DOPPIOZERO

Biennale 2022: il latte dei sogni

Silvia Bottani

7 Maggio 2022

Se la prima apparizione di un personaggio, al cinema o nella narrativa, rivela allo spettatore un carattere, un segno decisivo o un destino, così *Il latte dei sogni* si apre all'Arsenale con un'opera che riassume in sé molti dei temi che costituiscono le direttive dell'ambizioso progetto di Cecilia Alemani per la Biennale 2022. *Brick House* (2019), scultura monumentale in bronzo di Simone Leigh – protagonista anche del Padiglione USA e prima donna afroamericana a rappresentare gli Stati Uniti alla Biennale –, un gigantesco busto di donna posto al centro della prima sala, evoca il femminile, le culture originarie, non-occidentali, non-bianche, non-binarie, il corpo, il mito, il superamento del limite, la trasformazione, il colonialismo. Delle intenzioni di Alemani, l'opera di Leigh suggerisce anche un certo imperativo, che è al tempo stesso punto di forza e tallone d'Achille di una mostra pensata e costruita durante la pandemia, e che con le conseguenti restrizioni ha dovuto fare i conti. Alemani ha avuto a disposizione un surplus di tempo per la preparazione, dato che per la terza volta nella sua storia la Biennale ha subito uno slittamento, cosa accaduta soltanto in prossimità delle due Guerre Mondiali, ma per contro ha dovuto lavorare da remoto, senza poter vedere le opere dal vivo e senza poter incontrare gli artisti. Una condizione inedita, che si è tradotta in un percorso che riflette la frammentazione propria del digitale, un procedere aprendo continui ipertesti che ha plasmato la mostra nel suo farsi.

L'ultimo appuntamento della Biennale risale al 2019, con la curatela di Ralph Rugoff che si intitolava profeticamente *May you live in interesting time*. E da lì ne sono venuti di tempi complicati, in una primavera dove la crisi del Covid in Occidente sembra momentaneamente acquietarsi, silenziata anche dalla guerra in Ucraina, evento che ha impattato sulla mostra con il caso del Padiglione russo chiuso e gli artisti che hanno ritirato la propria partecipazione. L'Ucraina invece è presente sia con la malinconica opera di Pavlov Makov *The Fountain of Exhaustion*, opera del 1995 composta da settantotto imbuti da cui gocciola esile dell'acqua, opera trasportata da Kiev a Venezia il 24 febbraio, giorno in cui la Russia ha attaccato il paese. A questa si aggiunge *Piazza Ucraina*, una delle installazioni più instagrammate dell'intera mostra, definita dai curatori "un luogo di solidarietà": attorno a un monumento ricoperto di sacchi di sabbia, pratica messa in atto in guerra per proteggere i monumenti pubblici dai danni degli attacchi, vengono raccolti ed esposti, disegni, testi, documenti prodotti in questi

mesi di guerra dagli artisti ucraini e diffusi attraverso i social network dalla popolazione. Una forma di testimonianza in tempo reale e in continua evoluzione della capacità dell’arte di fare da collante della comunità e di creare narrazioni divergenti, che alimentino un dibattito in contrasto alla propaganda strisciante e all’isteria dei media.



Simone Leigh - Belkis Ayòn © photo Ela Bialkowska OKNO studio.

In questo scenario così fosco si apre la mostra curata da Cecilia Alemani, classe 1979, già responsabile del programma di arte pubblica High Line di New York, ormai diventato a tutti gli effetti uno dei simboli della città, e figura di primo piano del panorama curatoriale internazionale. Alemani è la prima curatrice italiana nella storia della Biennale e prima ancora che la mostra aprisse aveva già fatto parlare delle sue scelte, firmando un’esposizione con una netta prevalenza di artiste donne e artisti non binari sui duecentotredici presenti. Una mostra che si preannunciava come portatrice di tutte quelle tematiche che in area statunitense sono attribuite dalle forze conservatrici alla cosiddetta “sinistra woke”, e che

tanto sono in grado di polarizzare il dibattito pubblico, soprattutto quando vengono agitate come uno spauracchio. Una scelta precisa, quella di Alemani, dettata dal desiderio di restituire uno spazio per troppo tempo negato alle artiste e che fa proprie quelle che sono le tematiche più stringenti del contemporaneo, assumendole come impianto concettuale su cui edificare l'edificio della Biennale, ben consapevole di assumersi alcuni rischi e di tentare un'operazione inedita.

