I sentieri interrotti del video

Una conversazione con Paolo Rosa e Fabio Cirifino

a cura di Valentina Valentini

La storia, l'esperienza

Ritengo importante ricostruire — soprattutto nel panorama italiano, dove la pratica video ha una storia così discontinua da rendere difficile il compito allo storico che voglia ripercorrerne le tracce — le biografie culturali delle singole esperienze che sono attive (o lo sono state) nel campo video. Mi interessa cioè capire quali sentieri vi hanno portato a scegliere il video come mezzo espressivo privilegiato, ormai da anni, nella vostra attività di gruppo, che pure è complessa e variegata.

Paolo Rosa: « Posso parlare del percorso che mi ha condotto al video, ma si tratta della mia esperienza personale, e in quanto tale non comune a quella del resto dello Studio: il primo passo è stato una drastica rottura con le arti visive, avvenuta sin dal tempo della fondazione del *Laboratorio di Comunicazione Militante*. Fu una vera e propria rottura perché ho frequentato l'Accademia di Belle Arti di Brera; partecipai perfino a una mostra alla Biennale del '76, che si chiamava *Arte/Società*, con un lavoro fortemente caratterizzato dal punto di vista politico, con il quale volevamo affermare che ormai bisognava ritrovare l'arte nell'ambito più ampio della comunicazione.
C'era un grosso impegno politico nei primi anni Settanta: era un periodo di grande travaglio interiore, nel senso che da una parte si aveva voglia di scendere in piazza, uscir fuori dal proprio studio, ruolo, sapere specifico. Dall'altra parte c'era il desiderio di continuare l'attività artistica che era considerata sovrastrutturale, ed era stata un po' messa al bando: io facevo l'artista quasi di nascosto nel mio studio in corso Garibaldi.
Avevo formato un gruppo che si chiamava *Laboratorio di Comunicazione Militante*, eravamo quattro persone : Pasculli, Columbu, Brunone e io; ci conoscevamo sin dall'Accademia e con alcuni addirittura dal liceo. Avevamo già un'esperienza in comune: anni prima avevamo fondato un altro gruppo che si chiamava *G 28*, all'interno del quale conducevano una ricerca maggiormente legata allo specifico artistico, frequentando ambiti tradizionali come la Quadriennale a Roma e il Festival dei Due Mondi a Spoleto, quando quest'ultimo si occupava anche di arti visive. In seguito, facendo confluire l'esperienza politica in quella artistica, abbiamo formato il *Laboratorio di Comunicazione Militante*. Affrontammo delle difficoltà enormi, perché allora fare arte e fare militanza politica era quasi contraddittorio.
Ancora oggi mantengo un legame fortissimo con quella esperienza, perché è stata molto incisiva. Il lavoro presentato alla Biennale era uno studio sull'iconografia che noi chiamavamo, allora, « del potere », con un taglio fortemente ideologico, dove si cercava di capire attraverso quali stereotipi e deformazioni dell'immagine il potere riuscisse a trasmettere dei segnali molto forti, le comunicazioni cosiddette « deformate », che facevano opinione. Una mia ricerca di allora, ad esempio, consisteva nel comporre « nature morte » fatte di arsenali di armi ritrovate nei covi dei brigatisti.
Riuscimmo ad allestire una grande mostra alla Rotonda della Besana, facendola passare, attraverso Mario De Micheli, come una mostra didattica sulla comunicazione e sui valori nati dalla Resistenza. Due giorni prima dell'inaugurazione, quando i funzionari vennero a vedere la mostra già quasi

allestita, si sono trovati davanti gigantografie con sequenze di immagini di brigatisti, del Presidente della Repubblica, di criminali, di arsenali militari. È stato un impatto così scioccante, che volevano impedirci di aprirla, e solo dopo una difficile trattativa siamo arrivati ad un accordo, ma abbiamo dovuto togliere una decina di lavori. Ci interessava, comunque, farla proprio in quel momento, perché, all'interno dell'ambito artistico, si caricava di un'impronta politica molto forte. Allora dicevamo, con intento estremamente provocatorio, che i nostri maestri erano il Presidente della Repubblica Leone e Indro Montanelli.
L'arte, secondo noi, si era chiusa in una sorta di ghetto, di spirale concentrica che l'aveva, in qualche modo,emarginata totalmente dai grandi problemi sociali che, allora, risultavano anche molto esasperati dall'ideologia ».

Quali linguaggi utilizzavate nel laboratorio? Avevate scelto i nuovi media — la fotografia, il cinema, il video — e bandito i vecchi, come la pittura? C'era contemporaneamente un'attenzione alla decostruzione nell'uso di questi linguaggi?

Paolo Rosa: « Lavoravamo prevalentemente con la fotografia, facevamo gigantografie, alcune un po' trattate, con interventi pittorici molto contenuti. Usavamo anche i primissimi video-tape, con il nastro da un quarto di pollice, e la cinepresa. L'esperienza cinematografica ha contato molto nel corso della nostra formazione.
Con il video analizzavamo il linguaggio del reportage televisivo di allora, legato all'iconografia « criminale », in una tipologia che si estendeva dal criminale comune al criminale di Stato, il politico per eccellenza. Era importante usare la telecamera in funzione di decostruzione, perché osservavamo questi reportage televisivi — le irruzioni del magistrato Viola con la pistola nei covi dei brigatisti — e cercavamo di riproporli evidenziandone i tratti polizieschi: una drammatizzazione ottenuta con movimenti di camera, luci incidenti, il faro piazzato in faccia ad una persona. La cosa curiosa è che, per cercare di dare più sostanza a queste mie ricerche, andai a parlare con il capo della polizia scientifica di Milano, facendomi passare per uno scrittore di gialli che aveva bisogno di alcuni dati tecnici; il risultato della conversazione fu una sorta d'intervista su come loro agivano in alcuni casi di ritrovamento di cadavere, oppure in situazioni di ordine politico. La nostra ipotesi era che lo stile delle immagini prodotte da polizia e carabinieri — la composizione delle pallottole sull'asfalto — avesse un ordine estetico, cioè rispondesse ad una logica formale molto precisa. Ho avuto conferma di ciò pochi anni fa, durante un corso video a cui partecipavano, per puro caso, due o tre persone della polizia scientifica, che mi hanno spiegato che i carabinieri hanno un codice di comportamento, che in questi casi devono assolutamente sostenere, così da poter apparire sui mezzi di comunicazione con una certa immagine. C'era un problema d'immagine! ».

