

Incontri

Adrian Paci con Gianluca Solla

Prima conversazione. Atelier di Adrian Paci, Milano, 21 marzo 2023

Gianluca Solla

Adrian, la sezione che ospiterà questa nostra conversazione su PHILM si intitola “Incontri” ed è una sezione liminare tra la parte di “Scritture” e quella che abbiamo chiamato “Tracce”.

Adrian Paci

Per me il concetto di incontro è un concetto fondamentale. L'incontro nasce dalla differenza tra uno spazio pieno e uno spazio vuoto. La sua potenzialità ha a che fare con un vuoto: c'è una presenza che richiama sempre anche una mancanza. È proprio quella mancanza che crea il desiderio e anche la tensione che mi spingono ad abitare lo spazio vuoto con un gesto, con un segno, ma prima di tutto con la fantasia, prima che questa tensione diventi azione artistica e produca degli effetti visibili. Perciò, anche questi lavori pittorici che puoi vedere qui nel mio studio nascono da incontri con immagini. Non sono invenzioni, sono dialoghi. Sono dialoghi con un'immagine dove qualcosa manca. In questo caso, la pittura entra in gioco come mezzo che attiva il dialogo oppure come un elemento che io riconosco essere presente già nell'immagine, come una specie di qualità nascosta dell'immagine. Ovviamente è uno sguardo soggettivo che riconosce questa cosa, cioè non c'è niente di oggettivo o di realistico. Ma senza

quell'incontro io farei fatica a iniziare il discorso. È stato così per il mio, se vogliamo, primissimo lavoro-video che ho fatto e da lì c'è stata questa specie di deviazione dalla posizione dell'artista come creatore alla posizione dell'artista che non fa che elaborare continuamente l'esperienza di un incontro e la porta a espressione. L'esperienza diventa allora espressione, che, come tale, richiede un linguaggio, ma un linguaggio non precodificato, che si tratterebbe cioè solo di applicare. È sempre un linguaggio che nasce spinto da qualcosa che proviene da un territorio che non è ancora linguaggio, ma che esige di essere detta.

GLS

Rispetto al tema di questo numero di PHILM, dedicato allo sguardo e, in particolare, a ciò che abbiamo definito “la materia oscura dello sguardo”, mi colpiva che in molti tuoi lavori-video ci siano degli sguardi che non corrispondono mai perfettamente a un oggetto. Spesso compaiono degli sguardi che, come spettatori, non sappiamo cosa stiano guardando. Come in *Interregnum* (2017): là si vede il saluto del popolo al capo di Stato morto, si vedono le lunghe file che si formano per omaggiarne la salma, ma le immagini non mostrano il cadavere illustre, anzi lo escludono. La cosa fondamentale, direi, diventano questi sguardi di gente anonima che sta in fila. Ma sono sguardi che non sanno dove poggiarsi. Sono in un certo senso carichi di imbarazzo davanti al passaggio



Interregnum

-
2017, Adrian Paci

della telecamera che li inquadra. Oppure penso a *Electric Blue*, dove gli sguardi sono tutti maschili, rivolti alla scoperta della pornografia, dunque carichi di desiderio, ma anche di una loro innocenza. E noi spettatori guardiamo il loro sguardo, che è rivolto verso qualcosa la cui evidenza è sottratta al nostro sguardo. Se arriva a noi, lo fa solo nel riflesso dei loro volti pieni di una meraviglia quasi infantile o attraverso un sonoro che, venendo da fuori campo, non mostra mai la sua fonte.

Poco fa dicevi: io parto da un'immagine per dipingere. Però, appunto, anche questa immagine, tu non la mostri mai, cioè la mostri solo attraverso la tua pittura, giusto?

AP

Sì, la fotografia è la materia prima di questi quadri, ma rimane privata. Non

nel senso che io la nascondo in qualche modo. Semplicemente non la mostro - questo nel caso della pittura. Nei video come *Interregnum*, che tu hai citato, io mostro quella materia fotografica e cinematografica, che proviene dagli archivi, ma lavoro sull'editing. Per me giungere alla narrazione vuol dire togliere. Togliere, per esempio, la figura che tu hai notato: la figura del morto. Il che è singolare, se ci pensi, dato che il cadavere resta alla fine l'unico vero fatto, mentre tutto il resto non è che una grande finzione, tutto il resto è teatro, tutto il resto è costruzione. È però a questa costruzione che io dedico questi filmati, narrandola diversamente attraverso il montaggio. La cosa singolare è che quella dimensione autentica che noi spesso colleghiamo al dolore qui non c'è più. Le risate possono essere fal-



Interregnum

2017, Adrian Paci

se, i dolori ci sembrano sempre autentici, no? Invece, se li guardiamo attraverso il montaggio, vediamo una grande messinscena dell'onore tributato al leader di un regime. A cosa ci fa pensare questo meccanismo di come viene espresso un dolore? Quanta finzione implica anche il dolore più autentico? Nei funerali di Stato che ho montato insieme c'è come una grande regia che va a influenzare anche l'autenticità di un sentimento come il dolore. Quanto la regia di quell'evento dà spazio a un dolore che non è il dolore di quel momento, ma l'occasione per far emergere un dolore già presente dentro un corpo politico o dentro ogni singolo individuo? C'è un paragrafo molto bello di Simon Weil quando parla degli schiavi che piangono il loro padrone nell'*Iliade*, e lei dice: che occasione migliore posso-

no avere gli schiavi di far uscire tutto il dolore accumulato nelle loro vite se non la morte del padrone, dove non soltanto gli è finalmente permesso di piangere, ma anzi gli è imposto?

