche. Una zecca, ad esempio, non percepisce un oggetto cane, ma solo uno stimolo olfattivo e una differenza di temperatura. Segni che la inducono ad abbandonare il ramo sul quale attendeva e ad azionare il suo rostro in cerca di alimento. Non c'è, dunque, per la zecca un mondo fisico dato, compiuto e unitario, al quale far corrispondere un'immagine interiore. Né gli stimoli che per la zecca sono il cane, sono identici per un gatto o un uomo. La percezione per Uexküll, come anche, per esempio, per Bergson o per Husserl, non può ridursi a un'immagine, ad un riproduzione interna, ma è semmai azione che si esplica nel mondo, atto di costruzione e di significazione della realtà. Ogni organismo agisce nell'ambiente, almeno quanto l'ambiente agisce in esso, in un rapporto di costante co-costruzione.

A voler tradurre, con qualche arditezza, le suggestioni di Uexküll nell'ambito dell'arte, possiamo cogliere alcune importanti suggestioni. La prima è che non c'è percezione senza un atto di attribuzione di significati, e questo può essere coerente con l'idea dell'opera come mondo, ma anche che non c'è attribuzione di significati senza un'azione, ovvero, che non è immaginabile un'opera che, in quanto mondo, non richieda di sé una pratica. In altri termini: abbandonando una concezione dell'arte con finalità di mimesi, va abbandonata anche l'idea di un godimento di essa meramente contemplativo. Autore e pubblico si avvicinano fino a confondersi.

Un aspetto problematico che rimane, però, sullo sfondo è il rischio che l'opera essendo in sé compiuta e circoscritta, presentandosi come autonoma fonte di significati, alimentandosi nella pratica di interrogazione e azione da parte di una comunità specifica, risulti, infine, irrimediabilmente chiusa in se stessa, significativa solo per coloro che sappiano o abbiano imparato a coglierne il senso. È il rischio più evidente dell'arte contemporanea. È il rischio dell'isolamento. È il rischio del solipsismo, del mondo che esiste solo per me, nel mentre lo colgo, che Husserl supera ricorrendo alla dimensione intra-soggettiva e che Uexküll risolve piuttosto in chiave estetica.

Alla chiusura monadica dei mondi individuali, corrisponde infatti, per Uexküll, un accordo intermonadico, essenzialmente ecologico, in ragione del quale ogni mondo individuale entra in risonanza con altri mondi individuali, pur senza averne piena conoscenza. Il ragno ignora il

mondo della mosca. Anzi, in senso stretto, per come si è detto, il ragno non conosce mosche, ma solo segnali di vibrazione della tela ai quali risponde attivandosi. Ciò non gli impedisce di costruire una ragnatela adeguata esattamente alla sua preda, un ritratto di questa, attraverso le caratteristiche che per lui rappresentano la mosca. Il mondo della mosca e il mondo del ragno, monadi chiuse e autonome, entrano tra loro in risonanza attraverso la tela, una creazione che esprime la paradossale coincidenza di una «reciproca cecità».

Il tema del mondo chiuso, insulare, unità monadica singolare, con il quale l'opera restituisce un sistema di significati compiuto e autosufficiente ma che sia, al tempo stesso, risonanza di altra realtà, rappresenta un orizzonte possibile, per la mostra Isola Mondo, alla Torre Massimiliana, a Sant'Erasmo. L'isola è l'immagine di una geografia, in sé chiusa, e finita, auto-noma, nel senso di un *nomos*, di una norma, valida solo per quel contesto spaziale.

Oltre i limiti dell'isola che permette la sopravvivenza, purché vi si istituisca un governo, c'è il nulla, l'anomia, il mare a perdita d'occhio. Ce lo ha insegnato, innanzitutto, la letteratura: Daniel Defoe, ma anche William Golding, Michel Tournier o James G. Ballard, autori di isole mondi, sospese tra un naufragio che azzerava e l'istituzione di un nuovo ordine. A Sant'Erasmo, l'isolamento si rappresenta innanzitutto nell'architettura, nella fortificazione austriaca che è al tempo stesso un dispositivo di avvistamento, perciò proteso verso un esterno incognito e, insieme, una struttura difensiva, realizzata nelle mura circolari delle perimetrazioni. A Sant'Erasmo un

insieme di opere ripropone il tema del farsi mondo, ma rifuggendo coerentemente da ogni soluzione contemplativa, non tacendo il corollario più interessante delle questioni in ciò poste, ovvero dell'autonomia dell'opera, ologrammaticamente mondo in sé compiuto, o del superamento della sua condizione di chiusura, della sua possibilità di dire di un esterno che non mostra, ma dal quale non di meno è definita e limitata.



Senza entrare nel dettaglio di una descrizione dei lavori in mostra, ciò accade quando, ad esempio, l'opera indaga i confini dell'immagine e del suo rapporto con una realtà della quale tuttavia non si dà come rappresentazione o quando innesca un atto di riconoscimento, da parte dello spettatore. O quando ancora richiama un'esteriorità, fisica e mentale, nell'attenzione, ad esempio, all'ambiente fuori dall'esposizione, fornendone una misura che vuole essere un criterio di verità. In tutti i casi, nelle molte declinazioni proprie della ricerca dei diversi artisti, l'opera forza i margini insulari che la circoscrivono. Facendosi mondo che è risonanza di mondi.



Solo come isola

Nico Stringa

Solo come isola, e come isola-mondo, si può concepire un'ipotesi comprensibile (appunto perché non comprensiva, non onnicomprensiva) a favore di una situazione culturale specifica; per il semplice motivo che l'illimito che vi è espresso (se lo è, se vi è enunciato) si può far comprendere, proprio nella forma compressa a cui esso è sottoposto, dentro il limitato "spazio-temporale-concettuale".

A questa dialettica necessaria, e feconda, si ispira la proposta curatoriale in esame, che si snoda teoricamente come modello e concretamente come esempio, dunque tassello significativo di un intero che non conosceremo mai, forse perché non esiste come intero o forse perché, anche se esistesse, non potremo mai darne una definizione esaustiva (o se potessimo anche formularla, non avrebbe alcun senso). Non potrebbe essere più esplicito, perciò, che il "metodo" del discorso è anche un discorso sul metodo, come avviene sempre nel caso della migliore prassi operativa e critica.