Artisti come Richard Serra, Vito Acconci, Robert Morris, Bruce Nauman, Joseph Beuys, che hanno percorso l'intero processo che va dal film d'artista alla performance registrata dalla telecamera in tempo reale, ai videotape (firmati e numerati, a volte), fino alle installazioni, sono stati per voi dei punti di riferimento, oppure — tipico di quegli anni — ignoravate volutamente le loro esperienze, vivendo l'esaltazione di chi, per poter reinventare il mondo, deve distoglierne lo sguardo?

Paolo Rosa: « Nella nostra esperienza predominava quest'ultimo atteggiamento: Vito Acconci o l'arte povera rappresentavano uno sguardo parallelo. Beuys in quel periodo non era ancora un punto di riferimento per noi, lo diventò solo più tardi. Avevamo la sensazione che nonostante tutto lavorassero ancora all'interno di un meccanismo tradizionale come quello dei musei e delle gallerie, dentro quelle istituzioni che noi definivamo « trappole intellettuali ». Noi allora avevamo il « movimento » come riferimento; lo consideravamo nostro interlocutore realmente e non solo concettualmente, poiché ce ne sentivamo parte integrante. Rivendicavamo, un po' ingenuamente, un diritto sociale a inventare e produrre arte, non solo a consumarla.
Sulla base di questa tesi abbiamo portato avanti delle azioni interessanti non solo dal punto di vista artistico, ma anche da quello della gestione della cultura. Abbiamo occupato una chiesa al centro di Brera, San Carpoforo, che era chiusa da cinquant'anni, e l'abbiamo gestita per due anni e mezzo, organizzando manifestazioni teatrali e di arti visive, performance,concerti, cercando di trovare una

relazione tra questo spazio, che era gestito da artisti — noi del *Laboratorio* in prima persona, ma anche altri — e una serie di realtà giovanili che in quel momento erano molto forti nella città, e costituivano un riferimento politico o, per lo meno, di cultura alternativa . La gestione di questo spazio è stata faticosissima per noi, e ha messo in evidenza tutte le contraddizioni insite in quel modo di pensare; è stata però anche una scuola entusiasmante.
Alla fine le istituzioni ci avevano perfino affidato regolarmente in gestione la chiesa, ma noi abbiamo detto: "No, grazie. Basta, non ce la facciamo più". E abbiamo sciolto il gruppo ».

Guardando a distanza questa vostra esperienza, come si spiega che, dopo gli anni caldi della militanza, sia confluita nella pratica di lavoro più recente, nelle vostre opere video? Quali sono gli elementi di continuità e di frattura?

Paolo Rosa: « A parte certi elementi formali non secondari, quello che è rimasto è la volontà di dare comunque un senso al lavoro che stiamo facendo. È stata un'esigenza, questa, che si è manifestata anche nel momento in cui abbiamo realizzato le prime video-installazioni. Non sono mai riuscito a fare un lavoro finalizzato a se stesso, senza un investimento e un impegno di ordine « sociale », espressione che non va più intesa in senso dogmatico e ideologico. Il lavoro che abbiamo intrapreso recentemente sugli strumenti di controllo — Meteosat, infrarossi — mi riempie di entusiasmo, trovo che abbia un senso molto forte. Può darsi che sia un residuo dell'esperienza del *Laboratorio di Comunicazione Militante*, ma un residuo a cui sono molto attaccato, perché dà un ordine etico, per me fondamentale, e che si è perso, purtroppo, in questo decennio in cui, invece, l'ordine vigente è basato sulla superficialità e sul vuoto ».

In che modo il video è diventato il nucleo centrale dell'attività di Studio Azzurro? E come è nato l'attuale gruppo?

Paolo Rosa: « Prima che il video diventasse il nucleo centrale della nostra attività, c'è stato un passaggio intermedio tra quest'ultimo momento e l'esperienza militante degli inizi, in cui ci siamo occupati di cinema. Tra il '79 e l'80 abbiamo fatto un film che un po' presagiva il discorso del video e un po' concludeva l'esperienza precedente. Si chiamava *Facce di festa*. Era un film di un'ora che è stato presentato alla Mostra del Cinema di Venezia nel 1980.
Il film è nato in un momento in cui, finito il periodo delle manifestazioni di piazza, per due o tre anni non si faceva altro che passare da una festa all'altra. Fu un tentativo, probabilmente, di ricomporre dei piccoli gruppi di persone, non in piazza con tanta gente, ma in ambiti più ristretti. Era passato da poco il '77. Le parole d'ordine erano: riscoprire il corpo, la propria individualità... Sembrava una classica ritirata! Anche se non so se la vivessimo proprio così. Anzi, era vissuta come una riscoperta — come sta avvenendo ora nei paesi dell'est — peraltro necessaria.
Facce di festa era stato girato in cinque ore, da quattro troupe cinematografiche contemporaneamente, all'interno di una festa privata che noi stessi avevamo organizzato, con lo scopo di costruire il set per il film. Cercammo di selezionare gli invitati per caratteri, tentando di costruire dei ritratti, utilizzando punti di vista diversi: c'era una cinepresa che girava nello spazio vero e proprio della festa, un'altra era stata sistemata in un bagno, nascosta dietro uno specchio, tipo « candid camera » — nel luogo dove l'individuo passa dal momento socializzante della festa a quello privato e individuale, magari per « ricostruirsi » —; un'altra cinepresa era nascosta nella cucina, il luogo dove l'individuo esprimeva i suoi bisogni primari; l'ultima l'avevamo collocata in cantina, dove trascinavamo giù, quasi a forza, alcune delle persone invitate e facevamo loro dei ritratti — condotti magnificamente da Leonardo Sangiorgi — ponendo delle domande paradossali, come: « a quale parte del corpo associ il tuo nome? ». Rimanevano talmente sbigottiti da queste domande che le loro espressioni corporee, la loro gestualità, risultavano così spontanee, così forti e comunicative, che queste, alla fine, diventavano molto più interessanti di qualsiasi altra domanda convenzionale che gli avremmo potuto rivolgere. Spiazzavano immancabilmente i comportamenti delle persone, producevano in particolare un effetto di straniamento in quelle che noi chiamavamo le auto-rappresentazioni.
Queste persone all'interno della sala, del bagno, della cucina, condotte in cantina, si trovavano a fare delle cose che non avrebbero assolutamente mai fatto e mai detto, come urlare il proprio nome, più volte, a squarciagola, come durante una seduta terapeutica. Difatti, per realizzare questa specie di « laboratorio comportamentale » avevamo attinto proprio alle tecniche della bioenergetica.