In generale, a me interessa questa dimensione del rapporto con la potenzialità. Anzi, proprio con la natura oscura della potenzialità, con quella sua natura enigmatica, che non permette di identificarne l'origine e quindi di rappresentarla una volta per tutte. Piuttosto, guardo, elaboro, continuo a guardare, continuo a portare fuori la sua alterità, il suo enigma. Questa dimensione che mi affascina cerco di mantenerla attiva nel mio lavoro. Così il lavoro che faccio non è un'occasione per risolvere quell'enigma, proprio perché tale enigma non può risolversi compiutamente nel lavoro.

GLS

Se penso a *The Column* (2013), il tuo lavoro sulla costruzione di una colonna che coincide col viaggio che quel bocco di pietra fa in mare dalla Cina in Europa, in quanto spettatori si ha la sensazione di partecipare a quella traversata di oceano il cui tempo permette la costruzione della colonna. Intanto che la colonna viene alla luce dalla pietra che la conteneva, si ha la sensazione di vedere tutto. E allora mi chiedevo: là cos'è che *non* si vede, che non appare allo sguardo dello spettatore? Che cosa viene lasciato fuori dai margini dell'inquadratura affinché qualcosa appaia, come appare la colonna dal blocco di pietra? In altri termini, a quale resto fa riferimento la nostra esperienza di spetta-

tori, resto che pur rimanendo invisibile ci permette in effetti di vedere?

Credo che questa domanda provenga dall'immagine degli operai stanchi e impolverati che si fermano a guardare il lavoro che hanno sinora svolto e intanto fumano una sigaretta. C'è qualcosa nella polvere che li ricopre. La colonna ne viene ripulita, ma gli operai sono pieni di questa sorta di farina di pietra, che è una sorta di resto non monumentale e non artistico del loro lavoro. E quando la nave arriverà in porto in Europa e la colonna sarà pronta per essere esposta, la polvere – questo resto così inapparente della scultura – sarà testimoniata solo dal tuo video, che mantiene traccia di ciò che resta altro rispetto all'opera d'arte nel



Interregnum
-
2017, Adrian Paci

suo compimento, che in quanto tale pare sempre avere un carattere totalizzante. Ecco, per dirlo in maniera semplice, mi sembra che tutto il tuo lavoro sia un lavoro potente su questo concetto – anzi, meglio: su questa esperienza – del *resto*.

AP

Allora, prima di tutto la colonna: anche quello è un resto, perché quello che vediamo durante tutto il film non è che la distruzione di un blocco di pietra. La colonna emerge perché viene tolta pezzo per pezzo la pietra che non serve. Si costruisce, cioè, unicamente attraverso il gesto del togliere. In questo percorso qualcosa si perde e qualcosa si guadagna.

C'è poi un altro resto invisibile: quello che non vediamo mai è l'arrivo. Né ci sono dialoghi, pertanto non sappiamo chi siano effettivamente queste persone, da dove vengano e dove vadano. In generale, anche al di là di *The Column*, l'idea di resto è una componente molto forte del mio lavoro. Perché ci sia resto, perché qualcosa rimanga, occorre accettare le varie trasformazioni che intercorrono. Queste trasformazioni sono la condizione normale affinché qualcosa avvenga. Perciò non esiste un'identità fissa, identificata una volta per sempre. Qui il problema è capire cosa resta e se c'è un resto. Il resto si presenta come traccia. E, nel suo essere traccia, contiene un rapporto con la verità. La traccia è il segno distintivo che una verità è passata e ha lasciato un'impronta di sé. Non la vedi direttamente,

ma attraverso l'impronta che ha lasciato. Certo, questa impossibilità di identificare qualcosa o di auto-identificarsi, non vedendo qualcosa direttamente, può essere frustrante. Almeno, io vivo continuamente questa frustrazione. Non la vivo con la leggerezza trionfante di chi ha scoperto che non c'è l'identità e vede in questo la condizione della libertà. Per me la mancanza dell'identità resta sempre qualcosa di problematico, come la mancanza di stabilità. Perciò c'è la tensione per capire cosa resta, avendo coscienza che non possediamo mai cose immutabili, dotate di qualità fisse, se non al prezzo di una menzogna o di grandi disastri.

GLS

Mi sembra che in *The Column* ti decida per un passo molto chiaro, che è un “passo a lato”: tu, l'artista, non sei lo scultore, ma affidi ad altri il lavoro. Decidi così di tirarti indietro rispetto al fare artistico che dà forma alla colonna. È solo in questo modo, in forza di questo passo, che permetti a chi guarda il video di vedere la nascita stessa di una colonna che prima non esisteva. In altri termini, la possibilità di mostrare e di guardare avrebbe proprio in questa rinuncia all'operare classico dell'artista il gesto che le dà origine. Cosa ne pensi?

AP

Quanto dici parla dell'importanza dello sguardo. Per me lo sguardo non è mai un gesto passivo, ma è sempre e comunque



The Column
-
2013, Adrian Paci





The Column
-
2013, Adrian Paci



un gesto molto attivo, nel decidere dove guardare e come farlo. Nel caso del video questo significa: che narrazione costruire attraverso lo sguardo? Che viaggio far fare allo sguardo nell'arco del tempo? Questo aspetto diventa fondamentale. Perciò per me montare quei materiali video di *The Column* è stato come scolpire un'altra scultura: decidere dove tagliare, cosa mettere prima e cosa dopo, che ritmo dare alle immagini. Perché il lavoro corrisponde, in parte, a quello che noi vediamo accadere davanti ai nostri occhi, anche nel senso che io non dico agli operai cosa fare. Continua a rimanere unicamente uno sguardo che però è stato precedentemente attivato da una fantasia, da uno sguardo interiore, che ha a che fare con la fantasia che io ho avuto di quel viaggio, di quell'impresa. Per guardare quella cosa ho dovuto già immaginarmela, attivando uno sguardo interiore su come sarebbe stata: il marmo, la nave, l'oceano, i corpi degli operai, i gesti, i rumori... Erano già parte della mia fantasia. Perciò la fantasia, l'immaginare attraverso lo sguardo interiore qualcosa che potrebbe accadere, è il primo passo per entrare in contatto con la realtà. E poi la realtà ti sorprende a volte perché ti porta altrove. Una volta raccolto tutto, non sei più di fronte a una materia, come dire, fantasiosa, immaginaria, mentale, ma sei di fronte a dei materiali reali. Per me la prima sfida è riportare tutto a livello della fantasia, togliendo dal video qualsiasi aspetto informativo, qualsiasi intenzione di informare lo spettatore

