

Da: *Anri Sala. AS YOU GO*, a cura di C. Christov-Bakargiev, M. Beccaria, catalogo della mostra (Rivoli-Torino, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 26 febbraio - 23 giugno 2019), Skira, Milano 2019, pp. 40-57.

## ***...Finché non ci apparterremo***

**Carolyn Christov-Bakargiev**

“Attraverso questa parata, la mostra nel suo insieme diventa uno strumento musicale che si affida ai visitatori per ottenere la sua dimensione completa... *finché non si appatterranno.*”

Anri Sala

Qual è il cuore della pratica di Anri Sala? Il suo interesse a scolpire nel pubblico l'esperienza dello spazio attraverso video e suono? La sua fascinazione per l'equilibrio tra azioni programmate e gesti improvvisati da parte dei musicisti impegnati nelle performance che commissiona per i suoi film? Il suo interesse per le emozioni suscitate negli spettatori da intervalli e lacune, attraverso cui possono verificarsi forme di riparazione dai traumi della Storia? Uno degli artisti più raffinati nel panorama contemporaneo, Anri Sala crea film e installazioni, sculture e disegni che parlano con eleganza sia delle più alte forme della cultura occidentale, spesso opere di grandi compositori e interpreti musicali, sia delle catastrofi che subisce il corpo umano – e non umano – durante i conflitti, emblematicamente visualizzate in alcune sue opere da arti amputati, o mani recise: proprio quanto di più essenziale ci sia per un musicista<sup>1</sup>. Le sue opere trasmettono un senso di empatia, un'acuta consapevolezza del dolore; ma lo fanno in modi che non sono mai drammaticamente espliciti e quasi tutte si riferiscono direttamente o indirettamente a forme di resistenza contro questa amputazione fisica ed estetica proprio attraverso la valorizzazione dell'attività manuale: sottolineando quanto sia importante la realizzazione di cose condotta con competenza, precisione e

---

<sup>1</sup> Nel suo saggio “Manutensions, or Anri Sala’s Outstretched Hands”, scrivendo dell’opera *Ravel Ravel* (2013), basata su uno spartito composto nel 1929- 1930 da Maurice Ravel per il pianista Paul Wittgenstein, che perse il braccio destro durante la prima guerra mondiale, Peter Szendy gioca con le parole *maintenir* (tenere e mantenere) e *maintenant* (ora), sostenendo che Anri Sala “ama che noi sentiamo la tensione che ci mantiene ora [*maintenant*]”, in *Anri Sala. Ravel Ravel Unravel*, pubblicato in occasione della 55. Esposizione Internazionale d’Arte – La Biennale di Venezia, *Il Palazzo Enciclopedico*, catalogo della mostra, a cura di C. Macel e A. Sala (Giardini della Biennale, Padiglione francese, Venezia), Manuella Éditions, Institut français, Centre national des arts plastiques, Parigi 2013, p. 105. In *Ravel Ravel* due film sono proiettati su due diversi schermi, ognuno dei quali mostra la mano sinistra di un pianista che suona il concerto del compositore francese, in una riparazione virtuosistica della mano attraverso la rappresentazione di due mani sinistre. “Ciò che interessa Anri Sala è visibilmente il lavoro manuale, la manipolazione necessaria per fare, per *fabbricare* una frase musicale degna di questo nome [...] [Si tratta di] una presenza che viene costantemente prodotta dalla disgiunzione radicale [delle mani]” (ivi, pp. 109-110).

dedizione individuale<sup>2</sup>.

L'arte di Anri Sala indaga punti di svolta traumatici o le loro conseguenze nella storia moderna dell'Europa occidentale: ciò è profondamente radicato nella sua esperienza di albanese della diaspora, nato nella capitale, Tirana, nel 1974, trasferitosi in Francia all'età di ventidue anni nel 1996 e in seguito a Berlino, dove vive e lavora dal 2004.

Oggi l'Albania confina con il Mar Mediterraneo a ovest, il Montenegro a nord (al confine con la Bosnia ed Erzegovina, con capitale Sarajevo), il Kosovo a nord-est, la Macedonia a est e la Grecia a sud. L'Albania fece parte dell'Impero ottomano dal XV secolo fino al 1912, quando divenne indipendente in seguito al diffondersi dei movimenti nazionalisti di fine Ottocento in gran parte dell'Europa. L'Albania non ha mai fatto parte dell'ex Regno di Jugoslavia (1918-1941), formato nei Balcani alla caduta dell'Impero ottomano, eppure giace al centro di quella che un tempo era chiamata la penisola balcanica – le terre europee dell'Impero ottomano a ovest dello stretto del Bosforo – cuore della letteratura e della cultura più avanzate per gli Ottomani. Occupata dall'Italia poco prima della seconda guerra mondiale, dopo il conflitto divenne uno stato comunista, la Repubblica popolare socialista albanese, fino al crollo del 1990, con la disintegrazione del blocco di stati governati sotto l'egida dell'Unione Sovietica. Anri Sala aveva quindici anni quando, nel 1989, fu abbattuto il muro di Berlino. Il mondo binario della guerra fredda che divideva il continente iniziò a frantumarsi, e con esso tutte le rigide norme che regolavano la vita nell'Europa dell'Est. Dal 1945 al 1992 la Jugoslavia fu una federazione socialista di sei repubbliche che comprendeva Serbia (incluso il Kosovo con maggioranza etnica albanese), Croazia, Bosnia ed Erzegovina, Slovenia, Montenegro e Macedonia. Durante le guerre etniche degli anni novanta, con l'opposizione della Serbia a questi nuovi ex stati jugoslavi indipendenti, l'Albania era vicina all'orrore, spaventosamente vicina, ma non fu mai coinvolta nelle guerre.