Attraverso un'osservazione da diversi punti di vista, abbiamo costruito come un affresco, un film a colori abbastanza divertente e, penso, anche significativo, visto che ancora oggi conserva una sua freschezza.
L'ispirazione per questo film venne anche da Andy Warhol; ero fortemente suggestionato dai suoi lavori, ma più che dai film stessi, dai racconti che lui ne faceva: il bellissimo libro curato da Ungari e da Aprà, *Il cinema di Andy Warhol* (1978), in quel momento mi servì proprio come una specie di manuale, e costituì una forte sollecitazione per immaginare questo lavoro.
Leggevo che Andy Warhol ambientava i suoi film nelle camere di un albergo, con i personaggi del sottobosco newyorkese. Paradossalmente, ero più suggestionato dalle letture sul cinema di Andy Warhol, che da una visione vera e propria dei suoi film ».

Mi interessa il discorso su Andy Warhol, perché è un momento — teoricamente accertato (anche attraverso il lavoro di restauro, catalogazione e analisi che sta portando avanti il Dipartimento di Film e Video dello Whitney Museum of American Art di New York) — di passaggio dal cinema « underground » al video e di mescolanza fra arti vecchie e nuove. Ovvero, nei film di Warhol si ritrovano molti aspetti condivisi poi con l'estetica dell'immagine elettronica. Cosa ti aveva colpito nei suoi film ?

Paolo Rosa: « Non mi ha colpito tanto l'aspetto linguistico — avevo visto alcuni film, anche se non era facile trovarli — ma l'impianto concettuale che c'era dietro, l'idea di rivedere la realtà da un punto di vista completamente differente da quello convenzionale del cinema classico di quel periodo. Allora, un po' perché lo sentivo più familiare in quanto toccava le mie passate esperienze di artista visivo, un po' perché già precedentemente proprio con Leonardo Sangiorgi, nella nostra giovinezza, avevamo fatto spesso esperimenti di cinema con un vecchio 16 mm. che usavamo con grande disinvoltura — graffiavamo la pellicola e la montavamo con un taglio molto underground —, il modo di pensare il cinema che Warhol proponeva, rappresentò un contributo fondamentale. Anche perché l'esperienza americana del film-maker costituiva un patrimonio a noi molto più prossimo di quello cinematografico tradizionale, la cui dimensione letteraria non ci apparteneva, in quanto venivamo da una cultura visiva: per noi scrivere una sceneggiatura significava mettere insieme tante immagini, tante suggestioni e non costruire una storia in termini letterari (logica che informa anche il nostro lavoro attuale). Mi piaceva il lavoro sull'immagine della realtà, sull'idea e sulla struttura dell'immagine, non certo sulla storia. Era un procedere più vicino alle arti visive ».

Ricostruendo la storia degli autori che in Italia lavorano (o hanno lavorato) con il video, si riscontra che, alle origini, è stata molto più produttiva e radicata l'esperienza del cinema militante, della comunicazione diretta e immediata, dell'appropriazione creativa dello strumento, rispetto a quella che si è sviluppata all'interno delle arti visive, dove troviamo artisti che hanno fatto un solo video, come Giulio Paolini e Jannis Kounellis, con un rapporto del tutto occasionale e poco incisivo.
Come si legge nella vostra storia il percorso dal cinema militante al video?

Paolo Rosa: « Dopo *Facce di Festa*, personalmente, mi sono calato ancora di più nelle problematiche del cinema (non ancora in quelle del video) mettendo in piedi, con altri, l'iniziativa che si chiama ancora oggi *Film-maker*. Riuscii a scoprire molte persone che in quel periodo avevano fatto piccoli film, degli esperimenti. Avevano tutti il problema di farli vedere: così, come occasione per mostrarli, è nato, nel 1980, *Film-maker*: la Provincia di Milano ci diede un milione e Radio Popolare ci trovò il luogo, un cinema, e fece un po' di pubblicità all'iniziativa. Era una manifestazione realizzata senza soldi, quindi senza promozione, se non quella diffusa da una radio che, comunque, catalizzava un certo pubblico. C'erano dei film squinternatissimi, di formati diversi, di origini e tensioni differenti, che, nonostante tutto, sono riusciti per tre giorni a richiamare un pubblico incredibilmente vasto e, soprattutto, a costruire un'atmosfera straordinaria durante il festival. La partecipazione del pubblico è stata importante perché, in primo luogo, ha permesso a *Film-maker* di camminare con le sue gambe e diventare un festival di una certa importanza e di una certa particolarità nel panorama italiano. In secondo luogo perché era il segnale che esisteva un pubblico attento a esperienze particolari, che non erano quelle del grande cinema, ma erano opere in cui queste persone si potevano riconoscere, che potevano aver girato i loro vicini di casa o, addirittura, loro stessi. Per cui c'era molta partecipazione, vissuta senza toni critici, ma in un clima di assoluta identificazione. *Facce di*

65. Studio Azzurro: Paolo Rosa, Fabio Cirifino, Leonardo Sangiorgi.

festa è stato un po' il simbolo di questa situazione, anche perchè fu accolto con grande entusiasmo. Ha costituito un'esperienza cinematografica progressiva, pensata e prodotta da una serie di persone, da cui è nato il primo nucleo dello *Studio Azzurro*. Conclude l'esperienza del *Laboratorio di Comunicazione Militante* e ne apre un'altra. Nel film ci sono la fotografia, il ritratto: avevo coinvolto Fabio Cirifino, Armando Bertacchi e Leonardo Sangiorgi, che erano fotografi ».

Fabio Cirifino: « Io vengo da una formazione scolastica media, ho iniziato a lavorare molto giovane nello studio fotografico di Aldo Ballo — che in quel momento era uno dei più importanti fotografi di architettura — dove sono rimasto per sette anni: lì mi sono formato. Insieme ad altre sei persone, che erano passate anche loro attraverso esperienze di militanza, nel '78 ho fondato uno studio fotografico che si occupava all'inizio solo di fotografie di architettura, arredamento, pubblicità. Questo ha costituito l'avvio dell'altro tronco di *Studio Azzurro*. Dopo aver lasciato Aldo Ballo, e quando ancora non si era formato *Studio Azzurro*, ci fu un periodo in cui giravo per gallerie per fotografare gli artisti (prendendo come modello Ugo Mulas), un'esperienza importante perché mi ha offerto l'opportunità di acquisire una sensibilità molto particolare.
Non riesco a definire con precisione quanto il mio lavoro di fotografo con gli artisti, nell'architettura o nell'arredamento abbia influito sul lavoro successivo e quanto abbia inciso sulla nascita di *Studio Azzurro*.
Il nostro primo lavoro con il video — *Luci di inganni* (1982) — è nato come una collaborazione con gli architetti del gruppo Memphis. Da una serie di foto che erano state fatte per loro, nacque l'idea di inventare qualcosa che potesse presentare questi oggetti al pubblico in modo particolare e nuovo. Così, in maniera abbastanza incosciente, abbiamo iniziato ».