del viaggio. Ovviamente ti sto raccontando un viaggio che è avvenuto, perché c'è l'oceano, c'è la nave, non è più uno storyboard e non è neanche un set girato con il *green screen*. Però, nello stesso tempo, c'è una dimensione di finzione in cui stai cercando di mettere a confronto questa realtà dei fatti insieme a qualcosa di fantasioso, di quello guardo interiore da cui tutto ha avuto origine.

GLS

Prima hai detto che ciò che non si vede della colonna è l'arrivo. Eppure, queste sono dimensioni potenti in tutto il tuo lavoro: la partenza, l'arrivo, il ritorno... Perché non si vede l'arrivo? Deve forse rimanere un puro sguardo interiore?

AP

Non si vede l'arrivo perché questa colonna deve continuare a viaggiare. E anche quando è stata esposta a Parigi la prima volta è sempre stata distesa, mai eretta. È come se stesse dormendo in attesa di un prossimo viaggio.

GLS

Mi chiedo se in tutto questo non sia presente l'idea che partenza e ritorno non si corrispondono mai e nessun ritorno si sovrappone mai perfettamente alla partenza.

AP

Sì, questo è vero. Perché comunque il ritorno porterebbe il gesto della poten-

zialità alla conclusione dell'atto. Ecco: per me questa cosa è importante. Questa continua apertura è importante.

GLS

Mi pare che qui ci sia un legame del tuo lavoro con il tema dell'in-finito...

AP

Sono stato invitato a Piacenza a tenere una serie di lezioni in cui parlo delle relazioni tra il non finito, l'indefinito e l'infinito. C'è qualcosa che lega questi tre momenti. L'indefinito, per esempio, lascia lo spazio a un possibile infinito. In queste lezioni, che si chiamano le mie storie dell'arte, che però non sono davvero tali in senso accademico, intendo restituire il senso di una serie di incontri che ho fatto, dato che parlo dei miei incontri con degli artisti, delle opere di vari periodi e di varia fama. Si parte da maestri entrati nella storia dell'arte fino a giovani artisti che gli studenti non conoscono. Li affronto a partire da alcune tematiche, per esempio il rapporto tra la semplicità e la complessità o tra la contemplazione e l'azione dell'artista. Un'altra di queste lezioni verteva sulla precisione e sull'apertura.

Lì dico, a proposito dell'incontro, che un'artista deve parlare di qualcosa solo quando ne è testimone. Nel caso di Morandi, per non fare che un esempio, parlo della dimensione del piccolo, del minimo, legandola alla sua pennellata. Nel senso che il dettaglio non è soltanto un elemen-

to distinto, piccolo, minimo, ma anche nella pennellata, nel modo, nelle tracce che nella loro semplicità rendono la complessità del suo sguardo.

GLS

Quanto hai appena detto mi rimanda a una questione molto presente nella filosofia contemporanea, quella dell'ontologia modale: l'essere delle cose non è dato da una loro sostanza presupposta, ma dai modi. È il come che decide il che cosa, non il contrario.

AP

Nel mio lavoro c'è un legame fondamentale tra il come e il cosa che non appartiene soltanto al come del tuo sguardo, ma anche a come qualcosa ti appare. Ovviamente lo sguardo, dicevamo, ha un ruolo attivo, ma c'è anche una qualità che tu riconosci alla cosa. Il come non è un'applicazione, ma qualcosa che ti arriva dalla cosa stessa.

Quando parlo con i miei studenti di questo rapporto, quando devono dipingere una montagna, banalmente, dico loro: voi non state soltanto dipingendo la montagna in qualche modo, con uno stile che è vostro, con qualche capriccio che vi appartiene; voi state lavorando a partire da come quella montagna vi appare. È quel come della montagna a determinare poi il modo in cui voi la dipingerete. Perciò l'incontro con la montagna diventa un incontro di scoperta con l'alterità della montagna. Non mi state confermando

il fatto che ci sia una montagna fatta così e così, come Morandi non mi sta confermando che ci sono delle bottiglie fatte così e così, cioè non mi sta ri-presentando niente. La cosa che mi intriga in Morandi è che, pur guardando delle bottiglie, vedo che sono diventate della pittura. Sono diventate dei personaggi. Le vedo come tracce.

E poi nelle lezioni piacentine parlo anche di Ettore Spalletti. Nel suo caso la semplicità si lega anche al fatto che non è mai il singolo quadro a rappresentare il tutto. Il singolo quadro è accanto a un altro quadro e a un altro ancora. È in una sequenza specifica, è nello spazio sempre insieme ad altri quadri, mai isolatamente. Questa consapevolezza che non può dire mai tutto da solo, ma solo nella misura in cui si crea un insieme, ovvero una complessità, fa sì che il singolo quadro si sottragga per lasciare spazio a questo dialogo con l'altro.