Le opere chiamate a corrispondere a questo assunto, che l'hanno ispirato e che comunque ne sono in sintonia, sono intonate al processo paradossale di sistole e diastole che coinvolge sia il momento creativo vero e proprio (l'isolarsi dell'io per comunicare con il mondo) sia quello successivo della fruizione pubblica in funzione estetica e morale: farsi mondo nel recepire un messaggio (una dialettica non scontata, ma suggerita come indispensabile da questo genere di percorso espositivo, si intende).

Così accade che l'itinerario che come visitatori siamo invitati a seguire ci porti a riflettere dapprima sul senso della singola opera, o gruppi di opere, e in secondo momento sul significato che ciascuna "stanza" acquista all'interno dell'itinerario medesimo, il cui taglio mi sembra voglia evidenziare il processo di elaborazione dell'immagine, nel suo farsi, nel suo (s)materializzarsi (quindi del suo comparire-scomparire-comparire...). Le varie tipologie, dall'installazione di grandi dimensioni in esterno fino alla metafora della pittura, la tras migrazione dalla foto o dal video al disegno (e viceversa), il farsi dell'immagine come forma del far-si, la pregnanza di un gesto reso più vero e significativo dalla sua ripetizione, il rovesciamento delle parti come estrema possibilità oggettuale - si dispiegano coerenti e diverse nella continuità del discontinuum.

I temi della presenza-assenza, della temporalità e della metamorfosi si manifestano allora come il *trait-d'union* dell'esposizione, sia che essi si presentino e si rapprendano in un'opera tradizionalmente intesa sia che si offrano nel "contrattempo" dell'evento, come insorgenza estrema, o come sostrato che rende possibile la traduzione da un linguaggio ad un altro.

Non stupisce, in questo contesto, che installazioni, video e anche "sculture" e "pitture" si raccordino con precedenti operazioni degli stessi artisti presenti e/o di esperienze storicamente assestate. Maria Teresa Sartori può evocare, in tutt'altro contesto e con forza autonoma, la vicenda della *Classe morta* di Tadeusz Kantor, conferendo valenza spaziale inedita a un tema trattato anche nel video di alcuni anni fa (*Visti da qui*), mentre Claudio Ambrosini può rileggere una sua propria installazione giovanile, *La camera di Chopin e di George Sand a Maiorca*, riattivando, come un'eco sonora, sensazioni apparentemente sopite; ma anche Luigi Viola attesta con il video qui presentato una continuità d'intenti con uno dei suoi lavori dei primi anni '70, *Reinassance*, nel senso dell'accostamento - una costante del suo lavoro - tra gli estremi più distanti (solo apparentemente) quali sono l'immagine tecnologica del video e la tematica del sacro, ora del santo.

Com'è negli intenti corali della mostra, anche per Michele Bazzana il gioco stanza-distanza viene messo alla prova nella installazione esterna collegata al "registro" interno, coinvolgendo una forza naturale potente e "invisibile" come quella del vento che diventa potenziale leggero, metafora assoluta del medium inteso come tale, come opera tout-court. In questa direzione le iniziative di Interno3 (Laura Riolfatto e Manuel Frara) procedono in modo analogo, ma nella direzione inversa: nei loro lavori il contatto tra medium e messaggio è così radicale da evidenziare l'equivalenza tra l'uno e l'altro, in modo tale da sottolineare che il paradossale consiste e insiste nel minimo, al limite del contatto, cioè nell'identico. Il messaggio, insomma, è il medium che a sua volta viene destrutturato tramite il contatto percettivo, così che la presenza fisica enfatizzata e la stessa sonorità vengano stanati dal contesto e "straniati" verso nuove possibilità di appercezione.

È solo apparentemente discosto da questo intreccio di tensioni il lavoro di artisti, come Nicola Toffolini, Serse e Margherita Morgantini che invece, con mezzi diversi, si misurano sulle possibilità di interazione tra fotografia e disegno, impegnati sul tema del paesaggio inteso sia come rigenerazione (anche proprio nel senso di rinnovamento di un "genere"

tradizionale) sia come limite estremo della dicibilità (l'immagine che si dissolve e si trasforma lentamente in Morgantini e in Serse, sfuggendo ai criteri normativi del giudizio obiettivo). Nel caso di Toffolini, egli ha individuato tutta la contraddizione del rapporto quadro-cornice, conferendo valore di significante a una forma solo apparentemente strumentale come quella geometrica della cornice. Impietosamente oggettivo, in chiave però di una utopia rovesciata che sembra sfidare gli stessi limiti della fotografia, è lo sguardo di Primož Bizjak che rintraccia i segni e i segnali ammutoliti di un paesaggio postindustriale e postmilitare, considerando i diversi manufatti dell'esercito che compaiono nelle sue immagini.

Pittura e scultura sono presenti nella forma enfaticamente eloquente di Emilio Fantini e in quella invece minimal-materica di Maria Morgantini; da un lato abbiamo la metafora del monumentale associata all'elemento antitetico, invisibile dell'aria compressa (provvisoriamente e aleatoriamente); dall'altro la "povertà" in chiave metonimica dell'elemento pittura ci invita a meditare sul respiro materico, essenziale del "poco", connesso a un agire che si attiene ai dati elementari, pur così ricchi di storia e di presenza.

