

Intervista a Luciana Rogozinski **(Seconda Parte)**

a cura di Velio Carratoni

A quali teorici fai riferimento? Quali riconosci come estranei alla posizione che esprimi nei tuoi scritti ?

Prediligere certi teorici comporta tentare di mantenerne viva e operante l'azione (considerando "azione" anche la teoria) nella propria pratica critica durante gli anni. Riferimento costante per la mia pratica è la dialettica non conciliata né conciliativa: quella di Adorno, di Foucault, di Baudrillard, di Debord. Aggiungo il modello di pensatori-saggisti nella cui scrittura confluiscono insieme l'indagine sull'immaginario e quella attuata in discipline specifiche che coinvolgono paritariamente dati e comportamento: sociologi-urbanisti-storici-architetti come Simmel, Arendt, Mumford (la splendida *"Cultura delle città"*), Eyal Weizman (*"Architettura dell'occupazione"*, *"Il minore dei mali possibili"*), Fanon (l'esemplare *"I dannati della terra"*). Fra i teorici dell'arte quelli che riconoscono le grandi concezioni della Storia contenute nei "Particolari": il sempre vivo Auerbach, Benjamin in tutte le sue indagini (su Parigi capitale del XX secolo, a partire dalle riflessioni su Baudelaire; sull'allegoria come "faccia agonizzante della Storia", nel *"Dramma Barocco tedesco"*; sulla sociologia della memoria individuale, in *"Infanzia berlinese"*...) e quei critici e storici dell'arte che restano orientati sulla ricerca del Significato e quindi evitano qualunque tratto estetizzante nell'analisi delle opere: Florenskij, Benjamin ancora, Baltheusaitis, in Italia Giovanni Pozzi (*"La parola dipinta"*) e il molteplice Brusatin. Come pensatore sull'immaginario mantengo attivo nella mia pratica Jung, per il simbolismo della Trasformazione e la concezione (che diventa una vera e propria "poetica") del Simbolo Vivo. Se questi (e non sono gli unici) sono i riferimenti positivi fra i teorici, è inevitabile nominare quelli che la mia pratica e la mia stessa scrittura critica rifiutano: tutti gli apologeti, espliciti e impliciti, dell'assenza di meta, dell'inutilità del cammino, della lacuna non riscattabile. Mi sono dunque estranei Lacan e i suoi seguaci, le filosofie del Desiderio di marca francese, la "Parola bianca" o il "Buco nero", i navigatori felici o infelici della "liquidità" dell'esistenza contemporanea, gli esteti dell'inazione e della relatività, che neutralizza qualsiasi scelta, e ogni nichilismo, che sia crepuscolare o "eroico". Su altro versante non amo gli apologeti della Tecnologia imparziale, oggi molto favoriti, gli ossessivi delle neuroscienze che stanno fabbricando una nuova oggettività dogmatica e complessivamente tutti gl'ideologi della "fine delle ideologie": un'ideologia vanagloriosa che si riproduce a ogni svolta storica e culturale, e che si butta ogni volta nelle braccia del nuovo sistema di potere.

Che cosa significa la formula "La Critica in una stanza" espressa nel titolo del libro?

Il titolo riprende quello del saggio inaugurale della raccolta, che le fa da premessa teorica. Tale saggio era stato scritto come commento all'ambiente da me realizzato nell'autunno 1997 al Castello di Rivara, in occasione della mostra *"Donna Critica Torino"*, che il conduttore del Castello, Franz Paludetto, aveva