Ho parlato anche di un ragazzo giovanissimo che ho scoperto. Racconto che, insegnando alla NABA, porto molto spesso gli studenti a visitare atelier di artisti. Avevo visto questo ragazzo che ha un nome d'arte – Zazzaro Otto – che ha vissuto in Germania e ha riflettuto sulla difficoltà di parlare del nazismo. Lui ha realizzato un lavoro molto bello, un ventilatore che durante la mostra girava tutto il tempo. Finita la mostra, è stata staccata la spina della corrente e chi era lì ha visto che la pala era a forma di svastica. È sempre stata là, ma

sinché girava era invisibile. La sua presenza era quella di un fantasma.

Per me è importante pensare un'idea di complessità che richiami, però, la semplicità. Negli studi che ho fatto di liturgia queste due qualità si presentavano spesso insieme, perché nella liturgia c'è un insieme di segni, che presentano il mistero divino, ma riuniti tutti in un unico discorso. C'è una complessità, ma al tempo stesso uno spirito di unità, una coesione organica. È per questo che l'artista può tendere a quella dimensione di mistero che ritroviamo in maniera esemplare nella *Tempesta* di Giorgione. La pittura non rappresenta il mistero, ma trattiene nell'enigma tanto chi dipinge quanto chi guarda.

GLS

C'è una questione su cui mi interrogo anche adesso, ascoltandoti. All'inizio, quando parlavi della fotografia come materia prima della tua pittura, mi chiedevo quale fosse per te il rapporto tra la fotografia e i video che realizzi.

AP

Non sono un fotografo, naturalmente. Piuttosto direi che, quando ho in testa un'immagine, a volte mi viene da farla diventare una fotografia. Oppure riconosco in un video un'immagine di una certa forza e la estraggo dalla sequenza. Tornando al mio percorso, io ho cominciato con la pittura figurativa per passare a quella astratta, da cui sono poi voluto uscire. È allora che ho incontrato il video,

con questa bambina che raccontava una storia. Così è nato *Albanian Stories* (1997).

Inizialmente il video mi serviva per raccontare l'incontro con quella bambina e per riflettere. Mi sono accorto che il video non era per me soltanto un modo per esprimere qualcosa, ma prima di tutto un medium per riflettere. E per riflettere sull'autore che, come spettatore, fa un incontro. È da quell'incontro che nasce l'autore. L'incontro attiva lo sguardo dello spettatore, gli dà una certa forma e, però, grazie a essa porta lo sguardo a riflettere su cosa sta succedendo. Questa situazione ha riportato nel mio lavoro sia la dimensione della narrazione, che la pittura astratta aveva rimosso, sia la dimensione dell'immagine, che la pittura astratta cercava di eliminare il più possibile. A quel punto, la pittura è tornata a guardare le immagini e il video, cioè un immaginario che nasce dallo scorrere dell'immagini, che è diventato il mio punto di partenza. Quindi la pittura nasce da un materiale video che a un certo punto fermavo e iniziavo a dipingere. Così la mia pittura dal 2000 a oggi è sempre una pittura che nasce dal movimento delle immagini o, più esattamente, dall'incontro con l'immagine in movimento, come se nel *frame* riconoscessi una dimensione di vibrazione e di non totale compiutezza.

GLS

Mi incuriosisce la questione della narrazione nell'inclinazione che le stai dando. Interessante che tu dica: io ho recuperato

la narrazione. Però, se penso a un lavoro come *Vajtojca* (2002), mi chiedo: lì c'è davvero una narrazione? O non è forse più simile a quella *Tempesta* di Giorgione che mi hai appena fatto vedere, nel testo delle tue lezioni? Non c'è, cioè, necessità di decidersi tra la narrazione e l'enigma?

AP

Anche lì c'è tutto un percorso. Come ti dicevo, io vengo dalla pittura. Vado verso la pittura astratta, comincio a lavorare con il video attraverso il ritratto di una bambina che racconta, che parla. Poi faccio un altro video, in cui racconto l'esperienza vissuta in un commissariato di polizia, in cui si sentono le parole (*Believe me I am an artist*, 2000). Poi c'è *Piktori* (2002), dove vado a trovare un pittore in Albania che produce certificati di morte e anche lì ci sono parole, c'è il suo raccontarsi. E mi viene voglia di dire: ma posso fare un video in cui non ci sia la componente verbale e dove ci sia comunque un'azione? Dove c'è una narrazione nel senso che c'è qualcosa che succede, c'è un inizio, uno sviluppo e una fine? C'è una narrazione per immagini, però poi ovviamente rimane quell'esperienza di non cogliere immediatamente cosa stia succedendo. Quindi penso alla narrazione non semplicemente come racconto di qualcosa. Piuttosto, c'è una dimensione performativa, come azione, come *happening*. Così più avanti ho realizzato *Turning on* (2004), con i generatori, le luci, rinunciando alle parole, ma guardando cosa

The Wanderers

-

2021, *Adrian Paci*





succede. Lo stesso accade in *Per Speculum* (2006) e anche con *Centro di Permanenza Temporanea* (2007). Eliminare le parole permette di concentrarsi su ciò che resta: una narrazione fatta per immagini. Così è anche nel caso di *The Column*. Volutamente non metto le parole dentro questi lavori, però c'è qualcosa come lo sviluppo di un'azione, c'è un avvenimento che si può seguire.

GLS

Capisco. D'altro lato, se pensiamo anche al tuo *The Wanderers*, c'è qualcosa che non procede secondo lo stile di una narrazione classica, in cui qualcosa inizia e poi termina. Il video potrebbe, in effetti, continuare all'infinito, come in una sorta di *road movie* senza limiti né di spazio né di tempo.

