

segno

Attualità Internazionali d'Arte Contemporanea



ANTONIO TROTTA

MIMMO PALADINO / SOL LEWITT



LUCA MONTERASTELLI





Celine Condorelli, *Theatrical Pieces*, Installation 2017. Courtesy: Anren Biennale



Piero Gilardi, *World Wide Protest* 2017. Courtesy: Anren Biennale

ANREN BIENNALE

The Szechwan Tale. Teatro e Storia

Intervista a Marco Scotini
a cura di Eleonora Roaro

Il 28 ottobre 2017 ad Anren nel Sichuan si è inaugurata *Today's Yesterday*/今日之往昔, la prima edizione di *Anren Biennale* che raccoglie quattro progetti espositivi di curatori cinesi ed internazionali, con la direzione artistica di Lü Peng. La sezione curata da Marco Scotini *The Szechwan Tale. Teatro e Storia* si focalizza sul rapporto tra teatro (come spazio della maschera) e la storia (nel suo farsi concreto). Ne abbiamo discusso in un'intervista.

ER: *La modernità, da un punto di vista occidentale, pone le sue basi in uno sguardo universale e neutrale, che va ad abolire tutte le differenze – così come è accaduto con l'imperialismo e continua ad accadere nel "villaggio globale" con le sue forme di neo-colonialismo. Ciò sottende un esercizio di potere, poiché si considera l'Altro in relazione all'Occidente e, quindi, in un rapporto di subordinazione. Così come in altre tue mostre (tra cui The White Hunter, Too Early Too Late, Non-Aligned Modernity...), anche per*

la Biennale di Anren il punto di vista da cui si guarda, che non è mai storico, è un presupposto fondamentale. Come si relaziona, quindi, il tuo sguardo, che è uno sguardo situato nel tempo e nello spazio, alla città di Anren, alla Cina, all'idea di Cina e alla sua arte? Hai scelto inoltre di portare artisti non solo cinesi. Com'è stata recepita questa operazione?

MS: Come ho detto in più occasioni, ogni pretesa di universalismo nasconde sempre tutt'altra cosa. Là dove si presume che qualcosa sia 'valido per tutti' c'è, al contrario, l'affermazione di interessi particolari dilatabili fino all'universale. Un vero e proprio punto di forza della modernità occidentale è stata l'equazione tra un'idea di cultura universale e la mappa del mondo imperiale che la supremazia europeo-americana autorizzava. Fino agli anni Settanta del secolo scorso non era emerso chiaramente che dietro l'esaltazione dell'ecumenismo moderno si celasse una deprimente geografia coloniale e che il compito dell'intellettuale non fosse tanto quello di descrivere quanto quello di includere e dominare.

William Kentridge, *Notes Towards a Model Opera*. 3-channel video installation, HD video, sound, 2014-2015. Courtesy: Anren Biennale



Santiago Sierra, *La trampa* 2007. Courtesy Anren Biennale and Prometeogallery di Ida Pisani

Il discorso universalista dava per scontato il silenzio, spontaneo o meno, del mondo non-occidentale, che difficilmente veniva ascoltato. L'incontestata autorità e il privilegio dell'osservatore europeo erano garantiti dalla supposizione che il suo sguardo fosse distaccato e neutrale, così come la sua ricerca fosse disinteressata e atemporale. Quello che cerco di fare, al contrario, è dichiarare che il mio punto di vista è sempre relativo a un contesto e un momento della storia. E, visto che la Cina non è "così vicina", ho cercato di partire da tutti quegli elementi che vedevano la realtà 'lontana' del Sichuan collegata alla nostra. Si è trattato di un viaggio nella storia del Novecento straordinaria: con interviste, sopralluoghi, ricerche. Il fatto che Brecht avesse scritto *L'anima buona del Sezuan* è stato un punto di partenza. Il fatto che Brecht se ne servisse metaforicamente come qualcosa di lontano per descrivere quello che allora gli era vicino è stato un altro elemento da cui partire. Naturalmente si è trattato di verificare che cosa ci fosse dall'altra parte – tra il fiume Azzurro e il monte Leshan.

- La biennale Today's yesterday già dal titolo si lega a tematiche cardine della tua pratica curatoriale, in particolare alla memoria. La tua sezione The Szechwan Tale. Theatre and History, l'unica curata da un occidentale, si focalizza sulla relazione tra teatro e la storia, con un riferimento all'opera di Bertolt Brecht. Perché questa scelta?

- Brecht scrive l'opera tra il 1938 e il 1940: naturalmente il drammaturgo è in esilio e siamo in pieno nazionalsocialismo. La prima rappresentazione di quest'opera (ma di Brecht in generale) in Cina risale invece alla fine degli anni '80, dopo la fase maoista. Diciamo che Brecht ha una sua attualità in oriente solo ora tanto che ho scoperto che un grande scrittore cinese solo nel 2000 ha riscritto letteralmente *L'anima buona del Sezuan*. Il rapporto tra passato e contemporaneità è molto labile e, come dici tu, io sono uno di quelli che credono che sia più imperscrutabile il passato che il futuro. Un altro elemento importante e che ci riporta in Cina è il fatto che Brecht attribuiva al grande attore Mei Lanfang

Mao Tongqiang, *Theatrical Piece* 2017. Courtesy Artist and Prometeogallery di Ida Pisani



l'origine del suo "effetto di straniamento", dunque buona parte della filosofia brechtiana. I due si erano incontrati nel 1935 a Mosca, dunque prima di scrivere *L'anima buona del Sezuan*, come ha indagato Andris Brinkmanis in mostra. Ecco che questo corto circuito ha definito la trama della mia sezione per la Biennale di Anren, sviluppando una sorta di decostruzione dell'idea di teatro. Michelangelo Pistoletto con il backstage, Celine Condorelli con il palco, Ulla von Brandenburg con il sipario, Santiago Sierra con la platea. Dunque non solo le maschere ma anche il pubblico è diventato il soggetto di questa mostra.