Paolo Rosa: « Il passaggio al video per me è stato scioccante: per certi versi è stata una forzatura, nel senso che riguardo al video avevo acquisito dei preconcetti — come tutti coloro che, ancora oggi, fanno cinema — per cui il cinema sarebbe un'arte nobile mentre il video avrebbe un valore secondario, addirittura antitetico. Ci identificavamo con la nostra esperienza cinematografica di quegli anni in maniera così forte, che essa ci allontanava dal video. Alcune dichiarazioni che facemmo allora dimostrano che non avevamo alcuna relazione col video e che non volevamo averne. Il nostro primo lavoro col video si è imposto come un'esigenza liberatoria; *Luci di inganni* è stato progettato nel giro di cinque minuti esatti, come una sorta di sfogo ludico represso da tanto tempo; infatti è un lavoro molto giocoso come se, finalmente, ci fossimo voluti liberare dalla cappa dell'ideologia. È venuta fuori, inaspettatamente, una cosa così gioiosa e felice che ci è piaciuta tanto che, quando abbiamo verificato che anche alla gente piaceva moltissimo entrare dentro le immagini e guardare gli oggetti che si animavano — la teiera con il fumo, il vaso di fiori —, siamo entrati in profonda crisi, perché avevamo fatto una cosa del tutto antitetica rispetto a quelle che erano state fino ad allora le nostre posizioni. La mia tribolazione è stata questa: come si poteva spiegare che un lavoro fatto quasi per gioco avesse avuto un successo immediato (è stato anche trasmesso in televisione, durante il programma *Mister Fantasy*), mentre i lavori precedenti, frutto di sofferenza, avevano incontrato moltissime difficoltà? Dopo una lunga riflessione ho capito che il cinema mi aveva allontanato dal momento creativo individuale, e questo per me, che provengo dalle arti plastiche, e perciò da un rapporto diretto con la materia, ha costituito un limite. Il video riaffermava una possibilità manipolatoria, perché dava la possibilità di creare immediatamente quello che si voleva plasmare. Ho ritrovato così il gusto delle prime esperienze nel campo delle arti visive, quando facevo lo scultore: il godimento del toccare la materia ».

Le idee, la poetica

Avete parlato spesso della natura minimale del vostro lavoro sulle immagini. Vorrei capire se tale termine designa l'appartenenza a una tendenza artistica ben precisa — quella appunto della Minimal Art, che a partire dagli anni '60 ha rivoluzionato le arti visive (Robert Morris, Donald Judd) — o soltanto delle norme estetiche che si sono imposte nelle pratiche artistiche contemporanee, anche al di là della loro origine di movimento d'avanguardia, come l'enfasi sulla struttura delle singole immagini e non sulla loro disposizione in flussi narrativi, l'iterazione e non lo svolgimento, la « teatralizzazione » delle arti visive, che invadono lo spazio e si danno come evento, il valore attribuito agli aspetti percettivi e contestuali, etc. Cosa c'è di minimale nel vostro lavoro?

Paolo Rosa: « Ricordo che, quando abbiamo fatto il film *L'osservatorio nucleare del Sig. Nanof* (1985), un giornalista mi domandò: « quali sono i vostri modelli cinematografici? ». La musica minimale, risposi, spiazzando la sua concezione secondo cui uno che fa cinema dovrebbe avere comunque dei riferimenti tipicamente cinematografici. Quel tipo di musica, di reiterazione, di atmosfera, di modularità, che i compositori costruivano nella loro partitura, era la cosa che mi aveva personalmente molto suggestionato. Più che il minimalismo nelle arti visive, conoscevamo quello musicale.
Il minimalismo si articola su un piano estremamente concettuale, mentre noi tendiamo di più verso il semplice, per certi versi, cercando così di fuggire da certi stereotipi legati all'immagine del video e al concetto di video che ci potrebbero direttamente al video-clip, cioè ad una densità di racconto e d'immagine, ad una visione quasi caleidoscopica dello strumento: una macchina per produrre degli effetti, più che per produrre dei concetti. Allora l'esigenza, in reazione, è stata proprio quella di cominciare a raccontare fermandosi su delle cose estremamente piccole e semplici ».

Peter Greenaway affida al cinema il compito di salvare sia la pittura che la letteratura, Jean-Luc Godard con la serie Histoire du cinéma *affida al video la memoria del cinema. Secondo voi esiste una gerarchia tra vecchi e nuovi media: pittura, letteratura, cinema, video, vivono in un regime di parità nell'universo artistico contemporaneo, oppure i vecchi sono destinati a scomparire di fronte ai media tecnologici?*

Paolo Rosa: « Innanzi tutto non accetto nessun tipo di definizione di « morte dell'arte », se non da intendersi in una versione più morbida, per cui si potrebbe dire che l'arte è "collassata". Ma il problema più ampio, riguarda la rapidità e la radicalità della trasformazione della comunicazione tra gli uomini; in questo contesto la sacralità auratica dell'arte ha giocato un ruolo frenante. Il permanere di una serie di interessi, anche economici, all'interno del sistema dell'arte, ha fatto sì che la ricerca artistica, abbandonata la tensione rivoluzionaria, si ritrovasse con un atteggiamento difensivo all'interno di una sorta di riserva dorata e impotente, tutta tesa a ricercare su se stessa, in un moto centripeto, rompendo quella dinamica di comunicazione con la gente.
D'altra parte, l'esasperazione della comunicazione produce un effetto opposto: la potenza degli strumenti stana qualsiasi residuo di originalità, forma una omologazione planetaria, crea una relazione con il pubblico, con la gente, di tipo numerico: percentuali, *audience, share*.
Se si considera l'arte non un esercizio di stile ma una ricerca, un'esperienza, nei territori del linguaggio e della comunicazione, non si può non considerare con preoccupazione la grande distanza tra questi due mondi: se si osserva la differenza di velocità di queste due traiettorie, di cui sicuramente una, ma forse anche l'altra, porta verso l'inaridimento del proprio immaginario e di quello collettivo, ecco che non si può fare a meno di ricercare un senso, una necessità del proprio fare arte.
In una discussione pubblica con Alessandro Mendini, in contrapposizione alle sue asserzioni ho affermato che l'arte dovrebbe recuperare, liberandolo dai residui ideologici, un concetto di funzione. Tutto ciò non vuol dire appunto che l'arte è morta: al contrario penso che si stiano creando le condizioni per una grande svolta.
La fine di un pensiero positivista dominante mi fa credere che la comprensione del mondo non sia più solo legata alle scoperte scientifiche, ma che invece molto dipenda dagli strumenti dell'espressione artistica.
Le arti tradizionali si rivelano una base formidabile di idee e suggestioni, un bagaglio culturale indispensabile a qualsiasi linguaggio che operi in più diretto contatto con il vissuto contemporaneo. Penso che in questo momento l'arte legata alla tecnologia — non lo dico affatto per celebrarla — sia un fenomeno che dovrebbe trascinare tutta l'esperienza artistica verso un contatto nuovo con l'esperienza del quotidiano. Dovrebbe costituire un ponte tra i due pianeti di cui si parlava prima ».