AP

The Wanderers (2021) è un lavoro che nasce dal desiderio di tornare a un elemento molto semplice, che ha a che fare con esseri viventi che camminano. C'è il camminare come modo di abitare un paesaggio. E c'è un doppio registro, perché tutta la parte in bianco e nero è fatta di immagini trovate per caso, mentre quelle a colori sono una messa in scena, fatta con persone del villaggio che avevo coinvolto come attori. C'è anche un'attrice – Stefania Rocca – che per simpatia e per amicizia ha partecipato alle scene. La parte in bianco e nero è invece “materia fresca”, per così dire, nel senso che io fa-

cevo questi viaggi e delle persone in cammino apparivano ai margini della strada e le catturavo come fossero appunti di viaggio. E anche lì c'è l'idea di puntare molto sull'apparizione. Di puntare sulla performatività della telecamera e sulla performatività di quello che arriva. Da qui si genera l'incontro che il momento dell'apparizione produce. Tu viaggi, sei in cerca di qualcosa, incontri per caso qualcosa che sta andando verso qualche altra parte. E quando succede questo incontro è come se succedesse una sorta di apparizione.

GLS

Questa apparizione tu la restituisci allo spettatore in una forma complessa, perché realizzi una doppia proiezione, dove schermo in bianco e nero e schermo a colori procedono in parallelo e andrebbero visti simultaneamente. Prendi, perciò, degli elementi semplici come lo sono dei viandanti lungo una strada, ma non dici allo spettatore: guarda, questa è l'apparizione. Gli fai vedere due cose, tra le quali dovrà in un certo senso decidersi perché è impossibile guardare entrambe contemporaneamente. Eppure, è questa simultaneità che si chiede allo spettatore. Così l'apparizione da semplice si trasforma in un fenomeno doppio, l'una e l'altra si co-appartengono. Confronti ogni spettatore con la produzione di due tipi di sguardi o di uno sguardo doppio, in cui gli occhi devono separarsi e le due visioni non coincidono mai, perché gli

schermi mostrano cose diverse in modi diversi.

AP

Sì, sono due modi, due sguardi, ma sono anche due tipi di movimento diversi. In un caso la camera va avanti e i personaggi ti appaiono arrivandoti incontro, nell'altro caso la camera è puntata verso la strada da cui si allontana.

Questa soluzione è nata da una sorta di frustrazione, perché volevo che l'immagine avesse la freschezza di qualcosa che accade. Per esempio, c'è una scena in cui ci sono dei cavalli che corrono lungo la strada, cosa che tu non puoi mai costruire. Oppure anche la fragilità di un corpo di una vecchia donna che cammina un po' persa. Per ottenere quella atmosfera filmavo con un cellulare messo sulla macchina, così che ogni volta che vedevo qualcosa da dentro schiacciavo un pulsante. Perciò avevo tantissimo materiale raccolto, che possedeva questa spontaneità che non volevo perdere. D'altra parte, guardando quel materiale, mi mancava una dimensione cinematografica, qualcosa di più. Volevo che, oltre questi frammenti, ci fosse un lungo piano-sequenza. E allora, ragionando, mi sono chiesto: perché non li scelgo tutti e due? Inizialmente avevo pensato di proiettare i frammenti come appunti di viaggio su un piccolo schermo nell'angolo di una stanza, lasciando invece al film a colori un grande schermo centrale. Poi, però, quando li ho visti insieme, ho capito che funzionano molto bene uno

accanto all'altro. Anche qui è fondamentale lo spazio vuoto che si produce in mezzo a questi due tipi di immagini. È fondamentale questo *tra*, per così dire. Così, anche quando ti concentri su uno schermo, sai che nel frattempo c'è l'altro. C'è questa doppia cosa e continuamente è come se tu spettatore operassi un montaggio con lo sguardo, andando dall'una all'altra, ecco.

GLS

A me sembra che, come in altri tuoi lavori, anche in *The Wanderers* ci sia un tratto che definirei, in mancanza di un'espressione migliore, etnocentrico. Qui tu cogli un momento, una situazione, di persone che camminano lungo la strada, un gesto che è diventato abbastanza inusuale nei paesi dell'Europa occidentale e che per me resta un ricordo indimenticabile dei Balcani, anche subito dopo la guerra della ex-Jugoslavia. Questo elemento di uno sguardo che potrebbe essere etnocentrico tu, però, lo smentisci ogni volta. Crei nello spettatore un'aspettativa, quasi dicendogli: adesso ti faccio vedere com'è là, ma poi lo confronti con una smentita. Capita così anche in *Interregnum*, che abbiamo già citato, con l'omaggio alla salma dei vari capi di Stato dell'ex blocco sovietico. A me questa smentita pare una figura particolarmente importante nel tuo lavoro. Opera una sorta di destituzione. Come se dicessi: pensavi di vedere quella certa cosa? cercavi nella fotografia o nel video una conferma di qualcosa che già sai? Al-



Centro di permanenza temporanea

-
2007, *Adrian Paci*





Centro di permanenza temporanea

-
2007, *Adrian Paci*



lora squarcio il cliché e confronto il tuo sguardo con questa lacerazione che destituisce le sue aspettative inesprese.

AP

Questo aspetto ha a che fare con il riconoscere sempre una dimensione di alterità. Non è tanto un gioco che io faccio perché so ma non ti voglio dire cosa so. È, invece, qualcosa che rimane oscuro a me stesso. Non è qualcosa su cui io abbia il controllo. Vivo profondamente questa delusione continua di non sapere e non voglio darti l'illusione che io sappia tutto ma non te lo offra. Lo dico anche in una delle lezioni piacentine, quando parlo della natura enigmatica di Leonardo. Io credo fortemente che, anche se a lui piaceva giocare un po' con lo spettatore, creando del mistero, però fondamentalmente quell'emozione che noi troviamo nei suoi dipinti appartiene al suo stesso sguardo. È un non definito che, come dire, ti lascia lì, pur nella semplicità di un ritratto come la *Gioconda*. C'è qualcosa di indeciso, di indefinito, per cui non si sa se rida o pianga, se sia triste, se si muova o se sia ferma, se sia giorno o sera... Così la sfumatura stessa non è un trucco tecnico di Leonardo, ma appartiene alla mancanza di una definizione chiara dei bordi, dei margini, dove una cosa penetra nell'altra, lasciando questa fluidità continua.