voluto dedicare alle critiche d'arte operative a Torino in quel periodo, rilevando il fenomeno del loro maggior numero rispetto al fronte maschile nella medesima attività. Paludetto invitò ogni critica a scegliere un singolo spazio fra i tanti magnifici a disposizione del Castello e ad esprimervi dentro liberamente la propria identità critica. Scelta la stanza, ho deciso di costruirvi dentro un ambiente che dichiarasse la mia doppia identità di critica d'arte e di artista. Nell'intenzione, l'ambiente doveva realizzare una compenetrazione fra scrittura critico/saggistica (frammenti di recensioni, saggi, aforismi), spazio, materia offerta dall'ambiente (il muro fisico delle pareti) e immagini. Le pareti della stanza sono state coinvolte sia come sedi di proiezione di mie opere visive pertinenti ("*Regina Boreale*" e "*Il sogno di Guidoriccio*": femminile e maschile regali, come "Contrari" a distanza, uno di fronte all'altro; "*Carta da gioco*" a doppia testa reversibile, che indica la sorgente unica della natura critica e artistica; "*Scrittura*": la Regina delle carte che naviga sulle onde-parole) sia come supporto per le fotocopie ingigantite di aforismi tratti dal mio DIZIONARIO METAFORICO. Due grandi pareti isolate, invece, riportavano in lettere applicate le FRECCE: singole frasi, estrapolate da miei scritti critici ma portatrici di senso autonomo: quelle "Positive" su una parete, le "Negative" sull'altra. Al centro della stanza ho costruito il "*Paravento di Piume*": un sistema di penne e piume ondegianti, disposte sul blu del fondo come colori liberi; sul retro la teoria di quella costruzione: "*In piuma*" (aforismi sulla Piuma come forma) e "*Architettura di piume*" (aforismi sul paradosso architettonico che il *Paravento* doveva appunto realizzare).

Un episodio degno di risibilità, a proposito di questa Stanza, è che un critico torinese di cui non faccio il nome, recensendo su La Stampa la mostra di Rivara, scrisse che nel proprio spazio Luciana Rogozinski aveva presentato "una collettiva": tanto è il potere dei luoghi comuni nell'esercizio della critica d'arte. Per concludere, lo scritto di allora, nato come accompagnamento a quell'operazione ambientale, è oggi inserito nella raccolta come scritto autonomo e il suo titolo scelto come portatore di tutto il discorso. Devo aggiungere che non è estraneo al significato di questa formula il concetto metrico-poetico di "Stanza": una parte costruttiva che contribuisce al senso dell'intera composizione poetica.

"La Critica in una stanza" raccoglie tutti i tuoi scritti critici?

No, il libro è un'antologia: ho selezionato solo gli scritti che potevano a buon diritto corrispondere all'intenzione dichiarata dal sottotitolo.

Che cosa intendi per "critica mitopoietica", di cui parli nella Premessa?

Per "critica mitopoietica" intendo una critica in grado di produrre a sua volta immagini, attraverso la scrittura ma anche attraverso operazioni che coinvolgano lo spazio. Si dà per scontato che il linguaggio del ragionamento analitico non abbia radici nell'immaginario né possa fertilizzarlo. Che sia vero e possibile il contrario dev'essere la stessa scrittura critica a provarlo, attraverso l'uso autentico e proprio (radicale) della metafora; altrettanto vale per l'organizzazione spaziale di un evento espositivo, la quale dev'essere significativa in sé e riconoscibile anch'essa come fonte dell'immaginario. In questa direzione, nell'81 (contro la moda della cosiddetta "critica creativa",

che produceva in quel periodo testi di grande futilità letteraria e operazioni espositive assolutamente arbitrarie, giustificate solo dal puro gusto personale, spacciato come “desiderio”) ho cominciato l’esperimento del *DIZIONARIO METAFORICO* (work-in progress pubblicato nel 2010 nell’ed. Libria), che per aforismi analizza fenomeni naturali come se si trattasse di opere d’arte, proprio per verificare l’azione diretta del Mito nella scrittura analitica.

Nel capitolo “*La posizione crepuscolare*”, oltre al saggio sulla situazione dell’arte italiana degli anni Ottanta, compare una scheda dedicata a Bonito Oliva. Perché riproporla oggi ?