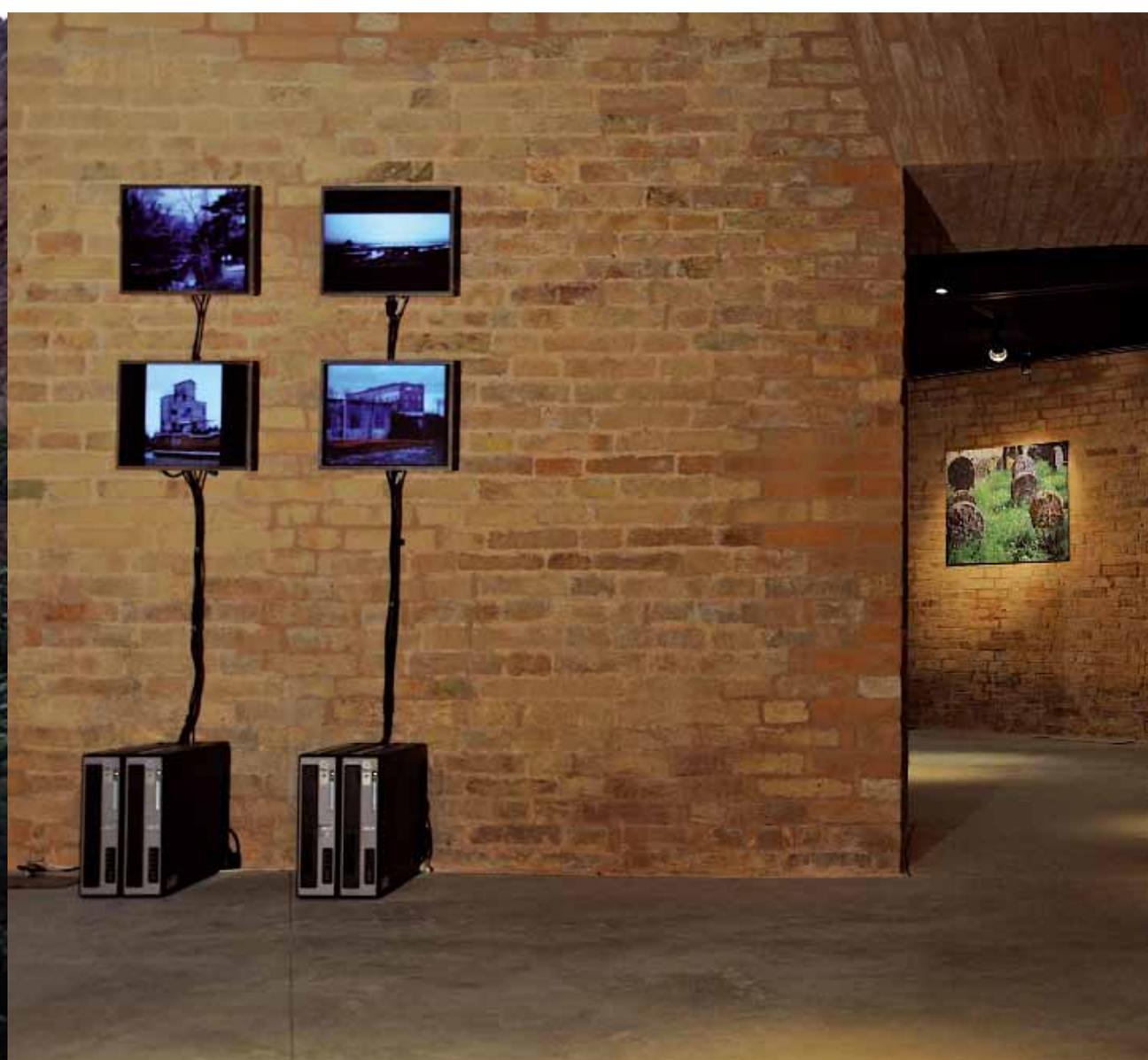
Tra presenza e scomparsa (del corpo, dell'immagine), nel crinale del tempo che, come sappiamo da un suo lavoro giovanile, "consuma", si muove l'intervento "performativo" di Michele Sambin che aveva avviato questa ideazione, *Solo*, nella pièce *deForma* al TAM di Padova, dove nel corso dell'azione si percepiva fisicamente lo strappo del corpo tridimensionale dal contorno di luce che ne delimita la figura. Qui l'apparire delle sagome luminose nella forma dell'in-fieri (si noterà che il bianco del segno evoca per antifrasi il nero della matita) si offre nella purezza immateriale del medium, mentre nelle "fotografie" a fondo scuro, striate da interventi pittorici, il tema dell'istante si trasforma nell'assurda violenza del permanere.