Così, anche se guardi *Per Speculum*, pensi di vedere questi ritratti, ma poi scopri che non stai guardando i ritratti, ma il loro riflesso. La formula che dà il titolo al la-

voro è ripresa dalla *Lettera ai Corinzi* – “ora vediamo come in uno specchio, in modo oscuro” (1Co 13:12) – quando San Paolo dice che oggi possiamo vedere soltanto attraverso lo specchio, cioè nell'oscurità. C'è, cioè, la smentita della possibilità che attraverso il riflesso noi possiamo conoscere la verità. Però, nel frattempo, non è pacifico stare nell'ignoranza o, come dicevamo prima, nella non identificazione. C'è comunque questa tensione, così come nella scala dell'aeroporto di *Centro di Permanenza Temporanea*, c'è il tentativo di andare, anche se non sappiamo dove.

Seconda conversazione su Zoom, Milano-Venezia, 25 aprile 2023

GLS

Adrian, intanto grazie che siamo qui insieme a parlare in un giorno di festa.

Oggi volevo abordar il discorso a partire da una parola-chiave che mi è arrivata lavorando sul tuo *Vedo rosso* (2020) per il breve testo di questa sezione di “Incontri” e che ho intitolato *Sul colore della violenza*. La parola-chiave in questione è “sottrazione”, che mi pare una tecnica, un gesto decisivo in quel tuo lavoro, e forse non solo.

AP

La sottrazione è, in effetti, un concetto decisivo per me in quanto – come dire? – si tratta sempre di mettere in campo solo il necessario. Nel senso che quando scelgo

un mezzo mi chiedo sempre se è necessario o meno e cerco di giocare solo con il necessario. In questo senso cerco di evitare di considerare il lavoro una specie di campo in cui esercitare un virtuosismo artistico, in una sorta di autocompiacimento. Spesso la domanda non è cosa voglio io, ma di cosa c'è bisogno. Proprio perché – come abbiamo già detto anche l'altra volta – il lavoro nasce da una specie di testimonianza e ha delle sue specifiche regole.

Nel caso di *Vedo rosso* ero partito cercando di capire come fare un lavoro sulla violenza domestica in una situazione assolutamente sfavorevole, quella del lockdown. Quello schermo rosso apparso nel cellulare nasce da un piccolo incidente di vedere l'effetto che fa il pollice sopra la camera. Pur nella sua semplicità, sin da subito quel colore mi è parso come il campo capace di tenere una storia. Quell'incidente ha offerto la risposta a come trovare le immagini per raccontare delle storie possibili, pur nelle ristrettezze tecniche imposte dal lockdown. Quel rosso è diventato il campo dove poi la storia poteva essere accolta, senza interferenze. Daria Deflorian mi ha detto che davanti a delle immagini non avrebbe potuto stilare il testo che ha scritto e che recita. Quel rosso accoglie naturalmente anche l'immaginazione che si attiva non vedendo.

GLS

Mi sembra che in questa sorta di iconoclastia del rosso si crei un vuoto dentro

il quale la storia terribile di una violenza domestica rimbomba. E, guardandolo più volte, è come se si rimanesse dentro uno spazio dove le parole riecheggiano e vengono ricordate di volta in volta. Non vanno più via dall'orecchio e dalla testa. Anche nella loro escalation così morbida che è in contrappunto con la brutalità di questa violenza.

Nella conversazione precedente mi hai parlato dell'importanza per te di quello sguardo interno che precede la possibilità stessa di girare un film. Di mostrare ad altri, dunque. In questo caso l'incidente del pollice precede anche l'immaginazione?

AP

Certo, ma vale per tutti gli incontri: ce n'è sempre uno da cui l'immaginazione è preceduta e, per così dire, attivata. L'immaginazione è una specie di potenzialità interiore che però viene attivata comunque da un incontro con qualcosa di esterno. Per questo non è mai solo un fatto di cronaca, ma questa accende una potenzialità che c'è già dentro di me e che però io vedo solo nella cosa che incontro. Il concreto, il singolare che è di fronte a me, chiede un rapporto che generi possibilità sia nella mia immaginazione, sia nel linguaggio espressivo, cioè nel caso del video nell'uso delle tecniche, del montaggio, del ritmo, dell'inquadratura, della grana, delle tonalità cromatiche. Si crea così una specie di triangolo tra me, la cosa e il lavoro, in cui ci sono continuamente dei rimandi e dove non



Centro di permanenza temporanea

2007, Adrian Paci

c'è uno – l'autore – che determina o che controlla l'opera. Ma è il suo dialogo con la cosa che attiva la fantasia e la fantasia comprende anche il linguaggio, il mezzo, le possibilità espressive e il mezzo stesso entra così in gioco come un attore a pieno titolo in questo processo, suggerendone le evoluzioni. Si apre un campo che è un campo di suggestioni tra me che vedo la cosa carico della mia memoria, delle informazioni precedenti, delle mie paure. Il soggetto che guarda non è mai passivo, è lì con tutto il suo bagaglio. Però il suo incontro con la cosa riconosce in lei delle vibrazioni, delle stratificazioni, e tutto questo passa poi nel linguaggio. Perciò è difficile stabilire poi cosa appartiene a me, cosa appartiene alla cosa che ho incontrato e cosa va nel lavoro, che è l'unica cosa che vediamo. Il lavoro diventa il territorio dove tutto questo processo lascia delle tracce e diventa per lo spettatore che lo guarda capace di attivare altre fantasie, altre possibilità e altri pensieri. Anche il lavoro non è un dato

di fatto a cui lo spettatore deve obbedire. Io cerco di trasmettere allo spettatore quell'esperienza e permetto allo spettatore di farne parte.

