

Dario Agati - Fabio Giorgi Alberti | *Quite solo*

Premio Dancity Open Call 2017 (15 Febbraio - 1 Marzo 2018)

A cura di **Carla Capodimonti** e **Marta Silvi**

PREMESSA: *le curatrici si sono immedesimate in questa conversazione tra gli artisti, suggerita ma non cercata (vincitori a pari merito di una competizione), componendo un testo a due voci senza che l'una fosse al corrente di ciò che scriveva l'altra. Un piccolo esperimento di cadavre exquis in cui le parole fluttuano accompagnando le opere in mostra.*

CAMPO CONTRO CAMPO.

Tutta la mostra gioca come un *cache cache*, un nascondino in cui l'artista entra ed esce dalle opere attraversandole. Non una *personale* e nemmeno una *collettiva*, ma un *quite solo*. Immaginiamo questo dialogo come un film, un campo/controcampo in cui lo spettatore è chiamato ad assumere inediti punti di vista. Prendendo in prestito la teoria cinematografica di Slavoj Žižek, l'arte può essere più reale della realtà stessa. L'arte (certa arte) può diventare il luogo dell'apparire dello sguardo. Qui, tra i lavori di Dario Agati e Fabio Giorgi Alberti, si produce questo scambio, noi soggetti spettatori ma anche oggetti dello sguardo stesso che si reifica.

DEL VEDERE E DELL'ESSERE VISTO.

La tridimensionalità dello spazio di AlbumArte è abitata dall'opera **Column** (Giorgi Alberti, 2018), totem composto da cubi specchianti che concorrono alla frammentazione della realtà e a una conseguente ricostruzione soggettiva: con la presenza di più persone l'angolazione degli specchi dà forma a dei veri e propri cadaveri squisiti, tanto cari ai surrealisti che nella pratica di questo gioco auspicavano un'azione libera da parte dei partecipanti, e una condizione di condivisione e dono¹.

In **(Cube) self portrait** (Giorgi Alberti, 2018), si materializza un incontro e un nuovo ricollocamento dell'autore (nella contingenza dell'opera) che riflette qualsiasi cosa passi di fronte a sé, come una porta aperta che invita allo scambio e al continuo fluire dell'esperienza.

“La griglia promuove il silenzio, lo spinge fino al rifiuto della parola. L'assoluta stagnazione della griglia, la sua assenza di gerarchia, [...] sottolineano non soltanto il suo carattere antireferenziale, ma, ancor più, la sua ostilità alla narrazione”²: la ripetizione grafitica sul muro che incornicia il cubo rappresenta la proiezione che questo fa di se stesso sul mondo, accoglie un centro che annulla ogni tipo di riferimento autoriale.

Il quadro, nell'interpretazione lacaniana, dà a vedere non più il semplice soggetto ma la pulsione o il desiderio stesso di vedere. Nella serie **Disposition** (Giorgi Alberti, 2018), ventuno tavolette realizzate secondo la tecnica dell'affresco, le parole rimbalzano tra loro, indicando una perdita della soggettività che si confonde tra gli attori in causa (lo spettatore, il lavoro, lo spazio).

¹ Paola Dècina Lombardi, *Surrealismo. 1919 - 1969. Ribellione e immaginazione*, Roma, Editori Riuniti, 2002, p. 106.

² Elio Grazioli (a cura di), Prefazione in Rosalind Krauss, *Passaggi. Storia della scultura da Rodin alla Land Art*, Milano, Bruno Mondadori, 1998, p. 5.

Rotation (look) (Giorgi Alberti, 2018), calco della mano destra dell'artista, ruota grazie a un motorino elettrico, poggiata su un piedistallo che casualmente ricorda quello di *Ruota di bicicletta* di Marcel Duchamp. Come la storia di chi contempla il dito che indica la luna invece della luna stessa, o la celebre scena michelangelolesca della *Creazione di Adamo* nella Cappella Sistina, la mano diventa catalizzatore dello sguardo. Nonostante sia lo stesso oggetto di osservazione, essa indica il resto della mostra o chi la fruisce. E nel suo movimento ostinato evoca paradossale fissità: "se vogliamo che tutto rimanga com'è, bisogna che tutto cambi"³.

L'INQUADRATURA E LA SOSPENSIONE DI GIUDIZIO.

Vista attraverso la cornice la realtà si tramuta nella sua propria apparenza. Le galline e la barca in fiamme **Senza titolo (non capiresti)** (Agati, 2017), ci sorprendono come una banale scena campestre, alla Segantini, o una eroica battaglia in mare, alla Turner. Proprio l'accostamento in dittico destabilizza in un contrappunto evidente e certamente ironico.

I fuochi d'artificio **Senza titolo (non capiresti)** (Agati, 2017), rapiscono lo sguardo immortalando la loro effimera esistenza. Theodor Adorno li definiva *apparition*, "premonizione, scrittura che balena e scompare" (*Teoria estetica*, 1970). Essi diventano segni di interpunzione dello spazio e alleggeriscono il discorso. Sono la materia plastica che crea l'esuberante disaccordo tuttavia vero collante dei lavori. Rappresentano il momento di lucidità in cui all'osservatore giunge quella scintilla che è l'intuizione dell'opera d'arte. La comprensione totale sembra però ancora lontana.

Ed è ovviamente nominata **Senza titolo (non capiresti)** (Agati, 2018) la grande tela che accoglie lo sguardo dello spettatore nella prima sala in cui è ritratto l'ambiente interno di una chiesa abbandonata. Il corto circuito che crea l'autore in questo caso non si manifesta soltanto a livello figurativo, ma anche esecutivo: attraverso la tecnica pittorica egli costruisce e distrugge, presentando strati su strati sovrapposti di pittura e passaggi materici invertiti. La scelta di posizionare il quadro ad altezza elevata, come nelle cattedrali, sottolinea ancora una volta l'incomprensibilità del processo pittorico.

In **Senza titolo (non capiresti)** (Agati, 2017) - al contrario del *tuché* lacaniano applicabile ai disastri automobilistici nelle opere più crude di Andy Warhol⁴ - Dario Agati parte da un'immagine drammatica giungendo a cancellarla completamente fino a farla diventare una visione incantevole. Il *paesaggio*, che in maniera criptica appare in questo caso sulla tela, sembra suggerire altro. Il ricordo del trauma qui non esiste, o non è palesato per volontà dell'artista stesso.

Entrambi i lavori mettono alla prova lo sguardo e la capacità di concentrazione dello spettatore: se da un lato Dario Agati lo sfida quasi fino a estrometterlo apparentemente dalla comprensione totale, dall'altro Fabio Giorgi Alberti lo rende partecipe e attivo, dando luogo a una zona empatica tra l'autore, l'opera e l'astante.

³ Giuseppe Tomasi di Lampedusa, *Il Gattopardo*, (1957), Milano, Feltrinelli, 2005, p. 41.

⁴ Hal Foster, *Il ritorno del reale*, Milano, Postmedia Books, 2007.