ISOLAMONDO

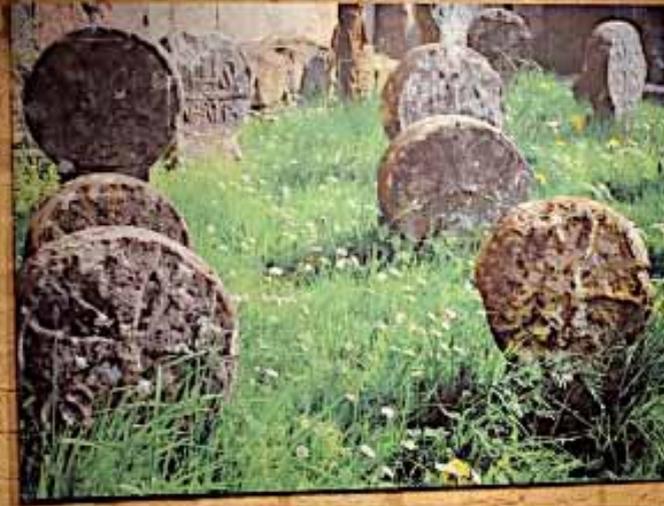
Primož Bizjak







Luigi Viola







Serse



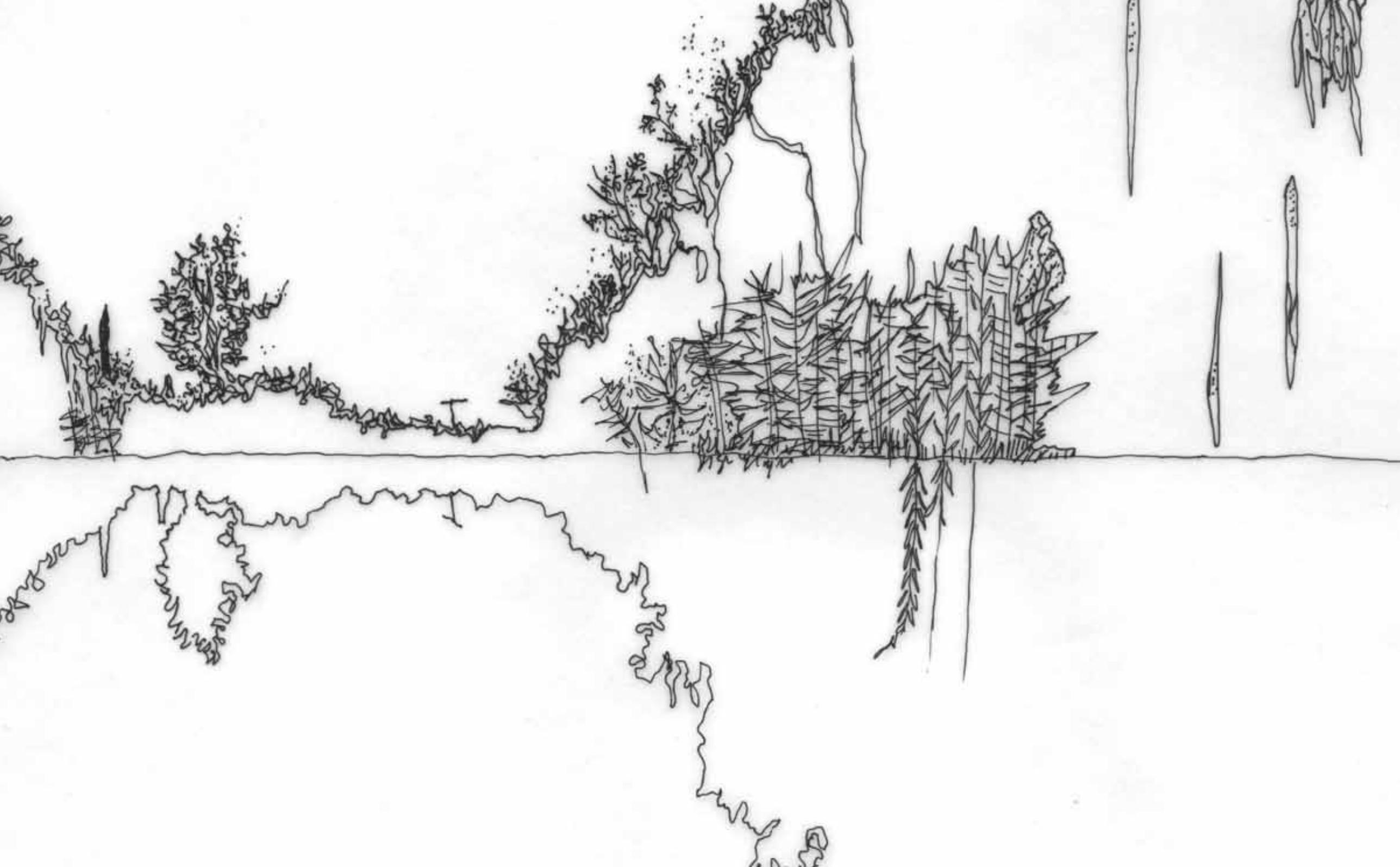