Un azzardo che in alcune parti sembra mostrare una postura ideologica, che talvolta inscrive le opere in categorie sicuramente cogenti ma che non risolvono – e aggiungiamo per fortuna – la complessità, l'ambiguità e le sottigliezze di molti lavori, e che in alcuni passaggi agiscono più come lacci che soffocano la piena possibilità espressiva delle opere che come ausilio pensato per chi guarda. A questo si aggiungono alcuni dubbi su nomi che paiono non all'altezza del contesto (ma in quale edizione ciò non è già accaduto?) e la percezione di un gusto di matrice smaccatamente newyorkese che ha orientato la scelta di artisti in voga e allineati a un certo sentimento corrente.

Per contro, ad Alemani vanno riconosciute la visione e la capacità di costruire un progetto colto, fortemente aderente al momento storico in cui la mostra è calata e che propone una piattaforma transdisciplinare dalla firma molto personale, nella quale i Padiglioni nazionali dialogano in maniera particolarmente armonica con la mostra principale, e nella quale alcuni meritano da soli la visita. Tra questi, emergono il potente lavoro dedicato a Caravaggio di Arcangelo Sassolino per Malta, la Polonia con gli arazzi dell'artista rom Małgorzata Mirga-Tas, gli scavi di Maria Eichorn per la Germania, il lavoro sulle voci delle cantanti nere anglosassoni di Sonia Boyce per UK (nonché Leone d'Oro come miglior Padiglione), il decennale progetto sulla storia dei libri di Shubigi Rao per Singapore, il Belgio con un incantevole lavoro sul gioco dei bambini, firmato da Francis Alÿs, e l'Italia, con il malinconico, imponente lavoro di Gian Maria Tosatti sulla fine del sogno industriale e la disgregazione del mondo lavorativo.



Piazza Ucraina by the Curators of the Ukrainian Pavilion Borys Filonenko, Lizaveta German, Maria Lanko realized in the context of the 59th International Art Exhibition with the collaboration of the Ukrainian Emergency Art Fund (UEAF) and the Victor Pinchuk Foundation, Piazza Ucraina is an open-air installation at the Giardini of La Biennale, designed by Ukrainian architect Dana Kosmina, Photo by: AVZ - Andrea Avezzù MRC - Marco Cappelletti EB - Ela Bialkowska, Courtesy: La Biennale di Venezia.

Come già noto, il titolo *Il Latte dei sogni* proviene dall'omonimo libro di racconti brevi di Leonora Carrington, artista e scrittrice britannica, figura irregolare calata nell'esperienza del Surrealismo ma che negli anni ha sempre rivendicato una propria autonomia dal movimento, e che oggi è possibile cogliere in una nuova cornice storica e nella sua effettiva originalità anche grazie al lavoro di recupero di Alemani.

La mostra, che ancora una volta stordisce il visitatore per la ricchezza della proposta, fa propri gli elementi di orrore e meraviglia, di irrazionalità e metamorfosi di quelle storie bizzarre che Carrington scrisse pensando a bambini e adulti, una delle due "streghe stregate" secondo la definizione di Octavio Paz,

insieme a Remedios Varo, anch’essa presente in mostra con alcune tele (a cui si aggiunse, per onore di cronaca, anche la fotografa ungherese Kati Horna, con cui condivisero l’intensa ricerca artistica e la passione per l’occulto, artista però non presente in mostra).