Quando l'Albania socialista crollò nel 1990, Anri Sala non emigrò subito e frequentò l'Accademia Nazionale delle Arti di Tirana dal 1992 al 1996. Mentre il precedente regime socialista sosteneva la produzione di una forma d'arte che s'inscrive nell'ambito del realismo socialista, caratterizzato da una pittura tradizionale e accademica, il nuovo regime liberale consentiva ai giovani artisti di

---

<sup>2</sup> *L'uomo artigiano* di Richard Sennett (2008) pone il lavoro manuale e l'artigianato come forme di pensiero che si costituiscono assieme alla materia e a una consapevolezza del materiale, senza paura di parlare di una forma di lavoro orientata alla valorizzazione della nozione di "qualità": questo ricorda quell'opera di "scalpello" digitale che Anri Sala mette in atto nella finalizzazione di tutte le sue installazioni. Mentre celebra e prosegue l'indagine filosofica e politica di Hannah Arendt, di cui era uno studente, Sennett prende però le distanze dalla convinzione di una gerarchia tra chi "fa" cose (chi le progetta e le fabbrica) e chi le pensa politicamente.

Arendt aveva espresso le sue idee in *La condizione umana* nel 1958, poco dopo l'invenzione e l'uso della bomba atomica. Arendt crea una gerarchia tra *animal laborans* (sia la persona che fa il lavoro manuale, sia l'ingegnere o l'inventore di una tecnologia), che considera il fabbricare come il fine in sé e non riflette necessariamente sulle sue implicazioni, e *homo faber*, che invece riflette e può fare politica (tramite l'indagine filosofica e il linguaggio) costituendo lo spazio pubblico che rende la vita pienamente vissuta. In questo spazio pubblico le persone dovrebbero decidere quali tecnologie perseguire e quali reprimere. Arendt dunque contrasta l'*homo faber* – l'essere umano come creatore consapevole – all'*animal laborans* che è assorbito invece in un compito. Sennett sostiene che, secondo Arendt, "Le persone che fanno cose di solito non capiscono cosa stanno facendo. La paura di Arendt di invenzioni autodistruttive risale nella cultura occidentale al mito greco di Pandora [...] Nello spazio pubblico, attraverso il dibattito, la gente dovrebbe decidere quali tecnologie dovrebbero essere incoraggiate e quali represses". Inoltre, le decisioni dovrebbero essere provvisorie e poter cambiare con il tempo: "Le regole emanate dalla deliberazione sono messe in dubbio quando le condizioni cambiano e la gente medita ulteriormente; nascono quindi nuove regole provvisorie. Il contributo di Arendt a questa tradizione si basa in parte sull'intuizione che il processo politico è esattamente parallelo alla condizione umana di dare alla luce e quindi lasciare andare i bambini che abbiamo creato e cresciuto.

Arendt parla di natalità nel descrivere il processo di nascita, formazione di idee e la separazione da esse in politica. Il fatto fondamentale della vita è che nulla dura, eppure in politica abbiamo bisogno di qualcosa per orientarci, per sollevarci al di sopra delle confusioni del momento. Le pagine di *La condizione umana* esplorano come il linguaggio potrebbe guidarci, per così dire, a nuotare contro le turbolente acque del tempo", R. Sennett, *The Craftsman*, Yale University Press, New Haven, Londra 2008, pp. 2-6 (traduzione redazionale).

esprimersi attraverso l'astrazione e incoraggiava lo sviluppo di uno stile molto individuale, qualcosa che il giovane Anri Sala trovava canonico e forzato tanto quanto le precedenti norme estetiche. Piuttosto che indulgere in tali forme di estrema espressione individuale di sé, iniziò a studiare l'antica arte dell'affresco, tecnica di pittura murale in cui il pigmento non viene mescolato con alcun legante ma è assorbito nell'umido intonaco della superficie di un muro, e fissato all'interno del muro stesso mentre l'intonaco si asciuga nell'arco di una giornata. Lavorare ad affresco significa pertanto essere estremamente attenti al tempo, dal momento che si deve dividere il proprio lavoro in "giornate", preparando la nuova area di intonaco fresco che va dipinta, per l'appunto, in un solo giorno. Se l'intonaco si asciuga troppo presto il pigmento non viene assorbito e l'effetto finale si perde. L'area di connessione tra una "giornata" e l'altra è una parte essenziale del lavoro del frescante: per non rendere la connessione/divisione troppo visibile, non si lavora mai su una linea retta, ma l'artista prepara e pone l'intonaco fresco sul muro nella forma sinuosa che corrisponde ai contorni delle diverse forme che andrà a dipingere. C'è dunque qualcosa di temporale, sequenziale, architettonico, strutturale e musicale in questa forma di pittura murale, le cui caratteristiche sembrano essere anche alla base delle installazioni video che Anri Sala produrrà in seguito.

Dalla fine del 1996 al 1998 Anri Sala risiede in Francia per studiare video all'École nationale supérieure des Arts Décoratifs di Parigi, poi frequenta gli studi post-laurea in regia cinematografica presso Le Fresnoy – Studio national des arts contemporains a Tourcoing. Nel 1997 torna a casa per un breve periodo e crea la sua prima opera d'arte memorabile, *Intervista (Finding the Words)*. Completata l'anno dopo, è un racconto documentario che ha come protagonista Valdet Sala, la madre dell'artista, la quale compare in un filmato muto durante una manifestazione politica nel 1977 e in un'intervista televisiva girata nel 1979, in pieno regime comunista, e nelle riprese effettuate nel presente, mentre osserva se stessa più giovane, incapace di ricordare le sue parole di allora. In Albania il 1997 fu un anno di gravi disordini sociali, causati dal fallimento di una serie di schemi finanziari spericolati: il Paese cadde in uno stato di guerra civile e, dopo la morte di duemila persone, il governo fu rovesciato.