Margherita Morgantini







Michele Bazzana

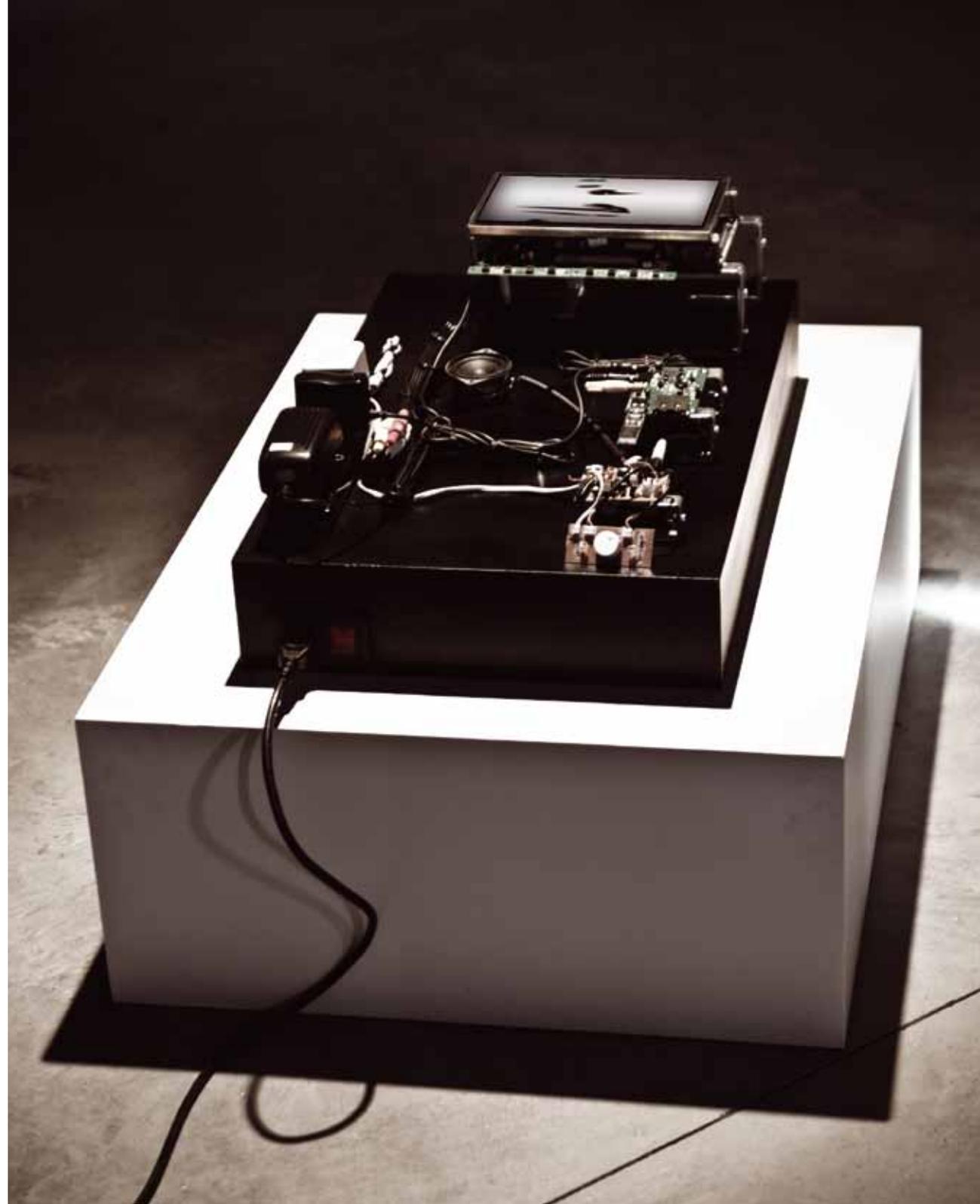
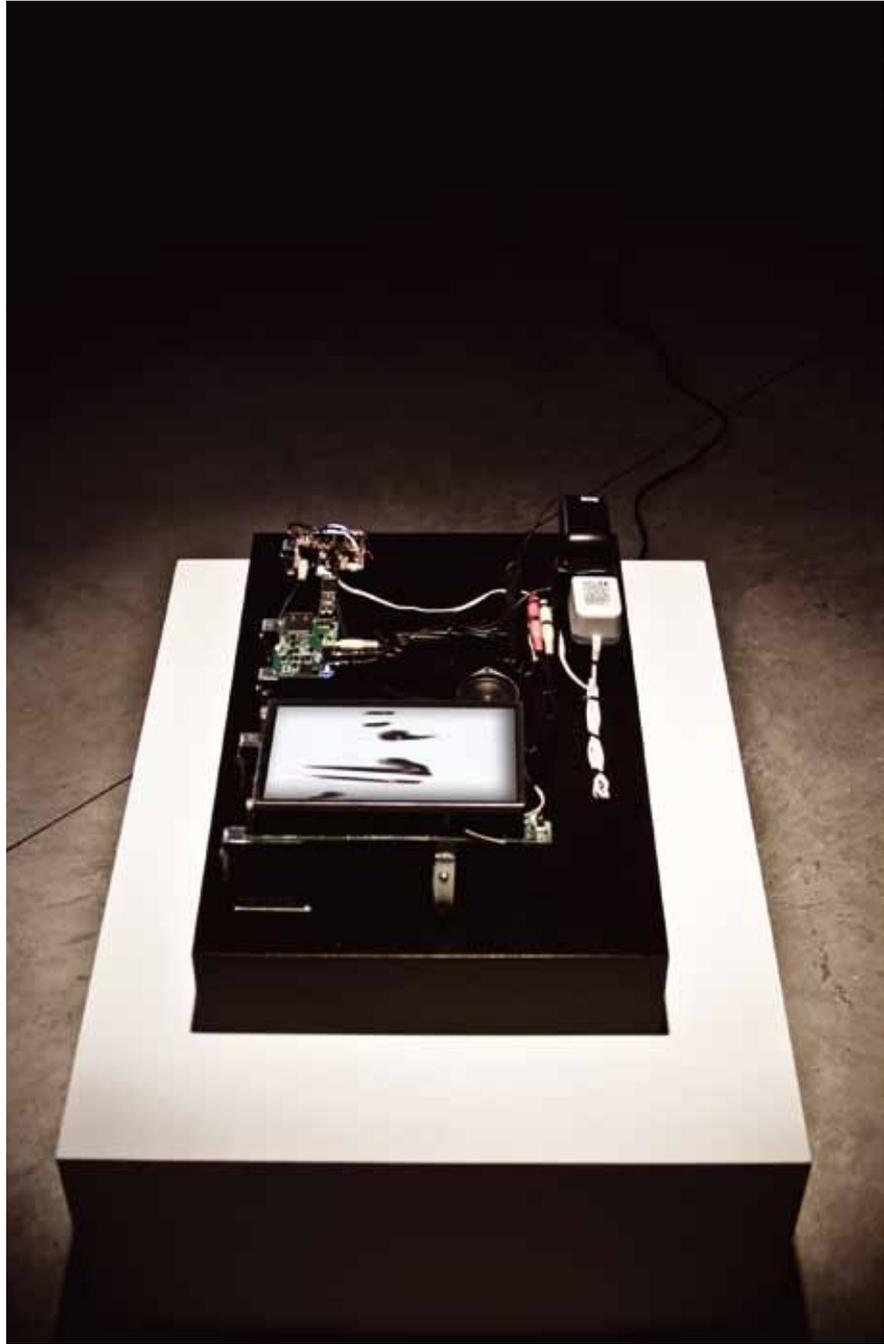