Che cos'è questo quotidiano? Gli artisti americani neo-oggettuali, come Jeff Koons o Haim Steinbach, che espongono gli oggetti trovati al supermarket (pentole, aspirapolveri, orologi), lo fanno in nome di un omaggio alla realtà rispetto ad un'arte lontana dalle esperienze della gente comune, per cui rivendicano anche una valenza politica. In realtà, nel doppiare il mondo così com'é (ben diversamente dallo straniamento ludico e dalla tragicità delle opere pop di Andy Warhol), non lavorano per una nuova arte, ma per la sua sparizione...

Paolo Rosa: « L'esperienza della gente, l'esperienza di ogni giorno, deve trasformarsi in patrimonio e non dissolversi nel vuoto.
Sono convinto che ci troviamo di fronte a un'occasione storica per recuperare un collegamento con il quotidiano, perché nel suo risvolto, l'omologazione di cui parlavo ha formato un codice di base comune a cui riferirsi. Un codice formatosi passivamente, un po' come quei corsi di lingue praticati in modo subliminale, e che non sappiamo ancora utilizzare. L'espandersi del linguaggio televisivo ha creato un immaginario nuovo, inesplorato e diffuso, che fa leva su quel mondo virtuale, simulato, di cui tanto si è parlato in questi anni.
Prendiamo un caso elementare: in *Luci di inganni* il beccuccio di una teiera è accostato allo schermo e, proprio in quel punto, in corrispondenza del beccuccio, esce del fumo, come fosse quello del té che sta bollendo: solo che, mentre la teiera è reale, il fumo è simulato elettronicamente. Una cosa semplice ma che ha il potere di catturare ipnoticamente l'attenzione della gente. Perché? La teiera è un oggetto quotidiano, e così il televisore, ma accostati in un certo modo danno luogo a un paradosso, un atto simbolico, lontano dalla realtà. Forse qualcuno avrà pensato, nella sua casa, a un prolungamento del proprio mondo domestico dentro lo schermo televisivo, e non a torto.
In un altro lavoro, *Tempo di inganni* (1984), c'era una meridiana che proiettava la sua ombra sino a dentro lo schermo; la parte terminale dell'ombra era registrata e appariva come se lo scenario su cui si stagliava, ruotasse sotto di essa: il contrario esatto di ciò che avviene normalmente quando è l'ombra che, a causa della rotazione della terra, si sposta. Un ribaltamento spaziale che ci porta ad un ribaltamento temporale, in un gioco tra il dentro e il fuori dello schermo. Una oscillazione percettiva che abbiamo reso ancor più evidente a partire da *Prologo* (1985), dove è addirittura l'attore ad entrare in questo gioco di dentro e fuori, reale e virtuale.
Gli oggetti, lo spazio, il tempo, l'uomo, fanno i conti oggi, quotidianamente, con una realtà virtuale, con una natura artificiale delle cose, con un loro doppio altrettanto vero. E, nella vita di tutti i giorni, sono soprattutto gli strumenti tecnologici a costruire questo sdoppiamento: i satelliti, i radar, i computer, la televisione. È un mondo tutto da esplorare, di cui noi cerchiamo di raccontare qualche cosa ».

L'impatto forte che il vostro lavoro — soprattutto le installazioni video — produce sullo spettatore, è dato proprio dalla sua estraneità nei confronti della produzione televisiva corrente, oltre che dalla presenza di elementi di seduzione e captazione dell'attenzione, forniti soprattutto dalla musica e dall'alta definizione dell'immagine...

Paolo Rosa: « Mi sono chiesto: qual è il processo che fa sì che una persona stia davanti ad un monitor, dove si vede cadere una goccia d'acqua per dieci minuti, quando è abituata, davanti al suo televisore, a non sopportare un'immagine che duri più di dieci secondi? Nella sua esperienza quotidiana ha a che fare con la televisione: se assiste a una sequenza più lunga di dieci secondi cambia canale, la brutalizza. Se mostro una goccia d'acqua che cade e la sua caduta continua per ore, senza che succeda niente, cosa induce una persona abituata ai tempi televisivi a rimanere dieci minuti a guardarla ? Che cosa cambia? Lo spettatore recupera una propria capacità di entrare dentro le immagini, la propria potenzialità espressiva, si torna quindi al discorso di partenza: osservando l'immagine registrata di un sasso, si può riscoprire il senso di un sasso vero.
Occorre ripartire dalle cose piccole, minime. Non credo, invece, nella possibilità di recupero di segmenti della cultura bassa — pratica assai diffusa negli anni Ottanta, con i risultati di restaurazione che tutti stiamo vedendo —, perché è pseudopopolare, totalmente indotta: al contrario della vera cultura popolare, non possiede radici storiche. In questo senso non può avere nessuna relazione con la profonda carica emozionale dello spettatore, ma rimane a galleggiare in uno strato superficiale, destinata ad essere rimossa nel giro di breve tempo ».

I temi visivi ricorrenti nelle vostre installazioni video sono elementi naturali: l'acqua, gli alberi, il fiume, le pietre... L'immagine, sui monitor, cattura l'attenzione... è come se fosse reale, si ha l'impressione di stare a contatto ravvicinato con il fenomeno, così da percepirlo intimamente, grazie alle protesi tecnologiche che hanno permesso di fissarlo, come invece l'occhio e l'orecchio, al naturale, non possono percepire. È un effetto di simulazione di realtà, che crea un mondo virtuale ma che produce esperienza reale...