L'opera tratta dell'eredità traumatica dell'Albania comunista. Anri Sala trova una vecchia bobina di filmati in cui sua madre, al tempo una giovane e impegnata donna comunista, compare al fianco del dittatore Enver Hoxha (primo segretario del partito del lavoro d'Albania, PPSH, dal 1941 al 1985) durante un congresso dell'Unione dei giovani laburisti nel 1977. Sulla stessa bobina è registrata l'intervista del 1979, condotta dalla Televisione nazionale albanese. Il filmato è muto, poiché all'epoca il suono veniva registrato separatamente dall'immagine. L'opera di Anri Sala racconta del tentativo nel 1997 di ricostruire le parole della madre con l'aiuto di alcuni giovani allievi di una scuola per sordi, nonché attraverso una conversazione con Valdet mentre guardano insieme il film muto. In *Intervista*, Anri Sala chiede a sua madre, "Come ti senti al pensiero che soltanto delle persone sorde possano leggere nel tuo passato?" Lei risponde, "È l'ironia del destino [...] Vivevamo in un sistema che era sordo ed era muto, in cui tutti parlavamo con una sola bocca e una sola voce [...] Pensavamo che avremmo cambiato il mondo, ma a poco a poco abbiamo perso tutto. La mia generazione è stata vittima degli errori del passato". E continua: "Secondo me ti abbiamo trasmesso la capacità di dubitare. Perché devi sempre mettere in discussione la verità".

Le complesse installazioni di Anri Sala incoraggiano il pubblico a porre attenzione, a decodificare la struttura dell'opera d'arte, a esercitare e perfezionare le proprie capacità interpretative, a emanciparsi dalla passività prodotta dalla nostra era di algoritmi pro-scienza e pro-tecnologia che rimuovono progressivamente le capacità interpretative dell'essere umano, e quindi la sua capacità decisionale. Nell'installazione filmica intitolata *AS YOU GO (2019)* creata appositamente per gli spazi del settecentesco Castello di Rivoli, ad esempio, l'artista ha combinato tre opere precedenti, i

film *Ravel Ravel* (2013), *Take Over* (2017) e *If and Only If* (2018), in una nuova opera d'arte. Come un grande strumento musicale, l'installazione costituiva non solo una cornice in cui era possibile vedere i film, ma una meta-opera d'arte, una scultura in movimento, un dispositivo percettivo che è diventato il vero soggetto e fulcro dell'esposizione.

Come strumenti di un'orchestra insolita, le tre opere filmiche sono state proiettate nelle sale, letteralmente scorrendo negli spazi del museo. La musica è presente in tutti e tre i film, che traggono rispettivamente spunto dal *Concerto per la mano sinistra per pianoforte e orchestra in re maggiore* di Maurice Ravel (1929-1930), dai due inni *La Marsigliese* (1792) e *l'Internazionale* (1888), e dall'*Elegia per viola sola* di Igor Stravinskij (1944).

Anri Sala, tuttavia, è interessato alla musica non tanto per il suo contenuto quanto per la sua struttura: per il modo in cui organizza l'incontro fra l'opera d'arte e il pubblico *nel tempo e nel tempo presente*; per come trasforma un'architettura spaziale in un'architettura temporale che sviluppa e articola quell'incontro con il pubblico. Per evidenziare questa trasformazione, ha enfatizzato alcune caratteristiche già esistenti: gli spazi del Castello erano già suddivisi in cinque sale grigie, alte poco più di 4 metri e senza copertura. Come un gigantesco rendering architettonico visto dall'alto, l'intera struttura giaceva sotto il soffitto sovrastante, fatto di travi di legno scuro. Due sale di 12 x 12 metri erano seguite da un ambiente di dimensioni doppie (12 x 24 metri) e infine da altre due sale di 12 x 12 metri. Questo razionale spazio architettonico settecentesco è diviso in due parti da una parete centrale longitudinale, che l'artista ha esteso in modo che penetrasse nella grande sala, facendone un elemento centrale per l'intera architettura e per *AS YOU GO*, in modo da suddividere anche la sala doppia, accentuando l'architettura preesistente. Entrambi i lati di quella parete allungata sono diventati schermi di proiezione che attraversavano tutti gli ambienti della mostra. Inoltre, ciascuna delle sale su ambo i lati del lungo muro aveva anche un altro schermo indipendente, complicando ulteriormente l'esperienza degli spettatori, che potevano scegliere da che parte andare rispetto a questi schermi aggiuntivi. Potevano entrare da un'estremità e attraversare tutte le sale attorno alla parete centrale, quindi uscire e rientrare nuovamente, come se il loro percorso fosse esso stesso un *loop* filmico. Oppure potevano camminare dietro o davanti agli schermi indipendenti, nello spazio tra questi e il muro, oppure, ancora, potevano stare fermi: "Sono interessato all'idea che non ci sia destinazione da raggiungere, che la finalità sia nel viaggio in sé"<sup>3</sup>. Anri Sala ha creato un sistema sincronizzato di più proiettori, così che le tre opere potessero essere trasmesse consecutivamente, una dopo l'altra, in una modalità molto particolare: con importanti intervalli di muro vuoto tra le proiezioni che viaggiavano lungo le pareti, ogni film sembrava letteralmente compiere un viaggio, spostandosi da sinistra a destra attorno all'intero spazio. Ovunque lo spettatore fosse tra le sale espositive, inoltre, vedeva lo stesso identico momento del film e il suono in tutto lo spazio si diffondeva all'unisono. C'erano dunque due movimenti: l'immagine in movimento in ogni film, e il film stesso come oggetto che si muove nello spazio fisico di fronte agli spettatori. Questi potevano scegliere di rimanere fermi, e in questo caso il film passava e usciva alla loro destra per riapparire poco dopo da sinistra, oppure di camminare accanto al film in movimento, in modo da vederne l'evoluzione in sincronia con il proprio corpo. Anri Sala ha dichiarato:

«La mostra prende la forma di una "parata", in cui i video e le loro storie viaggiano attraverso l'intero spazio. I visitatori possono seguire il flusso, accompagnando la sua natura nomade attraverso la successione di stanze, oppure precederlo, o guardare queste opere itineranti stando fermi in una posizione fissa, in piedi o seduti, mentre le opere passano loro

---

<sup>3</sup> Anri Sala in conversazione con l'autore, gennaio 2019.

accanto [...] Anche se la sequenza si svolge in un presente continuo ed è simultaneamente in tutte le stanze (in modo ubiquo), l'idea di tempo futuro è ovunque. Da qui proviene questa sensazione che ci turba: si vede un film che entra nella stanza da sinistra subito dopo averlo visto lasciare la stanza a destra. Il fatto che il futuro (in senso temporale) emerga da sinistra, dallo spazio in cui siamo appena passati, produce un disturbo»<sup>4</sup>.