Interno3





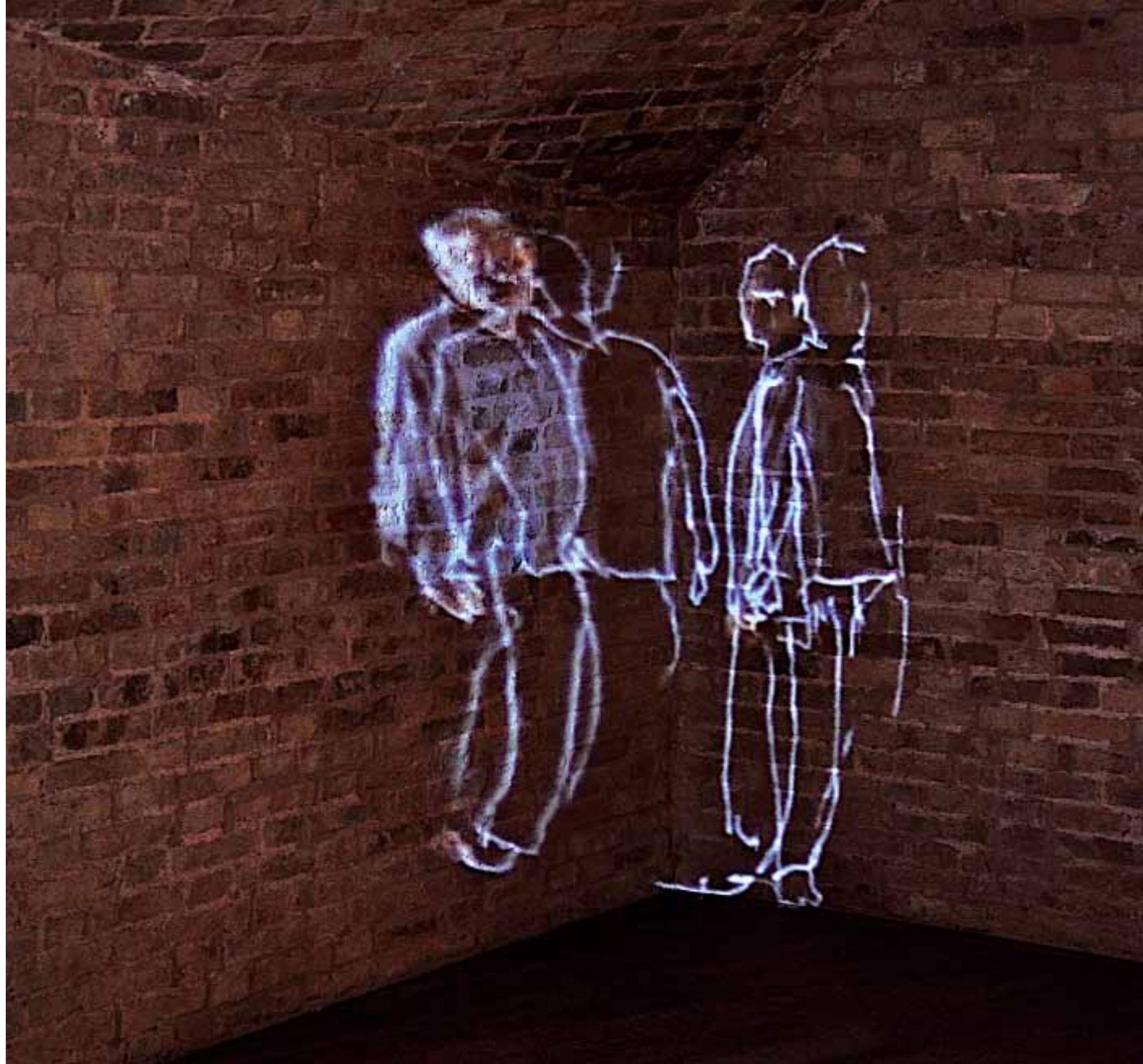


Claudio Ambrosini





Michele Sambin

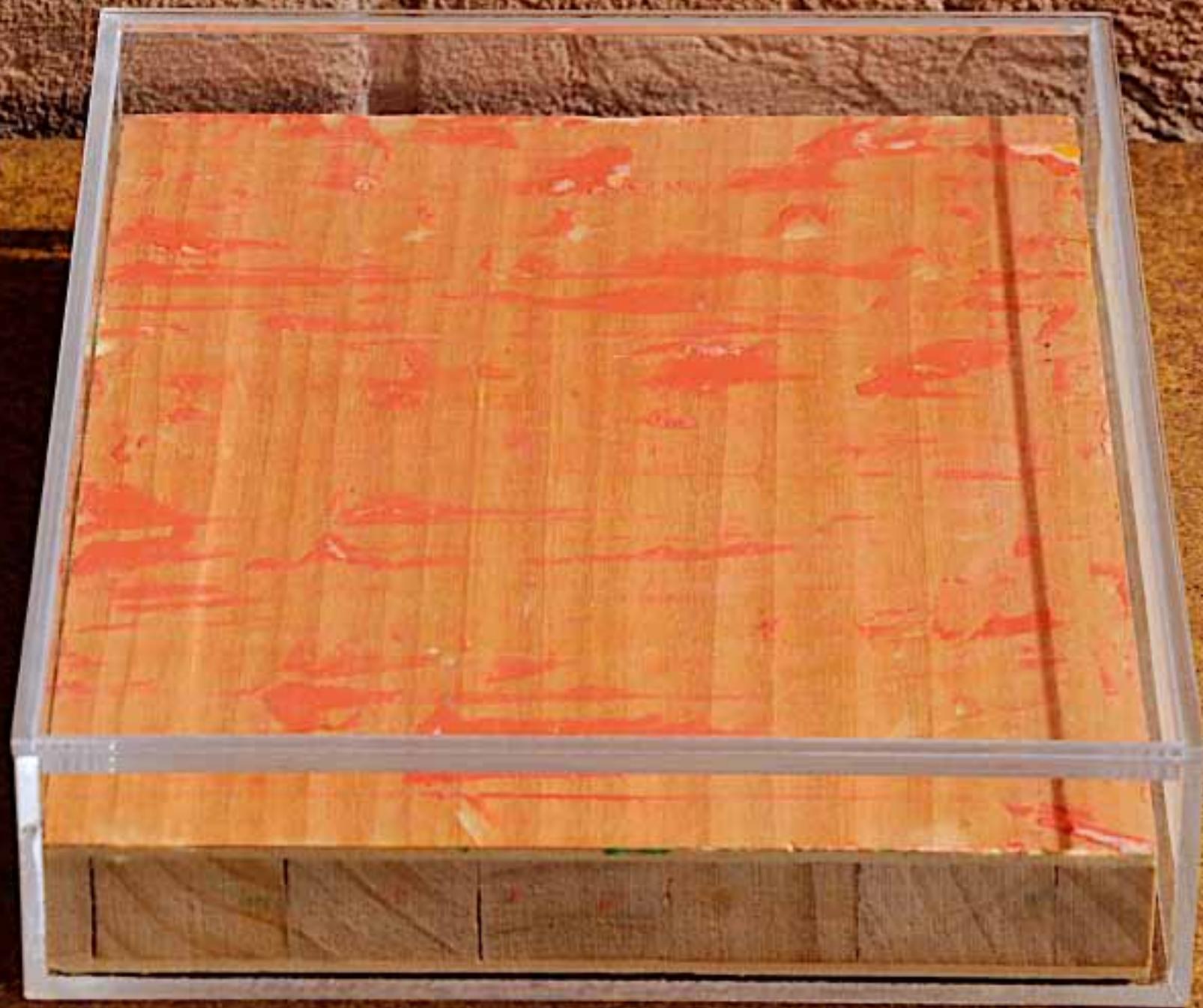


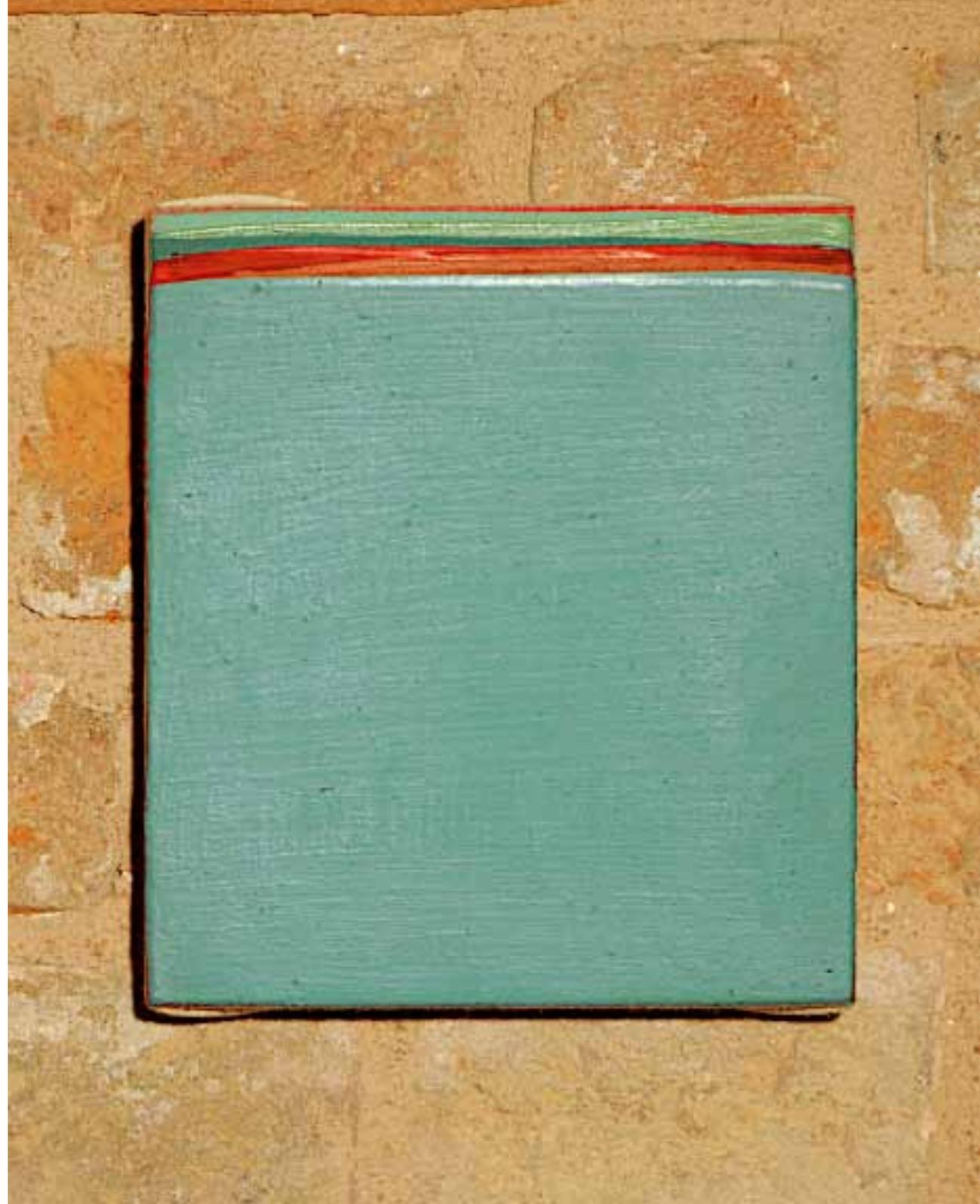




Maria Morganti







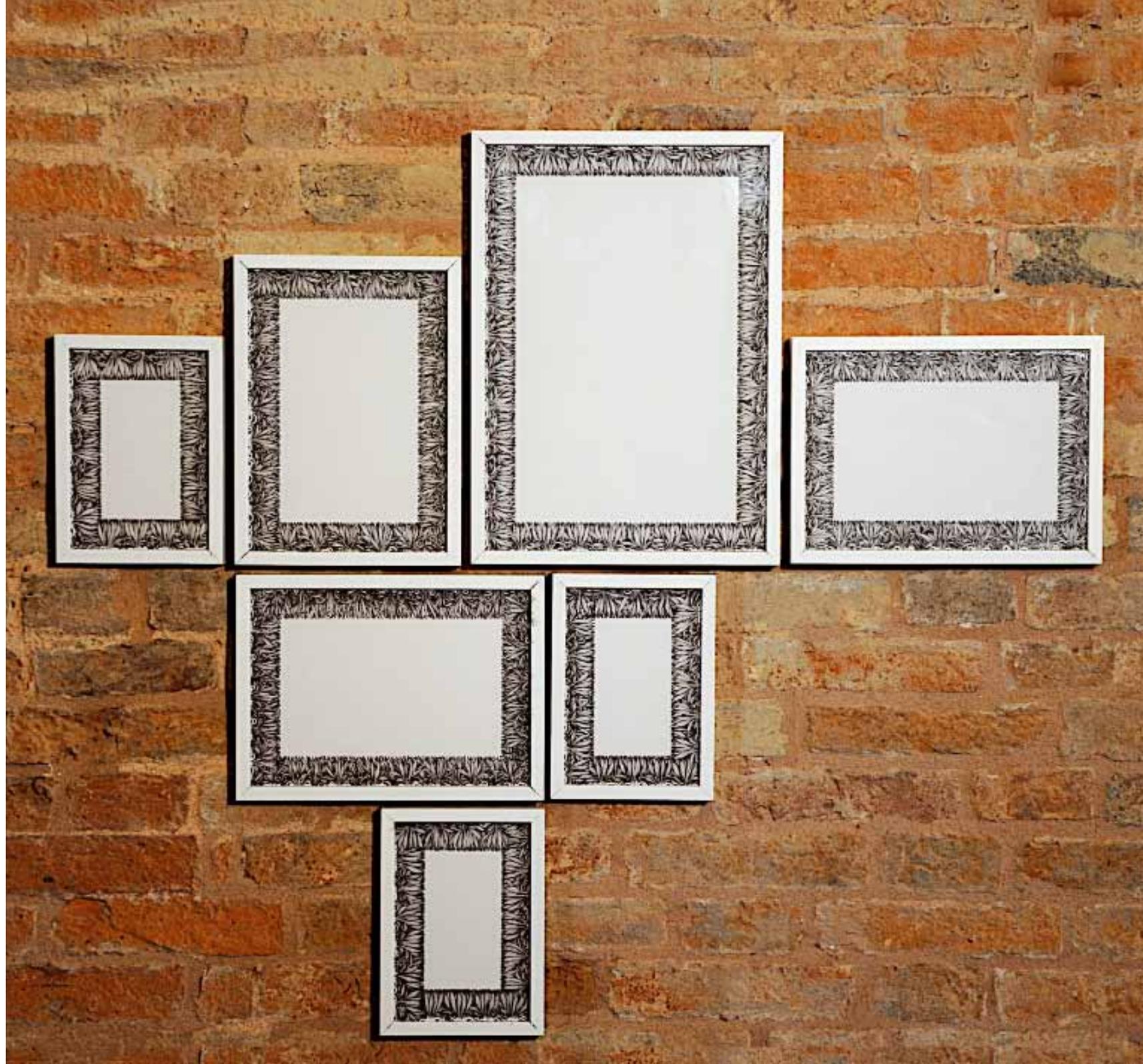
Maria Teresa Sartori



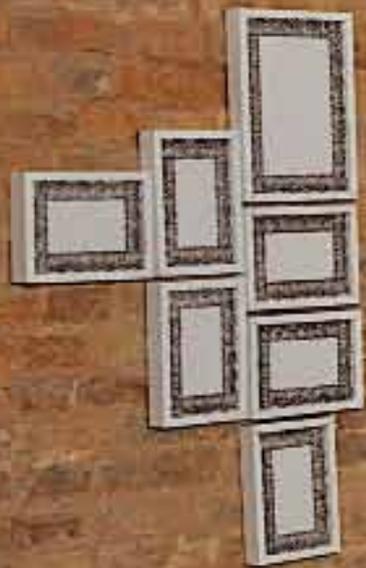




Nicola Toffolini







Emilio Fantin





Claudio Ambrosini nasce a Venezia nel 1948, vive e lavora a Venezia

Un'apparizione notturna

(dal ciclo "La camera di Chopin e Georges Sand a Maiorca")

letto a ricamo pentagrammato, finestra con ricamo pentagrammato mosso dal vento, scendiletto a lettere d'amore stracciate.

Tracce fossili di note

materiali vari su pavimento e pareti, 1975

Michele Bazzana nasce a San Vito al Tagliamento nel 1979, vive e lavora a Codroipo

Velocità del vento

assemblaggio segnalatore elettrico, batteria da 1,5 volt, 2009

Struttura eolica

assemblaggio tubi, elica, dinamo, voltmetro, 2005

Primož Bizjak nasce a Šempeter pri Gorici (Slovenia) nel 1976, vive e lavora tra Venezia e Madrid

Work in progress sul paesaggio fortificato veneziano

slide show, 4 monitor 17', 2008 – 2009

Forte Marghera n1

lambda su d-bound, 125 x 157 cm, 2006

Emilio Fantin nasce a Bassano del Grappa nel 1954, vive e lavora a Bologna

Incontri interiori

struttura gonfiabile, 2003