Il latte dei sogni è un’esposizione labirintica, uterina, che abbraccia tre grandi aree tematiche: la rappresentazione dei corpi e le loro metamorfosi; la relazione tra gli individui e le tecnologie; il legame tra i corpi e la Terra. A questi tre territori si aggiungono cinque capsule del tempo dedicate ad artiste storiche, spesso protagoniste di storie minori e riprese con la volontà di offrire nuove proposte interpretative e ridiscutere prospettive consolidate. Si tratta di micro esposizioni, bolle che si inseriscono in un corpus come organismi filiali e che puntellano alcuni passaggi di particolare interesse, azzerando la distanza temporale tra esperienze diverse avendo il pregio di accendere fuochi, illuminare relazioni sotterranee tra poetiche risonanti, evidenziando continuità ed eredità nascoste grazie a un approccio trans-storico.

Tra le capsule, spicca sicuramente *Corpo Orbita*, dedicata alla relazione tra corpo e linguaggio che raccoglie artiste e scrittrici del XIX e XX secolo e che omaggia la proposta di Mariella Bentivoglio presentata alla Biennale del 1978, nella quale erano riunite ottanta artiste attive nell’ambito della Poesia Visiva e Concreta, alcune delle quali riproposte oggi da Alemani. Qui il corpo si fa sottile, tanto che le ricerche della stessa Bentivoglio, di Mina Loy o Ilse Garnier dialogano con le visioni e gli esperimenti medianici di Milly Canavero, Linda Gazzera, Josefa Tolrà, Georgiana Houghton e si collegano poi idealmente a forme di scrittura altre come le tele tessute automaticamente da Rosemarie Trocke o i grafemi vibranti di Carla Accardi. Corpo e linguaggio, scrittura come strumento di autodeterminazione e forma espressiva del desiderio (e qui ci si sarebbe quasi aspettati un’incursione nel pensiero di Julia Kristeva, con le sue elaborazioni sul potere trasformativo del linguaggio e la fluidità dei soggetti).

Se dobbiamo cercare un assoluto protagonista delle ricerche collettate da Alemani, questo è certamente il corpo, che è poi anche uno dei soggetti più frequentato dalle artiste, come si evidenzia anche dalle opere selezionate.

Da sempre le donne riflettono attorno e sul corpo, lo hanno posto al centro della propria ricerca e della propria pratica artistica, sia per una atavica e culturalmente condizionata relazione legata al lavoro di cura che le ha portate a occuparsi della nascita, della morte, della malattia, dell'alimentazione, le ha legate nei riti e nelle pratiche quotidiane alla materia e alla sua trasformazione, sia perché il loro essere fuori scena, l'assenza di uno spazio pubblico e del riconoscimento di una voce, negata da un sistema patriarcale, ha imposto loro di partire dalla propria soggettività, nel tentativo di riappropriarsi di sé partendo proprio dall'unico spazio a loro disposizione – il privato e l'intimo –, quel campo di battaglia che è stato, storicamente, il corpo delle donne.

Alimentazione, cura, nascita sono anche al centro di *Una foglia una zucca un guscio una rete una borsa una tracolla una bisaccia una bottiglia, una pentola una scatola un contenitore*, capsula che parte dal saggio *The Carrier Bag Theory of Fiction* di Ursula K. Le Guin: riprendendo una teoria dell'antropologa Elizabeth Fisher che individua "negli atti di raccolta e di cura, che in genere sono stati trascurati in favore delle narrazioni eroiche e tendenzialmente maschili di dominio sulla natura", la genesi della cultura umana, si concentra sull'idea del contenitore come metafora del potere delle storie. L'idea di porre alla base dell'evoluzione della civiltà le tecnologie soft come la tessitura invece di quelle hard, come la forgiatura dei metalli destinati alle armi, oltre a essere fondata getta una luce completamente diversa su ciò che hanno rappresentato per l'umanità e per l'arte la creazione di vasellame, la modellazione, il sapere della tradizione finalizzato alla creazione di oggetti di tessuto destinati a trasportare, proteggere, avvolgere.