Per creare questo disturbo, calcolare il tempo degli intervalli e definire tutto il programma dell'installazione, l'artista ha ricreato il museo nel suo studio di Berlino usando la realtà virtuale, in modo da poterne testare gli effetti. A prima vista, quindi, si potrebbe immaginare che il lavoro sia una celebrazione delle potenzialità della tecnologia. Invece è esattamente il contrario. In questa era di Intelligenza Artificiale e "siliconizzazione" del mondo<sup>5</sup>, di costante proiezione del sé verso degli "altrove" nell'economia dell'attenzione provocata da smartphone e social media, che portano a una separazione traumatica dell'interiorità mentale dall'esperienza di un mondo in carne e ossa, "esterno", un'installazione come *AS YOU GO* si affida alla più sofisticata tecnologia di realtà virtuale e al software di mappatura Pandora per creare un'opera d'arte fatta di contenuti completamente analogici. Un'opera d'arte che celebra l'esatto contrario della realtà virtuale, poiché Anri Sala utilizza le tecnologie come strumenti con obiettivi opposti a quelli per cui sono state create. "Sto perfezionando la parata il più possibile qui in studio", ha scritto da Berlino, aggiungendo: "Non vedo l'ora di raggiungervi a Rivoli per un po' di realtà, perché sto trascorrendo troppo tempo in simulazioni virtuali"<sup>6</sup>.

Essere incarnati in un luogo significa essere pienamente calati nel momento presente. Gli spettatori di Anri Sala sono già nel momento presente, poiché guardano film che riprendono esecuzioni musicali registrate in diretta: nel momento presente. In *AS YOU GO* l'artista non ha incluso narrazioni, né scorci di passato o salti nel futuro. Inoltre, sperimentando il movimento dei film come su una giostra, o un nastro trasportatore, o da dentro a una parata, gli spettatori diventano consapevoli di essere "qui e ora". Questa attenzione al momento presente è una ripresa degli interessi fenomenologici di Maurice Merleau-Ponty<sup>7</sup>. In questo senso, Anri Sala rivendica lo spazio della mostra – in passato considerato un luogo di allontanamento dalla realtà – come uno spazio di realtà, di autenticità, uno spazio davvero pubblico. Cosa significa questo oggi? Come si collega, come risponde alle questioni urgenti di questo nostro tempo? Viviamo in un'era di *big data*, fagocitati in un vortice incessante e fluido di immagini prodotte e riprodotte da internet. Sopraffatti dai dati, li navighiamo attraverso programmi d'intelligenza artificiale che interpretano e pensano al nostro posto: la nostra unica funzione è quella di fare "clic". Il desiderio di ricostruire situazioni di interpretazione attiva, come fa Anri Sala, è una *contro-reazione* alla perdita di potere provocata dalla cultura degli algoritmi. In questo senso, il suo lavoro è una forma di resistenza, politica ed estetica, alla passività incoraggiata dal digitale.

Interessato all'idea di intervallo nel ritmo della musica, delle immagini e delle esperienze, Anri Sala inverte in questa mostra il paradigma emergente della passività dei visitatori – che normalmente ricevono l'illusione di realtà restando fermi – invitandoli a muoversi con le immagini, fisicamente inseguendole lungo il percorso espositivo, scandito da intervalli tra le proiezioni dei film. Dunque, più che una presentazione di tre opere filmiche intrecciate, si tratta di un dispositivo di proiezione

---

<sup>4</sup> Ivi.

<sup>5</sup> É. Sadin, *La silicolonizzazione del mondo. L'irresistibile espansione del liberismo digitale* [2016], Einaudi, Torino 2018.

<sup>6</sup> Anri Sala in conversazione con l'autore, 15 gennaio 2019.

<sup>7</sup> Maurice Merleau-Ponty, *La fenomenologia della percezione* [1945], Bompiani, Milano 2003.

che diventa un'unica, gigantesca scultura in movimento. Come nei suoi film precedenti che mettono in scena le aspirazioni e i fallimenti della modernità, in molta parte di *AS YOU GO* c'è un riferimento ai soggetti traumatizzati e alla loro capacità di reagire.

In *Ravel Ravel* l'artista mette in scena la visione simultanea di due interpretazioni di pianisti diversi del *Concerto per la mano sinistra*, composto da Maurice Ravel tra il 1929 e il 1930 su commissione del pianista austriaco Paul Wittgenstein, che aveva perso il braccio destro durante la prima guerra mondiale. Dice l'artista: "Ravel Ravel è nato dall'intenzione di presentare due esecuzioni con i rispettivi tempi. A volte suonano all'unisono, poi si rincorrono con scarti temporali che producono echi e ripetizioni, così che la fisicità stessa dello spazio espositivo ne venga trasformata".