GLS

Ascoltandoti ora, pensavo a una distinzione capitale nella filosofia del Novecento tra l'oggetto e la cosa. Dove una cosa non è mai un oggetto, quanto piuttosto uno spazio di risonanza – per usare le tue parole –, è un'aura più grande dell'oggetto. In un certo senso, non è più né oggetto né soggetto. Questo tratto della tua riflessione si ritrova nelle tue lezioni piacentine quando parli della potenza dell'illusione: intendi qualcosa di simile alla questione dell'immaginazione?

AP

Lì parlo di questa dimensione dell'illusione come campo che appartiene all'arte in quanto l'arte non offre soluzioni, non offre risposte che risolvono le questioni. Questo vuol dire per me "illusione": ope-

rare attraverso l'immaginazione, agire nella nostra possibilità di immaginare le cose diversamente. Non è una pura fantasia, ma un modo diverso di guardare alle cose. È un'illusione che si dichiara, non è ingannevole, non vuole manipolare. È così che dà forma all'immaginazione. È questo il suo territorio: il territorio del possibile, che offre spazi di possibilità al pensiero.

GLS

Mi viene spontaneo unire questi temi di cui stiamo parlando a quel passaggio di *Electric Blue* (2010) in cui il protagonista dice: "ho sempre sognato fare un film". Qual è il ruolo del sogno in tutto questo,

se pensiamo che il sogno monta insieme delle parti delle nostre percezioni, dei nostri ricordi? Questo montaggio del sogno non è, del resto, solo immaginativo, perché ci permette di vedere diversamente la realtà. In questo senso, se non è puramente immaginativo, non è però neppure perfettamente aderente alla realtà, dato che porta con sé una distanza.

AP

Immaginare, sognare, illudersi e, perché no?, anche deludersi sono dimensioni concatenate. Anche la delusione ha posto nel mio lavoro, perché non vedo mai queste dimensioni del sogno o della possibilità come un territorio incantato di

Centro di permanenza temporanea

2007, Adrian Paci



godimento puro. Le vedo come un luogo di scontri, di tensioni tra il possibile e l'impossibile. Il possibile non è un campo di svago, di pura apertura, perché è continuamente in relazione con ciò che lo nega, con l'impossibile. Perciò nel caso di *Electric Blue* è tutto lì, in questo spazio di sogno che non si realizza mai, però è un campo pieno di desideri – desiderio di fare un film, ma anche desiderio sessuale – che si incontra e si scontra con le impossibilità: la mortalità, la guerra, etc. D'altra parte, anche nella guerra c'è qualcosa di erotico, perciò alla fine il principale protagonista del film è il monitor, su cui si proiettano tutte le immagini che l'esperienza di questo uomo produce: dai matrimoni ai funerali, dalle alluvioni alle distruzioni, dalla guerra al sesso, alla pornografia.

GLS

Ricordi il film di Wim Wenders, *Fino alla fine del mondo*? Anche se forse non è uno dei suoi migliori, è stato un buon anticipatore della tendenza contemporanea di non riuscire più a staccarsi dal monitor, su cui i personaggi del film vedono frammenti dei loro sogni.

AP

Per me che vengo da una formazione accademica dal punto di vista artistico e da un regime che ti metteva in riga l'azione, ma anche il pensiero, è stato fondamentale che l'aggiornamento della mia espressività artistica non passasse

esclusivamente attraverso la conoscenza di nuovi codici espressivi, ma che passasse per questo incontro-scontro con l'imprevedibile dell'esperienza, che poi produce tracce nuove da un punto di vista espressivo. Nel momento in cui ho capito che questo è un territorio fertile, sono stato però attento a non considerarlo come un territorio dove tu semplicemente rispondi a dei dati di fatto, ma come un processo carico di potenzialità immaginifiche e di libertà di pensiero, oltre che di sperimentazione formale. Questo è stato per me fondamentale. Nel caso di *Vedo rosso*, per tornare al punto da cui siamo partiti, un incidente come quello del pollice sopra la telecamera del cellulare produce un'immagine che, invece di essere scartata, chiede di fermarsi e di soffermarsi su di lei. E cerchi di elaborarne le possibilità. Questo ha molto a che fare con una sorta di paura di non subire l'irrigidimento che ti dà l'abitudine a un codice già dato di espressività artistica. Dall'altra parte, non sono mai stato un fan di sperimentazioni per il gusto di sperimentare. Ho sempre avuto bisogno di sentire un motivo forte perché dovevo fare qualcosa al di fuori dai codici. Così la pittura è per me il territorio del familiare, però anche qui mi interessa capire come posso mantenere il rapporto con la familiarità senza farla diventare, come dire, accomodante, nel senso che sia priva di qualsiasi possibilità di scoprire e di riscoprire. Con la pittura mi interessa rimanere dentro un territorio senza al-

cuna pretesa di novità, proprio perché la pittura è un mezzo senza questa pretesa. Però mi interessa capire dove quel linguaggio possa risentire di una freschezza data da un incontro importante.

GLS

È per questo motivo che nella tua pittura è presente la figura del ritorno che si ritrova anche nei lavori video?

AP

È vero, trovo pretenziosa la ricerca continua del nuovo. Per me il rapporto tra il nuovo e il ritorno è legata alla necessità del ritorno in quanto riattivazione di un passato che non è mai semplicemente passato, ma possiede un'urgenza nel presente e forse anche nel futuro. Si tratta di riconoscere nelle cose passate un sapore che le lega all'avvenire.