Ulla von Brandenburg, *Curtain*, 2017 Installation view
 Courtesy: Anren Biennale

- Alcune delle opere esposte si riferiscono in particolare alla condizione dello spettatore in un regime di visibilità, come analizzato in Michel Foucault in *Sorvegliare e Punire* e particolarmente evidente in *La trama* (2007) di Santiago Sierra. Qual è il suo grado di libertà in Cina per quanto hai potuto constatare?

- Certo, il rapporto tra attore e spettatore (così come quello tra fiction e realtà) è stato fondamentale e abbiamo cercato di metterlo in scena con il continuo scambio di ruoli e funzioni. La mostra si apre con 80 maschere *da tou wa wa* di Qiu Zhijie che rimandavano alla commedia, ma subito dopo si incontra una identica parete che al posto di maschere ha 80 ritratti dei condannati da Mao per le loro origini borghesi. Le foto segnaletiche risalgono agli anni '50 e '60 e sono un lavoro di Mao Tongqiang di estremo realismo. Questo lavoro ha rischiato la censura perché la storia in Cina è rimossa continuamente. Vedere questi ottanta volti che ti guardano è inquietante e naturalmente l'artista li presenta come un gioco di maschere, perché i condannati di allora sono i privilegiati nella Cina capitalista di oggi. Questo lavoro interpella lo spettatore sui regimi di colpevolezza e innocenza: due attributi non obiettivi ma dipendenti da regimi disciplinari determinati, parziali, relativi. In questo senso Foucault è una vera e propria guida e niente di più opportuno che inserirsi in Cina attraverso la maschera e il travestimento. E dunque, il teatro.

- "Il buon storico, il genealogista, saprà quel che bisogna pensare di tutta questa mascherata. Nonche la respinga per spirito di serietà; vuole al contrario spingerla all'estremo: vuol mettere in opera un gran carnevale del tempo, dove le maschere non cessano di ritornare" - Michel Foucault.

Questa frase apre il tuo testo critico e si ricollega in particolare al lavoro di Piero Gilardi, per cui la carnevalesizzazione del mondo è un elemento imprescindibile. Michail Bakhtin riconduce la nascita del romanzo (Gargantua e Pantagrue e quindi il romanzo borghese di stampo ottocentesco) nel carnevale, i cui elementi fondamentali sono non solo il rovesciamento e la sospensione di tutte le gerarchie esistenti (e quindi per esempio il povero che

diventa re), ma anche la dimensione temporale ben definita e codificata. Come questo si lega ad alcune opere presenti in mostra? Che cosa ne pensi di questa dimensione temporale standardizzata tipica del carnevale in relazione ai processi di "biennializzazione" da te già analizzati nel libro *Artecrazia?* E ancora, quale effetto pensi potrà avere sulla Cina e in particolare nella regione del Sichuan?

- Mi sembra una domanda interessante che mette a fuoco le differenze tra regimi temporali. Nel caso storico del 'carnevale' abbiamo un tempo ciclico (quello legato alla produzione agricola e alle stagioni); nel caso delle biennali abbiamo, al contrario, il tempo astratto e irreversibile del capitalismo. Diciamo che c'è solo un travestimento del tempo-merce del capitalismo in tempo pseudo-ciclico, come avrebbe detto Guy Debord. L'industria culturale ha bisogno di catturare l'attenzione attraverso una presa del tempo, una sua programmazione. Questo consente un governo dei pubblici, di quella massa informe che si sostituisce sempre più alle classi sociali.

Quindi la temporalità capitalista si traveste da tempo ciclico, in qualcosa che ritorna ogni due anni, che sii biennializza. Ma è, appunto, solo un travestimento.... la realtà (di sfruttamento, di cattura dell'espressione e di presidio) sta altrove. Il ricorso alla maschera (del carnevale, del teatro epico) - in ultima analisi - non ha altra funzione che quella di smascherare....

Gli artisti: Cornelius Cardew, Céline Condorelli, Chto Delat/What is to be done?, Peter Friedl, Stano Filko, Yervant Gianikian and Angela Ricci Lucchi, Piero Gilardi, Lisl Ponger, Dan Graham, Joan Jonas, Ilya & Emilia Kabakov, William Kentridge, Julius Koller, Mao Tongqiang, Michelangelo Pistoletto, Qiu Zhijie, Pedro Reyes, Santiago Sierra, Sun Xun, Wael Shawky, Jean-Marie Straub & Danièle Huillet, Marko Tadić, Ulla Von Brandenburg, Clemens Von Wedemeyer & Maya Schweizer, Wei Minglun, Yang Yuanquan, Mei Lanfang and the Russian Proletarian Theatre (research curator Andris Brinkmanis).

Michelangelo Pistoletto *Wardrobe*. Installation, Mirror, Clothes 2017. Courtesy: Anren Biennale