In *Take Over* l'artista indaga i possibili significati derivanti dalla giustapposizione della *Marsigliese* e dell'*Internazionale*, le cui vicende complesse s'intrecciano lungo la storia. Composta nel 1792 da Claude-Joseph Rouget de Lisle, *La Marsigliese* divenne l'emblema della Rivoluzione francese, per poi diffondersi in altri paesi e trasformarsi in un simbolo di libertà politica. Alla fine del XIX secolo, l'*Internazionale* era l'inno delle lotte dei lavoratori, accolto per promuovere ideali di uguaglianza e solidarietà. Scritto nel 1871, il testo dell'*Internazionale* veniva inizialmente cantato sulle note della *Marsigliese* finché, nel 1888, Pierre Degeyter compose la musica con cui divenne l'inno del movimento socialista internazionale. Ispirandosi alle trame che collegano questi due famosi brani, alle loro similitudini e differenze, il lavoro di Anri Sala affianca due esecuzioni consecutive: nella prima il pianista suona *La Marsigliese* su un piano meccanico programmato per suonare l'*Internazionale*, mentre nella seconda la situazione è invertita e il pianista suona l'*Internazionale* su un piano meccanico programmato per suonare *La Marsigliese*. Qui la competizione tra essere umano e macchina diventa esplicita, portandoci alla mente la difficoltà che abbiamo, per esempio, quando sfidiamo o cerchiamo di contraddire i correttori automatici del linguaggio sui nostri smartphone, così come molti altri algoritmi ormai di uso corrente nella nostra vita quotidiana. A volte i due inni sono in accordo, altre volte c'è dissonanza e si scontrano. Allo stesso modo, volendo considerare i significati simbolici di questi due brani, rimaniamo perplessi e siamo incapaci di risolvere alcune contraddizioni: l'*Internazionale* celebra la libertà e la protesta oppure è associata all'oppressione come nei paesi dell'Est dove viveva Anri Sala? *La Marsigliese* è davvero rivoluzionaria o invece appartiene ai colonizzatori, come potrebbe essere percepita, ad esempio, nel Maghreb?

Nei cinque minuti del suo svolgimento, la musica dell'*Elegia per viola sola* (1944) di Igor Stravinskij in *If and Only If* sembra distorta, leggermente fuori sincrono rispetto al tempo Lento della partitura. Inoltre qui il brano risulta più lungo di quanto dovrebbe essere, durando circa nove minuti. L'elegia originale fu commissionata a Stravinskij durante la seconda guerra mondiale dal violista belga Germain Prévost come omaggio al collega Alphonse Onnou che era deceduto negli Stati Uniti, dove si trovava poco dopo l'invasione del Belgio da parte di Hitler nel 1940. L'allungamento della durata della composizione nell'opera di Anri Sala è dovuto al fatto che il suo interprete Gérard Caussé rallenta o accelera il tempo musicale per proteggere e facilitare il percorso di una lumaca che si muove lentamente lungo la parte lignea del suo archetto in direzione della punta, lontano quindi dalla parte più pericolosa per lei, ovvero il luogo di contatto fra l'arco e le corde dello strumento. A un certo punto una seconda lumaca appare in basso a sinistra, e all'improvviso due lumache sono contemporaneamente sullo schermo, in posizioni diverse. Sembra quasi un difetto tecnico, o un errore nel montaggio del film, ma la presenza delle due lumache è del tutto intenzionale: mette in discussione l'interpretazione binaria e semplicistica di ciò che stiamo guardando e al contempo suggerisce che esiste uno spazio fuori dalla cornice – e fuori dall'opera – in cui tutte le decisioni sono già state prese da un artista/autore, e che il film è un montaggio di riprese diverse. Questo momento di consapevolezza della natura fisica, fabbricata, costruita

dell'immagine registrata – dell'*homo faber* nell'*animal laborans* – è una presa di coscienza della nostra capacità di attenzione, precisione, singolarità. In sostanza, della nostra capacità di essere vivi. Solo se riusciremo a conoscere e intervenire intenzionalmente nei risultati dell'algoritmo, modificandoli, a usare Pandora anziché essere usati da Pandora, potremo preservare la libertà e il libero arbitrio individuali, perché è di questo che si tratta fondamentalmente. A causa della natura circolare di *AS YOU GO*, un loop architettonico e filmico, questo poetico omaggio alla necessità di coordinarsi tra desideri e volontà umane (Caussé) e non umane (lumaca/lumache) alla fine diventa una costruzione in cui il film potrebbe dilatarsi all'infinito lungo la parete del museo, dove il violista potrebbe suonare all'infinito adeguandosi al passo della lumaca, per sempre sull'arco. Progrediamo e tuttavia siamo sempre all'inizio, in una condizione esistenziale in cui il tempo è contemporaneamente lineare, circolare, multiplo e sovrapposto. Il muro divisorio centrale, allungato per accogliere la proiezione principale, è metaforicamente diventato un gigantesco arco lungo il quale noi, gli spettatori, potevamo camminare come lumache, fino alla fine, per poi girare attorno all'estremità e tornare indietro percorrendo il lato opposto, seguendo il movimento dei film; oppure potevamo decidere di restare fermi mentre il film ci passava accanto.

Siamo in uno spazio di plasticità temporale, in cui il violista modifica la durata e metamorfizza l'interpretazione di una partitura per accogliere e convivere con una lumaca (forse due, o potenzialmente infinite lumache) che abita il suo arco, piegando la musica nell'adattare i propri movimenti a quelli della lumaca... *finché non ci appartieremo*, come dice l'artista. Questa continua evoluzione e plasticità del film nello spazio, che nell'opera di Anri Sala è conseguenza di un adattamento a condizioni difficili (come può essere per la lumaca trovarsi inspiegabilmente sull'archetto di un violista), ricorda i concetti espressi da Catherine Malabou. In *Ontology of the Accident. An Essay on Destructive Plasticity* (2009), Malabou affronta la trasformazione e il cambiamento che possono verificarsi in seguito al trauma, conseguenze di una forma d'improvvisazione grazie alla quale siamo in grado di rispondere alla necessità di riformulare repentinamente una nuova soggettività, e pertanto di riguadagnare la nostra vitalità:

«Nel solito ordine delle cose, le vite seguono il loro corso come fiumi. I cambiamenti e le metamorfosi di una vita dovuti a capricci e difficoltà, o semplicemente al naturale spiegarsi delle circostanze, appaiono come segni e rughe di un processo di realizzazione continuo, quasi logico, che alla fine porta alla morte. Col tempo, alla fine si diventa chi si è; si diventa solo chi si è. Le trasformazioni corporee e psichiche non fanno altro che rafforzare la permanenza dell'identità, caricarla o fissarla, ma non la contraddicono mai. Non interrompono mai l'identità. Questa graduale inclinazione esistenziale e biologica, che può sempre e solo trasformare il soggetto in se stesso, non ovvia al potere di plasticità di questa stessa identità che si ritrova sotto una superficie apparentemente liscia, come una riserva di dinamite nascosta sotto la pelle color pesca di un essere in fin di vita. Come risultato di un grave trauma, o talvolta per nessuna ragione, il percorso della vita si può interrompere e una persona nuova, senza precedenti, viene a convivere con quella di prima, e alla fine occupa tutto il suo spazio vitale. Una persona irricognoscibile il cui presente non proviene da un passato, il cui futuro non ospita nulla a venire, un'improvvisazione esistenziale assoluta. Una forma nata dall'incidente, nata per caso, una specie d'incidente. Un nuovo essere viene al mondo per la seconda volta, da un taglio profondo che si apre in una biografia»<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> C. Malabou, *Ontology of the Accident. An Essay on Destructive Plasticity*, Polity Press, Cambridge 2012, p. 5 (prima ed. *Ontologie de l'accident. Essai sur la plasticité destructrice*, Éditions Léo Scheer, Parigi 2009) (traduzioni redazionali).

Questa nuova soggettività, augurale, di solito emerge dal danno e implica il diventare estranei al proprio sé precedente; ma tale trasformazione può anche essere apparentemente inspiegabile, non provenire da alcun trauma evidente. Malabou chiama questa forza trasformativa “plasticità distruttiva” e suggerisce che l’oblio del sé precedente è uno spostamento del dolore: “Ciò che la plasticità distruttiva ci invita a considerare è la sofferenza causata da un’assenza di sofferenza, nell’emergere di una nuova forma di essere, estraneo a quello precedente. Dolore che si manifesta come indifferenza al dolore, impassibilità, dimenticanza, perdita di punti di riferimento simbolici”<sup>9</sup>. Questa è “l’identità del sopravvissuto, una configurazione esistenziale e vitale mai vista prima. Un’identità dal cervello danneggiato che, pur essendo un’assenza dall’io, è comunque una psiche. [...] La plasticità si riferisce quindi alla possibilità di essere trasformati senza essere distrutti; caratterizza l’intera strategia di modifica che cerca di evitare la minaccia di distruzione”<sup>10</sup>.

L’approccio di Malabou contrasta con le teorie otto-novecentesche di “evoluzione creativa” del filosofo e psicologo Henri Bergson, secondo il quale il tempo e l’esperienza della coscienza sono in uno stato di flusso costante, senza rotture, anche se si verificano accelerazioni e contratture. Malabou basa tuttavia il suo pensiero sul senso bergsoniano del tempo come durata soggettiva: riconosce infatti che ci sia un lento cambiamento progressivo, ma sostiene anche che intervengano improvvise trasformazioni istantanee, e nel soggetto traumatizzato questi due aspetti si attivano contemporaneamente.

Lo spazio/tempo a cui Anri Sala si rivolge nelle sue opere è spesso quello in cui avvengono entrambe queste trasformazioni, che interagiscono nell’*intervallo* tra il prima e il dopo, il sé precedente e la nuova soggettività. Un intervallo è uno spazio o una fessura tra oggetti, unità, punti o stati. È più generalmente associato agli ambiti della musica, del teatro e del cinema, dove si percepisce come un periodo di tempo di breve durata, tra due parti, atti o sezioni di una performance, durante il quale il pubblico riacquista coscienza di essere nella realtà circostante, dopo e prima di essere trasportato attraverso l’immaginazione nel mondo parallelo della performance. Può essere una semplice interruzione, o interstizio, oppure può accogliere un interludio, una forma di contenuto a sé stante, come il ritornello tra due strofe di una canzone<sup>11</sup>.

L’esistenza di un intervallo implica quindi una forma di discontinuità, un prima e un dopo. Allo stesso tempo, tuttavia, l’intervallo implica il suo contrario – la continuità – poiché collega due parti in precedenza distinte. Generalmente, questo frangente o intervallo connettivo è immaginato come privo di spazio, come solo una linea o divisione tra un qui e un là, un prima e un dopo. Eppure questa linea di contatto è spessa, è densa; più intervallo che punto di contatto; è lo spazio fra le “giornate” di un affresco, è una zona di sovrapposizione in cui il passato si spinge nel futuro come memoria, dove la memoria costituisce la sostanza della presenza. Questo è lo spazio della plasticità, della metamorfosi, lo spazio/tempo in cui un pianista può imparare a suonare, con la sola mano sinistra, un intero concerto che sembra eseguito da due mani, come in *Ravel Ravel*. Oppure, come in *Intervista*, è lo spazio/tempo dove un soggetto, una madre, può imparare a ricordare e a fare i conti con il suo precedente sé dimenticato con l’aiuto di suo figlio, l’artista Anri Sala, e di una scuola per bambini diversamente abili in grado di leggere le sue labbra. Oppure è l’intervallo che è la notte, l’unico tempo solitario in cui Jacques può rilassarsi in *Nocturnes* (1999); o è l’intervallo tra sonno e veglia, in cui il vecchio senz’altro di *Uomoduomo* (2000) impara a riposare anche in posizione seduta; o è lo spazio/tempo di attesa di una bomba nell’istante che passa tra il sibilo della caduta e il fragore dello schianto, come in *Naturalmystic (Tomahawk #2)* (2002); o è l’intervallo durante il

---

<sup>9</sup> Ivi, p. 18.

<sup>10</sup> Ivi, pp. 19 e 44-45.

<sup>11</sup> Cfr. il saggio di Marcella Beccaria in questo volume.

quale una comunità dipinge la propria città con colori vivaci in *Dammi i Colori* (2003). Oppure, ancora, lo spazio plastico di una Sarajevo vulnerabile durante i giorni d'assedio nel 1992-1996, con i cecchini che terrorizzavano la popolazione sparando a passanti innocenti dalle colline, mentre si va da casa alle prove del concerto, come raccontato nell'opera *1395 Days without Red* (2011).