Fabio Cirifino: « Moltissimi motivi del nostro lavoro recuperano elementi naturali — la goccia d'acqua, il fuoco — dei quali, probabilmente, la gente che vede continuamente la televisione ha perso la percezione ».

Le nuove tecnologie elettroniche offrono la possibilità allo spettatore di vivere più letteralmente l'esperienza artistica, perché colpiscono percettivamente, in modo diretto e meno misterioso.

Paolo Rosa: « A questo proposito, voglio citare una dichiarazione di un ex brigatista rosso, Fenzi, che a proposito dell'omicidio Peci, dice: « Non posso dire che non fossi sostanzialmente d'accordo sull'uccisione di Roberto Peci, perché si dimostrava direttamente consequenziale al nostro ragionamento di allora, ma mi sono accorto della vera efferatezza del fatto solo quando ho visto le fotografie e il filmato che i brigatisti girarono sull'esecuzione. Questi documenti mi hanno rivelato una natura che non avevo valutato, hanno messo in mostra una bestialità, un'insensatezza che il fatto in sé non ci aveva permesso di leggere, un cinismo ripugnante per la spettacolarizzazione. Da quel momento il mio modo di vedere è cambiato ». Questa dichiarazione è esemplare: non riuscire più a leggere la realtà direttamente, ma attraverso l'esperienza fatta con i mezzi tecnologici, che permettono di vederla con una valenza che si perde nella lettura diretta ».

Una qualità ricercata, nella pratica artistica contemporanea, è il valore dell'energia, incamerata come processualità, come dimensione « evenemenziale », in un'opera che vuole darsi come traccia di un rapporto con il mondo e la natura ancora attivo e emozionante. Ecco che Marina Abramovich e Ulaj percorrono a piedi la muraglia cinese (The Great Wall Walk, *1989), Richard Long va in Amazzonia per cercare le pietre per le sue installazioni. Come si pone per voi il problema del rapporto fra esperienza vissuta e opera?*

Paolo Rosa: « Mi trovo d'accordo con Vittorio Storaro che, qualche tempo fa, sosteneva che la pellicola, oltre a rimanere impressionata dalla luce, grazie alla quale si forma l'immagine, viene impressionata anche dalla tensione, dall'energia che vengono spese per pensare e costruire le immagini, riportando fedelmente perfino l'atmosfera che si respira in quei momenti: si verifica una doppia impressione, una visibile, l'altra invisibile. Ho citato Storaro, ma potrei riferirmi anche ai nostri lavori: *L'Osservatorio nucleare del Sig. Nanof*, con tutte le sue sconnessioni , rimane un film importante che gira ancora nei circuiti non commerciali, perché è riuscito ad esprimere anche la forte tensione che è occorsa a un gruppo di quindici persone per realizzarlo. Tutto quello che è avvenuto nel momento della sua costruzione è rimasto impresso sulla pellicola. L'altro film, *La variabile Felsen* (1988), invece, non è stato costruito sulla base di un'esperienza altrettanto forte e questa freddezza la dimostra tutta ».

Uno dei problemi fondamentali è che la dialettica fra soggetto e oggetto, il dialogo interpersonale, si stanno ritraendo, per cui l'arte si limita a "fare introspezione", incapace di trasportare il mondo, oppure simula questo mondo, lo crea artificialmente...

Paolo Rosa: « Si tratta di proporre l'esperienza dell'artificiale, non solo del naturale.
In questa direzione abbiamo realizzato due lavori, sui quali la nostra riflessione è tuttora aperta, sono due installazioni che vanno sotto il capitolo *Osservazioni sulla natura* (1988-89). Siamo stati spinti dalla suggestione di costruire la videoinstallazione e contemporaneamente di leggerla, nel ruolo di osservatori privilegiati, come se non avessimo fatto noi il lavoro, ma l'avessimo solamente scoperto. *Primo scavo*, nel Parco del Festival di Locarno, era una performance che ci vedeva in scena, accanto alla presenza dei due danzatori butoh, come archeologi, per scoprire e studiare un residuo senza tempo, che, con la sua circolarità, crea una relazione con il sottosuolo.
In *Rilievo della parte emersa* troviamo nel centro di una piazza, emersa dall'asfalto, una costruzione triangolare che assomiglia decisamente a un vulcano, salvo che, oltre a eruttare materia, ha la proprietà di risucchiare architetture circostanti e uomini, trascinandoli nel sottosuolo.
L'idea era non di andare in un deserto e cercare, anche attraverso l'autosuggestione, che si formasse un miraggio — come ha fatto benissimo Bill Viola —: noi volevamo costruire un miraggio artificiale, non in un deserto ma in una piazza, e volevamo rimanerne colpiti, più che come autori, come spettatori, in una specie di « esercizio straniante ».
Bisognerebbe cimentarsi — e verso questa direzione vanno i nostri più recenti tentativi — oltre che con la forte suggestione del paesaggio naturale, che compare molto spesso nei nostri video, anche con la suggestione per l'artificiale, in quanto l'artificiale fa ormai parte del naturale ».

Le installazioni video espongono il loro essere, nel contempo, sia opera che dura nel tempo, che evento, destinato a consumarsi rapidamente. La loro specificità, ambientale ed interattiva, non è appannaggio solo del video, ma è stato un punto di forza, negli anni Settanta, sia del teatro che delle arti visive. Cosa sopravvive e cosa è decaduto dell'ipotesi ambientale?

Paolo Rosa: « Con il termine "video-ambientazione" avevamo definito un'opera che avesse una fortissima relazione dialettica con lo spazio in cui era collocata e che non potesse essere facilmente spostata. Inevitabilmente questo limite induce a concepire appositamente l'opera per il luogo che la ospiterà e quindi, pian piano, si produce uno slittamento dall'opera verso l'evento unico, che non si ripete. Abbiamo avuto esperienze di questo tipo. Non vivo questo limite come una condizione del tutto positiva, o meglio, mi piacerebbe ritrovare una forte dialetticità con gli spazi, ma mi interessa anche la possibilità di spostare le cose e farle vivere più a lungo.
Il Nuotatore (1984), ad esempio, finalmente, dopo quattro anni, sta vivendo una seconda vita: lo abbiamo portato a Colonia, a Berlino, adesso lo mostriamo a Nizza e a Cavaillon, in Francia.
Occorre tornare al termine "video-ambientazione". Già dal primo lavoro l'abbiamo scelto per differenziarci dai termini "video-installazione" e "video-scultura", diffusi nell'ambito delle arti visive. Era un ribadire una certa originalità dell'esperienza video. In questo senso non ci interessava aderire appieno ad una disciplina, anzi, sfruttando la particolare versatilità degli strumenti che usavamo, cercavamo di attraversare le diverse discipline, dovendo però affrontare una difficoltà di circuitazione molto seria. Essere "indisciplinati" comporta dei costi e dei disagi. "Video-ambientazione", inoltre, voleva dire per noi realizzare il contesto di un racconto, ambientarlo. *Vedute* (1985), è l'esempio più efficace: lo scenario si sviluppava all'interno di una sala di Palazzo Fortuny, a Venezia, prolungandosi anche all'esterno del museo attraverso le dodici camere di controllo che riprendevano in diretta alcuni luoghi. Volevamo costruire lo scenario di un racconto che viveva interattivamente con lo spettatore, e penso che in quel contesto l'operazione sia riuscita, ma era molto complessa e non siamo più riusciti a trovare le condizioni per riproporla in modo adeguato; questo ci ha causato dispiacere, poiché si tratta di uno dei nostri lavori fondamentali ».