Il tempo della notte

fotografia, workshop tenutosi nell'isola di Sant'Erasmo dal 21 al 23 luglio 2009

Interno3 (Laura Riolfatto e Manuel Frara) vivono e lavorano a Venezia, insieme dal 1996

Beautiful Day

monitor 20" tft lcd 4:3, player dvd, video ad un canale, loop, amplificazione audio, modulo in legno, 4 ruote, maniglia inox, cablaggio, 160 x 140 x 45 cm, 2008

45° 25 48.20 N 12° 21 17.17 E

monitor 10" tft lcd 16:9 open frame, card reader, amplificatore audio, speaker full range, moduli in legno, cablaggio, video ad un canale, loop, sound, 70 x 85 x 60 cm, 2009

Maria Morganti nasce a Milano nel 1965, vive e lavora a Venezia

Pongo

pongo, legno, plexiglass, 23 x 19 cm, 2007,

strisce di pongo policromo, 2007–2009

Senza Titolo

olio su tela, 16 x 18 cm, 2008

*Il quadro infinito**

olio su tela, 40 x 50 cm

2005 - (maggio 2009)

* non in catalogo

Margherita Morgantin nasce a Venezia nel 1971, vive e lavora a Milano

Il pensiero veloce

video 4' 17" 06, 2007

Michele Sambin nasce a Padova nel 1952, vive e lavora a Padova

Solo

installazione video e foto-grafie, 2009

Maria Teresa Sartori nasce a Venezia nel 1961, vive e lavora a Venezia

Visto da qui

video 8' 50", 2004

8 Classi

banchi e sedie di scuola usati, 2009

Serse nasce a San Polo di Piave (Treviso) nel 1952, vive e lavora a Trieste