Nel discutere il tempo e la temporalità, Giorgio Agamben distingue il tempo cronologico (caratterizzato da una linearità omogenea, con una successione di momenti senza distinzione qualitativa) dal tempo kairologico, che è un tempo speciale, distaccato da quello lineare, dove il momento è distinto, un evento *hic et nunc*, percepito come fuori dal tempo normale. Il tempo messianico (dopo la morte di Cristo, come raccontato nel Nuovo Testamento) è una forma di tempo in cui ogni momento ripete e completa un evento che si è verificato prima della vita di Cristo (come narrato nell'Antico Testamento), in una sequenza di momenti di Kairos<sup>12</sup>. Ciò che Agamben non affronta, tuttavia, è il tempo come durata, né prende in considerazione il tempo dell'intervallo tra gli eventi, il residuo dei grandi accadimenti storici, come viene sperimentato dalla coscienza. Questi sono gli intervalli della storia, gli intervalli della vita quotidiana intrecciati con l'esperienza dell'attesa, essa stessa uno spazio in cui spesso vengono percepite emozioni come la paura, a volte mescolata a noia e aspettativa. L'esperienza del tempo come qualcosa che accelera e rallenta, si curva, si piega, si sovrappone, si torce – la sua distorsione, in altre parole – descrive molto bene l'esperienza dell'universo di Anri Sala, un mondo in cui la temporalità è più complessa di quello che il senso comune ci porterebbe a pensare. Ma sicuramente è un tempo più sottile a livello strutturale, e più profondo. È un tempo in più, uno spazio aggiuntivo, un intervallo che si spinge fino a penetrare nello spazio e nel tempo cronologico in cui viviamo, alterando il tempo kairologico dell'istante. È la *durée* elastica ed estesa che si spinge nel reale. L'improvvisazione è la tecnica della plasticità dell'intervallo, la necessità di momenti di riposo, che interrompono il flusso della durata creando una “temporalità spazializzata” e un “tempo ritmo”<sup>13</sup>. In *Naturalmystic (Tomahawk #2)* Mihajlo, un giovane serbo di Belgrado, ripete più e più volte, come un rumorista per il cinema, il suo ricordo del sibilo di un missile che cade, includendo l'attimo di silenzio – l'intervallo temporale che corrisponde al momento in cui il missile si ferma a mezz'aria per verificare la localizzazione – prima che colpisca il suo obiettivo. A proposito di quest'opera Anri Sala dice: “ciò che mi aveva colpito di più di Mihajlo [...] era stato il distacco intransigente che provava per ciò che gli accadeva: quello strano fenomeno chiamato ‘bombardamento chirurgico’ che, pur senza mettere in pericolo la sua vita, gli impediva di viverla di notte, generando in lui un gran senso di noia”<sup>14</sup>. L'intervallo come soggetto dell'opera riappare in *time after time* (2003), in cui per poco più di cinque minuti Anri Sala filma di notte, su una via di scorrimento veloce a Tirana, un cavallo fermo accanto a una barriera di cemento, incapace di fuggire dai terrificanti camion e dalle macchine che sfrecciano veloci. Il cavallo alza lo zoccolo ogni volta che passa un veicolo, e questa nervosa ripetizione del gesto esprime tutta la sofferenza dell'animale che ha perso la libertà di muoversi, bloccato in un'attesa che è un intervallo senza fine. Il titolo si riferisce all'incessante passaggio dei veicoli o al tempo messianico descritto da Agamben? Anri Sala si chiede: “È possibile produrre una manifestazione visibile della perdita? Che aspetto ha ciò che non è del tutto presente? Deve esserci un modo specifico di inscrivere esseri o cose nel presente in modo che incarnino simultaneamente ciò che erano e non sono più, rappresentando quindi la propria progressiva

---

<sup>12</sup> G. Agamben, *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, Bollati Boringhieri, Torino 1998.

<sup>13</sup> In *La dialectique de la durée* (Presses universitaires de France, Parigi 1950), Gaston Bachelard sviluppa le sue idee a partire dalla nozione di *ritmanalisi* del teorico brasiliano Lúcio Alberto Pinheiro dos Santos nel 1931.

<sup>14</sup> Cfr. qui p. 125.

scomparsa”<sup>15</sup>.

Anri Sala è in grado di scolpire gli intervalli in modo che colleghino anziché disconnettere le cose. Si concentra sui toni emotivi prodotti da distorsioni di prospettiva, traduzioni, interpretazioni e trasformazioni al fine di intensificare la coscienza, credendo nel potenziale emancipatorio dell’arte e della cultura più raffinate. Fare arte significa per lui produrre nel suo pubblico forme di consapevolezza e la capacità critica di riconoscere la manipolazione. Scopo dell’arte è dunque esercitare la coscienza attraverso intervalli, allungamenti, distorsioni e ritardi che interrompono l’automatico fluire ininterrotto di informazioni e dati.

In *AS YOU GO*, indipendentemente da dove ci si trovi nello spazio reale, l’immagine del film che si guarda è contemporaneamente e ovunque la stessa. È una situazione da bottiglia di Klein, un nastro di Möbius 3D in cui gli spettatori (noi, le persone in carne e ossa) non ce ne stiamo in un punto centrale dello spazio con indosso degli occhiali VR, intenti a vivere in un mondo virtuale a 360 gradi, con il corpo atrofizzato eccetto il collo che, schiavo della tecnologia, deve muoversi su e giù. Piuttosto, stiamo guardando una “Bubble Vision”<sup>16</sup> dall’esterno, scegliendo in ogni momento se camminare insieme all’immagine che scorre o se rimanere fermi e guardare il film allontanarsi da noi, in attesa che la scena successiva ci raggiunga da sinistra.