Mi sembra che il vostro lavoro si stia indirizzando verso una divaricazione fra opera ed evento, anziché verso una coesistenza, nel senso che gli interventi che nascono in rapporto al teatro, e ora anche all'opera musicale, sono veri e propri spettacoli...

Paolo Rosa: « Gli ultimi lavori, da questo punto di vista, formalmente sono più « opere »: paradossalmente, però, hanno richiamato in sé ancor più l'impossibilità di esserlo. *Rilievo* o *Primo scavo* sono talmente inseriti nel paesaggio che è difficilissimo, poi, riproporli altrove. Il rischio che stiamo correndo in questa fase è di formalizzazione: all'inizio le nostre opere video avevano un proprio modulo: *Il nuotatore* era costituito da dieci monitor messi insieme, ma solamente per sottolineare il passaggio dell'immagine dall'uno all'altro. In *Vedute* erano dieci monitor collocati senza nessuna costruzione scultorea. Negli ultimi lavori, invece, stiamo andando verso delle forme che sono più scultoree, come il semicerchio affondato, il triangolone che emerge dall'asfalto o la croce, che realizzeremo per Taormina Arte Video ».

Una critica che si muove al vostro lavoro è di essere spettacolare, intendendo con questo termine sia il dispendio tecnologico, l'alta definizione delle vostre opere, sia il loro carattere seduttivo, la magia dei trucchi.

Paolo Rosa: « Innanzitutto, farei una distinzione: la spettacolarità è una componente genetica nella natura dello strumento, la magia dipende dal rito che gli si costruisce intorno.
Noi non ignoriamo la prima, pur non facendo essa parte di un nostro preciso programma estetico. Soprattutto se si considera l'aspetto seduttivo, ipnotico, che ha in sé un monitor che si accende o l'aspetto catalizzante che possono avere più televisori in uno stesso ambiente, oppure, e senza incorrere in una mitologia della tecnica, la meraviglia che essa induce, una curiosità legata all'innovazione. Queste sono componenti che m'interessano; meno, molto meno, quella parte di linguaggio costruito sulle potenzialità tecnologiche: l'effettistica, la velocità tipica del video musicale, la contrazione dello spot pubblicitario. Le trovo operazioni gelide, in cui viene completamente sacrificato il momento esperienziale. A proposito della velocità del movimento, su cui abbiamo lavorato nelle

cinque versioni di *Storie per corse* (1985-'86), dicevamo: « cerchiamo nel movimento anche ciò che lo produce ».
Il punto più interessante è l'aspetto magico, quasi alchemico, che si può ottenere con l'elettronica. Nel 1986, nella presentazione di *Vedute*, avevo scritto che lo schermo può calamitare talmente il desiderio, la tensione esorcistica di chi lo guarda, che la TV sembra caricarsi di magia e interattività tali da permettere una sua associazione alla funzione delle espressioni emozionanti della cultura primitiva. Sto cercando di articolare meglio questa intuizione a partire da un'opera che stiamo preparando per il Festival di Arte Elettronica di Linz, *Kepler's Traum*; il soggetto, infatti, evidenzia le connessioni che esistevano tra il sapere scientifico e quello magico ed alchemico nel periodo tra il '500 ed il '600, nel quale visse Keplero. Connessioni fondamentali. Non hanno prodotto, forse, una rivoluzione come quella copernicana? Nel suo sogno, Keplero riesce a travestire le sue teorie di riferimenti copernicani e le tracce di riferimenti alchemici, con un racconto totalmente fantastico, sfuggendo così all'Inquisizione.
Lavorando sulla messa in scena dello spettacolo, che sarà incentrata sull'immagine della terra letta da un satellite Meteosat, io e Fabio ci siamo più volte accostati alla sensazione di magicità dell'immagine tecnologica, ne abbiamo rilevato le componenti alchemiche.
In quest'ultima fase del nostro lavoro, c'è uno spostamento d'interesse verso i modi di vedere "estremi" della tecnologia — il satellite, l'infrarosso, il microscopio — che certamente nasce dall'esigenza di affermare che operiamo una ricerca non solo sulla televisione, ma su un sistema tecno- logico più complesso. Nei lavori più recenti, in fase ancora di progettazione, si mette l'accento su queste forme di utilizzo della tecnologia, "per la visione", di sistemi meno conosciuti, meno appariscenti ma, forse, più importanti. Ho la convinzione che la vera ricerca sui mezzi tecnologici del vedere e del comunicare non sia tanto nella televisione, quanto negli utilizzi militari dove, certamente, si raggiungono i livelli più sofisticati. Riflettiamo da lungo tempo su questo punto, così che la nostra attenzione verso questi sistemi, che ha avuto inizio con le camere di controllo di *Vedute*, è giunta alla camera di controllo più estrema del satellite meteorologico, fino a spingersi a quelle camere che addirittura vedono quello che noi non possiamo vedere, con i raggi infrarossi.
Abbiamo realizzato recentemente uno studio teatrale con la collaborazione di Moni Ovadia e di Piero Milesi proprio con le camere agli infrarossi, utilizzando un testo del poeta greco contemporaneo Ghiannis Ritsos. Racconta dello sconforto di un cicerone del parco archeologico di Delfi per il fatto che i turisti non hanno più occhi per vedere l'intensa bellezza delle statue. In *Delfi* (1990), a parte una sottile linea di luce praticata dall'attore in proscenio, tutto il palcoscenico era immerso in un buio profondo e impenetrabile. Abbiamo cercato di restituire gli occhi per vedere, attraverso due televisori rivolti verso il pubblico e collegati a due telecamere agli infrarossi, che ispezionavano il buio con movimenti sincroni, come quelli degli occhi, rivelando una scena complessa, formata da numerose statue e reperti. Pur essendo solo uno studio, quest'esperienza, arricchita dalle belle musiche di Piero Milesi, ci ha fornito ottime indicazioni per proseguire in questa direzione ».