Gas

grafite su carta, 144 x 200 cm, 2004

Diamonds

grafite su carta, 100 x 140 cm, 2007

Nicola Toffolini nasce a Udine nel 1975, vive e lavora a Coseano (Udine)

Prato che si morde la coda

micropigma su carta letraset, dimensioni variabili (A3, A4, A5), 2008 - 2009

Luigi Viola nasce a Feltre nel 1949, vive e lavora a Venezia

Asperges me Domine!

videoinstallazione, 3 monitor 23', 3 dvd, 2005

Lauburu

D-Print su alluminio, 2009

Riccardo Caldura, docente di Fenomenologia delle Arti Contemporanee all'Accademia di Belle Arti di Venezia, è autore di numerosi saggi di teoria dell'arte, estetica e fenomenologia delle arti. Dal 2006 è responsabile artistico della Galleria Contemporaneo di Mestre.

Domenico Papa insegna presso l'Accademia di Belle Arti di Venezia e si occupa di comunicazione per il Ministero dei Beni e le Attività Culturali (direzione regionale Lombardia). Ha pubblicato saggi, curato mostre e convegni d'arte contemporanea, in prevalenza sul rapporto tra arte, comunicazione e processi della percezione.

Nico Stringa, professore associato di Storia dell'Arte Contemporanea presso l'Università di Ca' Foscari di Venezia. Autore di rilevanti pubblicazioni e curatore di molte esposizioni, dedicate in particolare a figure e movimenti artistici del Novecento.