Secondo Hito Steyerl, le nuove tecnologie immersive isolano gli spettatori dal mondo: «Lo spettatore è al centro della sfera, ma allo stesso tempo [in realtà] manca. È completamente immerso in qualcosa di cui non fa parte [...] Questo tipo di visione è modellato sulla falsariga di cose rotonde, sfere, o lenti arrotondate. Si potrebbe chiamare questo paradigma “Bubble Vision”, visione a bolla. Nell’ultimo decennio le panoramiche a 360 gradi sono diventate comuni nella fotografia, nel video e nella realtà virtuale. Parallelamente, ci sono state molte discussioni sulle “bolle filtro” che si dice generino divisione creando universi di informazione paralleli. Spesso anche le affermazioni che circolano all’interno delle bolle sono contestate nella loro veridicità”<sup>17</sup>».

Anri Sala celebra la cultura più raffinata, il più preciso riverbero di un accordo, il tasto toccato dal pianista migliore di fronte alle forme di inettitudine, superficialità e stupidità che ci circondano. Più lavora nel dettaglio e si dedica alle sue opere nello spazio espositivo, più esse diventeranno migliori, pregne degli sforzi per raggiungere un ritmo emotivamente potente che lo tocchi profondamente e, per estensione, tocchi tutti noi. Ma questo tentativo di perfezione è intrinsecamente sisifeo. “Perfetto” è una parola arbitraria. Perfetto secondo cosa, e chi? Non è forse un concetto elitario da evitare, in nome dell’estetica democratica? *Perficere*, in latino, è “completare” qualcosa. Perfezione non è dunque completamente dissimile dalla nozione di precisione, da *prae* (prima) e *caedere* (tagliare), sebbene il primo termine implichi un senso di totalità e integrità (in contrapposizione alla separazione, all’essere in parti) e l’altro suggerisca un bordo definito, un taglio preciso. Per l’artista, la qualità del lavoro è definita dalla sua precisione e dalla sua perfezione.

Eppure, Anri Sala non rifugge dai problemi: sfida la determinatezza del bordo che divide la superficie dalla non-superficie, o fa vacillare il confine tra il non-perfetto o non-integro e il perfetto,

---

<sup>15</sup> Cfr. qui p. 127.

<sup>16</sup> Hito Steyerl ha fatto riferimento per la prima volta alla “Bubble Vision” in una breve conferenza alla Serpentine Marathon *GUEST, GHOST, HOST: MACHINE!* alla City Hall di Londra il 7 ottobre 2017. La conferenza è stata ripresentata alla Penny W. Stamps School of Art and Design in Michigan il 31 gennaio 2018, alla Yale University il 22 febbraio 2018, e altrove. “Secondo Steyerl, Bubble Vision si riferisce al processo di visione del mondo senza il proprio corpo, attraverso un multiverso sferico parallelo. Steyerl sottolinea l’attuale ubiquità dell’estetica della Bubble Vision, che replica l’esperienza immersiva offerta dalla realtà virtuale in una visione a 360 gradi della sua pervasività nella nostra vita di tutti i giorni”. Emily Sasmor, <http://topicalcream.info/blog/hito-steyerl-bubblevisione-estetica-diisolamento-yale/> (ultimo accesso 21 novembre 2019).

<sup>17</sup> Hito Steyerl, <https://www.youtube.com/watch?v=boMbdtu2rLE> (ultimo accesso 21 novembre 2019).

il completo, il tutto. Scava in profondità negli intervalli che nessuno ha notato e gli spazi sul bordo si fanno distorti per fare spazio a un miracolo, a un tempo in più, a uno spazio aggiunto, a un'esitazione. E dentro questi vuoti, in questi intervalli (il tempo tra il sibilo della bomba e l'esplosione), trova uno spazio di rifugio, uno spazio di tempo e di storia sospesi, di conflitti sospesi, un poco di pace, un piccolo "di più" conquistato con grande dolore, uno spazio di libertà per l'individuo, un'energia libidica aggiuntiva, senza scopo, non quantificabile in un'economia del tempo logica e funzionale.

I nostri corpi sono separati da distanze e schegge d'identità indeterminate che ci dividono e ci frammentano, come zombie o fantasmi, o forse sopravvissuti, in un mondo fratturato in cui comunichiamo con brevi messaggi digitali che viaggiano attraverso il globo in apparente simultaneità e a velocità stratosferica. Ma c'è qualcosa nel lavoro di Anri Sala che ci aiuta a suturare le parti, a ricollegarle come fa l'abile frescante che connette le diverse giornate di un affresco: è "il tentativo di creare continuità fra momenti che sono separati o che sono stati fatti a pezzi, dando presenza a ciò che è diventato assente"<sup>18</sup>.

Celebrando le più alte forme di cultura umana quali espressioni di menti impegnate, abili artigiani-pensatori, e abili musicisti – *animalia laborantes* che riscattano un *homo faber* alla deriva – Anri Sala contrasta la diffusa percezione che, nell'era dell'intelligenza artificiale, siamo solo degli organismi fragili e imperfetti, sopraffatti dalla tecnologia. Non usa la realtà virtuale come soggetto della sua arte, piuttosto la domina e la piega fino a farla diventare un semplice strumento, utile per improvvisare una macchina spaziale/filmica/sonora in movimento. Una volta compiuto il lavoro nello studio con Pandora, lascia andare la realtà virtuale, come in una clinica di disintossicazione digitale, e celebra invece il nostro vagabondare attraverso le sale del museo appena illuminate, uno spazio di una nuova *dérive* situazionista, uno spazio di libertà corporale in cui muoversi, sedersi, restare, andare, liberi di riposare e di chiedersi: "Should I Stay or Should I Go?" È questa la domanda finale, che celebra una libertà di scelta radicale, non collegata alla rete, staccata dalla presa, virtuosamente umana, in dolce mescolanza genetica con i nostri alleati viventi. Anche con le lumache.

---

<sup>18</sup> Anri Sala in conversazione con l'autore, maggio 2019.