GLS

Mi sembra che sia la situazione di *The Guardians* (2014). Nella sua apparente decifrabilità trovo che resti un lavoro enigmatico, con questi ragazzini che si prendono cura con molto vigore delle tombe, cioè del passato, degli antenati. Come se si trattasse in un certo senso di trovare i gesti del gioco nella cura del passato e fare di quella cura del passato un'urgenza del presente. Qualcosa di simile mi sembra di ritrovarlo anche in *U'ncuontru* (2021), il film girato a Modica durante il lockdown, con l'annuale processione che in quel caso si è svolta in assenza di pub-

blico. Anche là insiste una certa poetica di gesti clandestini come se, come dicevi prima, in fondo non si trattasse di gesti già codificati – il rito che si ripete uguale di anno in anno – né di passare da un gesto codificato a un'altra codifica, solo all'apparenza più libera. Piuttosto, direi che con il tuo lavoro esprimi la necessità di coltivare una certa clandestinità dell'incontro – anche dell'incontro dello sguardo con il mondo.

AP

Assolutamente. Per me è molto importante e questo mi ricollega agli ultimi lavori pittorici che sto facendo. In Albania negli anni '90 entra per la prima volta la telecamera nelle mani dei privati. Prima c'era una narrazione attraverso un occhio guidato dal regime, mentre negli anni '90 la società entra in uno stato anarchico, a cui partecipano anche i nuovi strumenti che permettono di raccontare la realtà in nuovi modi. Però, all'interno di questa situazione, mi interessa molto la dimensione cerimoniale: i matrimoni, i funerali, eccetera. Nella situazione anarchica la comunità tende a riunirsi, a unire gli uni con gli altri e anche il presente con la tradizione. È l'immagine povera dei VHS nella quale possiamo vedere come si celebra un rito collettivo per far fronte a una situazione di fragilità. È quello di cui parlo anche in *The Guardians*, come hai notato, o nel rito di Modica: c'è questa dimensione cerimoniale, della cura, di una specie di omaggio al passato, così

come c'è qualcosa di clandestino, di intimo, di silenzioso. Mi interessano queste situazioni in cui si verifica uno stato di tensione tra qualcosa di celebrativo e una dimensione precaria o clandestina o anarchica, che non ha niente di celebrativo, come la dimensione giocosa che c'è già in *Albanian Stories*, in cui la bambina racconta situazioni drammatiche con un tono da fiaba.

GLS

Mi sembra che sia la tensione che si ritrova anche in *Per Speculum*, dove i bambini giocano con gli specchi infranti e con quelli fanno luce. In questo modo mettono in scena la questione su quale uso noi possiamo fare delle totalità interrotte, dei frammenti, delle schegge e delle rovine, di cui la nostra storia è colma. Qual è questo uso di qualcosa che non è più un'unità organica?

AP

Quello che vediamo in *Per Speculum* è un'unità illusoria. Inizialmente vediamo dei ritratti, quello che vediamo un attimo dopo è il riflesso di questi ritratti nello specchio: non il vero, ma il riflesso. E poi segue questa rottura che rivela la falsità di quella immagine. Perciò è una totalità ingannevole, che ci arriva come riflesso. Come ti ho già detto l'altra volta, sulla scorta della *Lettera ai Corinzi*, si tratta da parte mia di una sorta di riflessione sull'impossibilità della conoscenza.

GLS

Adrian, avrei tante domande ancora da farti, tanti temi di cui discutere insieme a partire dal tuo lavoro. Però non possiamo fare l'elogio del frammento e poi voler rincorrere un desiderio di totalità...

Un'ultima suggestione: ho visto un'anteprima di un nuovo film con Willem Dafoe e in una scena si vede la fotografia ormai famosa di *Centro di Permanenza Temporanea*, quella con i migranti sulla scala dell'aereo, in assenza dell'aereo stesso. Rispetto a quanto detto sinora mi chiedo cosa accada quando un'immagine diventa iconica.

AP

Credo che una volta che un lavoro è compiuto non appartenga più all'autore, ma a chi lo guarda. E allora, quando un'immagine "va molto in giro", da una parte vuol dire che sta godendo della sua fama, dall'altro che è molto esposta a qualsiasi tipo di uso improprio o di abuso. Però a me interessa vedere quanto un'immagine resiste ai vari contesti. Questa resistenza determina la forza delle immagini in generale. Un'immagine resiste o non resiste, è una dimensione che per me è molto importante perché tutto è destinato a morire, tutto è destinato a passare, però credo che l'arte abbia la funzione di scontrarsi con la dimensione di una morte inevitabile a cui tutto è esposto. E lo fa soltanto attraverso un atto di resistenza. Naturalmente non si può sperare che l'opera resista semplicemente custodendola

presso l'artista; per l'artista stesso come autore è certo che deve morire. Se c'è qualche speranza che l'arte possa resistere alla morte dell'artista, occorre lasciarla libera quando si è ancora in vita. L'artista non può controllarla. Nel caso di *Inside* con Willem Dafoe, si tratta di un contesto particolare in cui nella storia del film l'opera fa parte di una collezione e il film rispecchia molto la narrazione del lavoro stesso. Il protagonista ha, del resto, un rapporto di forte empatia con la fotografia (c'è una scena in cui Willem Dafoe piange davanti a lei). C'è dunque sintonia e rispetto nei confronti di quel lavoro. D'altra parte, mi sembrerebbe un gesto eccessivo perseguire legalmente chi ha usato in modo improprio l'immagine, perché allora vuol dire che l'immagine non resiste a questo abuso e quindi è debole. Ma non è compito mio accudirla nella sua debolezza perché è già nel mondo.