Quella scheda (“*Situazione*”) concludeva la sezione sulla storia della critica d’arte dal 1960 al 1981 nel Catalogo di *Identité Italienne*, la mostra organizzata da Celant al Beaubourg. L’intera sezione è stata curata da me, tuttavia, per ragioni che ignoro, la scheda conclusiva è comparsa con la dicitura finale “*Torino 1981*”, invece che con il mio nome come autore che ne era responsabile: omissione a cui oggi intendo porre rimedio.

Nel capitolo “*La posizione crepuscolare*” viene esaminata l’ideologia dei primi anni Ottanta in Italia, espressa dall’arte visiva ma anche dalla critica d’arte del medesimo periodo, di cui Bonito Oliva è stato il rappresentante più caratteristico. La riproposizione di quella scheda oggi, al di là della sua ragione come documento storico, rivendica la posizione assunta da chi la scrisse nel momento preciso di una conflittualità significativa nel campo di scelte estetiche (dunque ideologiche) contrapposte. Rileggendola, si possono riconoscere in prospettiva anticipata situazioni della realtà storica italiana che trovano il loro riscontro, mi pare, nella condizione attuale: una scheda in qualche modo “profetica”, per così dire: questa è un’altra ragione per riproporla oggi.

Il capitolo intitolato “Il Mandala seriale” contiene scritti di diversa occasione e data. Che cosa intendi con questa formula ?

Intendo il falso movimento per cui la Storia, invece che avanzare trasformando e trasformandosi, ritornerebbe allo stato iniziale: un circolo vizioso. Questa concezione della Storia, con la parallela predicazione che ogni tentativo di cambiamento è inutile, si rintraccia in pensatori, scrittori, critici, artisti e in gran parte dei Media e del senso comune. Ad essa è associabile il “principio di Morte” che governa gran parte del pensare e del sentire collettivi (e dell’operare artistico) dal Novecento ad oggi: la vittoria, secondo tale principio, è del SempreUguale ed è vano opporglisi. Questa concezione trova il proprio rappresentante psichico ed estetico nell’immaginario seriale, che non riesce a prescindere dall’impero della riproducibilità, della Serie e della Copia. Nel capitolo che viene dedicato a questa problematica viene analizzata sia la potenza e l’azione dell’immaginario seriale in varie pratiche artistiche sia l’emancipazione da esso in prassi antagoniste. Ho scelto il modello dell’operare complessivo di Mario Merz, nel capitolo che gli è dedicato, come esempio del conflitto fra immaginario seriale e simbolo vivo in un artista di indubbio significato nella storia dell’arte.

Come critica d'arte tu hai preferito la scrittura all'organizzazione di eventi espositivi: come mai ?

E' una questione anzitutto di vocazione. Ho grande rispetto per i critici d'arte che sanno inventare e organizzare mostre attraverso le quali gli artisti possono sviluppare i propri discorsi e la gente crescere in una coscienza non solo estetica, ma tutta l'organizzazione implica un lavoro di retroscena che non mi sento di attraversare e un continuo compromesso fra l'Immagine e il buonsenso o il malsenso del mondo "pratico": tutto questo lo trovo (per me) imprigionante. So che il critico-scrittore viene oggi considerato figura, magari nobile, del passato, mentre sembra obbligatoria, da parte del critico, la produzione di mostre più e meno significative: deve esibirle nel suo curriculum come prova della propria capacità di gestire il mondo, esattamente come gli artisti delle generazioni più giovani devono esibire come pegno della loro "natura artistica" il proprio passaggio rituale nelle "Residenze", con tanto di contratto e di opera da sfornare alla fine dell'esperienza: opera quasi sempre obbligatoriamente laudativa delle virtù del luogo che li ha ospitati. Questo genere di alienazione non mi appartiene. Ammiro l'invenzione contenuta nelle grandi mostre, esattamente come consegno grande valore alla scrittura, che dell'opera d'arte fantastica o che frontalmente la penetra.