L'uso della musica nel vostro lavoro è una delle componenti spettacolari determinanti: quale funzione ha rispetto allo spettatore?

Paolo Rosa: « L'uso della musica è stato vario: dai primi lavori fino a *Il nuotatore*, la musica è stata semplicemente un utilizzo di colonne sonore prese dal repertorio esistente. Da *Il nuotatore* in poi abbiamo sempre contattato dei musicisti: prima Peter Gordon, che ha fatto la musica de *Il nuotatore*, poi proprio Piero Milesi. Abbiamo utilizzato anche suoni, effetti, a volte il parlato.
Nei nostri spettacoli più recenti la musica sta assumendo un peso ancor più rilevante: si potrebbe parlare di teatro musicale, con un approfondimento interessante tra composizione, ritmi musicali e composizione strutturale dello spettacolo. Il lavoro che stiamo facendo con Battistelli, *Kepler's Traum*, nasce da un confronto tra le nostre idee e le sue visioni musicali: sta avvenendo un po' quello che è avvenuto con il teatro di Giorgio Barberio Corsetti, dove il suo impianto teatrale si doveva confrontare e amalgamare con la nostra esperienza. Per questa ragione, con una certa libertà, si interveniva l'uno nel campo dell'altro, sino quasi a mescolarsi. Allo stesso modo, per quest'ultimo lavoro non si tratta di un libretto musicato e poi messo in scena dal regista, ma di un'operazione che nasce con questa particolarità ».

Il momento esplosivo legato alla rottura delle neo-avanguardie ha coinciso con l'esaltazione della multimedialità, dell'interdisciplinarità, mentre l'attuale momento implosivo ha richiesto un ritorno all'ordine disciplinare... Perché infastidisce tanto la qualifica di multimediale che si dà spesso al vostro lavoro?

Paolo Rosa: « In questi ultimi anni si è verificata una ri-attrazione e una reintegrazione all'interno di una specifica disciplina da parte di coloro che avevano oltrepassato il limite. È una reazione di difesa, riguardo alla perdita d'identità e allo sconfinare in campi sconosciuti, di difficile lettura per la cultura ufficiale e tradizionale. Noi operiamo in un campo intermedio, che è stato molto confuso negli anni passati con il discorso sulle contaminazioni e le interferenze — termini che non mi sono mai piaciuti molto — che agiscono in uno spazio cosiddetto multimediale. Sono definizioni molto limitanti rispetto a un qualcosa che si sta costruendo, di cui non conosciamo probabilmente bene la natura, ma che esprimono l'esigenza di utilizzare un linguaggio che non è più tradizionale, che ha a che fare con la tecnologia, e porterà ad una nuova dimensione del vedere e del praticare l'arte. Sento che è una situazione molto perturbata, molto caotica, che sta generando qualcosa: in fisica i fenomeni si generano proprio attraverso queste turbolenze.
Notiamo una certa difficoltà nell'identificazione del nostro specifico, una fatica nella lettura dei nostri lavori da parte degli spettatori, e dobbiamo inoltre scontrarci con la difficoltà di trovare dei referenti produttivi, per cui una volta lavoriamo con un museo, un'altra con un teatro, un'altra con un ente locale. Infine, c'è la difficoltà di presentarci come gruppo, e non come singoli autori: un aspetto centrale questo della nostra poetica, un modo di lavorare che ci contraddistingue e da cui non possiamo prescindere. I lavori che stiamo preparando in questo periodo li vedo come attraversati da una linea unica, difficile forse da leggersi all'esterno. Usare il cinema, il video, piuttosto che le arti visive o il teatro, non crea nessun problema dal punto di vista della riconoscibilità del mio ruolo: c'è l'esigenza, a volte, di esprimersi in una maniera e, a volte, in un'altra, che potrà forse apparire dispersiva. Ma se gli strumenti sono tanti, la concezione è unica ».

Mentre negli anni Settanta — penso a Robert Longo — c'era giustapposizione dei diversi linguaggi in funzione spettacolare e sensazionalistica, la multimedialità di oggi viene da autori che hanno sperimentato più media: nel cinema di Greenaway c'è la letteratura, la pittura, il video; è una multimedialità che ha una ricchezza di esperienze oggi necessaria, in cui c'è un medium dominante che testualizza gli altri media e da cui, reciprocamente, si lascia modellizzare...

Paolo Rosa: « Non sono così sicuro di questa ipotesi, anche se devo dire che per noi oggi il discorso del video è dominante rispetto al cinema. Sento che c'è un concetto catalizzatore, mentre non esiste del tutto un mezzo che catalizzi tutte le esperienze fatte con altri linguaggi.
C'è sempre una sfasatura in questo discorso. Non riporto in modo automatico l'esperienza video in quella cinematografica: *L'osservatorio nucleare del Sig. Nanof*, da un punto di vista formale, ha al suo interno una decina di movimenti di macchina molto studiati, che ci venivano dall'esperienza fatta a Volterra con la mostra *Tempo di inganni* ».

La fragilità dei nuovi media, paradossalmente, è l'altra faccia del loro potere: ambivalentemente fissano il reale, e lo cancellano: cancellano la memoria e si sostituiscono a essa. Aspirate alla permanenza, a far durare le vostre opere, o al modello del consumo televisivo?

Paolo Rosa: « L'arte che dura è l'arte che sparisce. Il nostro lavoro lascia delle tracce. La traccia ci libera dall'oppressione del feticcio: non riesco ad immaginare una video-installazione permanente. La traccia garantisce l'attivazione dell'interesse e della partecipazione di chi la trova, screma la finta aura e ne porta una nuova: quella della storia e del tempo. Una statua in un museo non è, forse, una traccia del suo stato originale? Sono convinto che bisogna rapportarsi all'arte quasi allo stesso modo in cui, nell'arte africana, le espressioni artistiche si caricavano parallelamente della funzione di oggetti d'uso rituale e, con l'uso, subivano una trasformazione nel tempo. Al Musée National des Arts Africains et Océaniens, a Parigi, ci sono delle bellissime statue lignee completamente rivestite di chiodi, che hanno assunto nell'uso, anche magico, una forma completamente diversa da quella originale, di cui è rimasta solamente la traccia ».

Conversazione registrata a Milano l'11 aprile 1990.