Trovano spazio qui i gusci-bozzoli di Maria Bartuszová che dialogano con i finissimi non-vasi dell'hawaiana Toshiko Takaezu, i modelli anatomici della gravidanza utilizzati da Aletta Jacobs a cavallo del secolo scorso, prima donna ammessa in un'università olandese e unica donna medico esercitante per lungo tempo nei Paesi Bassi, le opere tessili della dadaista Sophie Taeuber-Arp, le creature che abitano gusci e conchiglie di Bridget Tichenor o ancora le tavole dell'artista e naturalista Maria Sibylla Merian, che ne 1699 è protagonista della prima missione scientifica intrapresa da una donna, destinazione Suriname, dove, per i successivi due anni, si dedicherà a documentare con perizia e passione il ciclo vitale delle farfalle tropicali.

Il corpo quindi, inteso nella sua dimensione metamorfica, ibrida, irrazionale e magica che è cifra propria del Surrealismo caro ad Alemani e a tutto quell'ampio bacino di esperienze più vicine all'artigianato, al naif e alle vere e proprie tradizioni cultuali, sciamaniche, esoteriche che stanno vivendo oggi una piena riscoperta. Elementi di ecologismo radicale ed ecofemminismo, istanze del cosiddetto "Rinascimento psichedelico", movimento che ha il merito di aver riaperto un dibattito scientifico e culturale attorno alle sostanze enteogene che innervano le sale della mostra, raccogliendo tracce di tutte quelle riflessioni che si orientano verso un'azione di "reincantamento del mondo", come teorizzato dalla filosofa Silvia Federici, da Bernard Stiegler e non ultimo anche Federico Campagna nel suo recente *Magia e tecnica*, testo nel quale il filosofo analizza a fondo nascita e sviluppo della società tecnica attraverso la lente della metafisica, proponendo un differente approccio della realtà attraverso la riappropriazione del pensiero magico (nell'orizzonte proposto da Ernesto De Martino) quale sapere dell'ineffabile contro la gabbia del linguaggio.



Capsula 1 – La Culla della Strega / The Witch's Cradl, Eileen Agar, Gertrud Arndt, Josephine Baker Benedetta, Claude Cahun, Leonora Carrington, Ithell Colquhoun, Valentine de Saint-Point, Lise Deharme, Maya Deren, Leonor Fini, Jane Graverol, Florence Henri, Loïs Mailou, Jones Ida Kar, Antoinette Lubaki, Baya Mahieddine, Nadja, Amy Nimr, Meret Oppenheim, Valentine Penrose, Rachild, Alice Rahon, Carol Rama, Edith Rimmington, Enif Robert, Rosa Rosà, Augusta Savage, Dorothea Tanning, Toyen, Remedios Varo, Meta Vaux Warrick Fuller, Laura Wheeler Waring, Mary Wigman, 59th International Art Exhibition – La Biennale di Venezia, The Milk of Dreams, Photo by: AVZ - Andrea Avezzù RM - Roberto Marossi MRC - Marco Cappelletti MF – Marco Cappelletti con Filippo Rossi JS - Jacopo Salvi EB - Ela Bialkowska, Courtesy: La Biennale di Venezia.

Tra le capsule, la più importante è certamente

La culla della strega, dove la curatrice mette in atto un repêchage di artiste delle avanguardie che rappresenta il nucleo più intimo, il vero cuore della mostra. Dal punto di vista espositivo, si tratta anche dell'unico spazio prettamente museificato, con numerose opere esposte dietro la protezione del vetro. Una scelta certamente dettata da necessità conservative ma che crea un effetto di discontinuità rispetto al resto della mostra e che si traduce in una certa distanza tra opera e spettatore.

Sono qui esposti il raro cortometraggio di Maya Deren che dà il titolo alla capsula, del 1943, che anticipa il più celebre *Meshes of the Afternoon*, le maschere lunari di Claude Cahun, l'Harlem Reinassance con Loïs Mailou Jones (a cui si ricollega la precorritrice, scultrice Meta Vaux Warrick Fulle), i segni sanguinanti di Carol Rama, le provocazioni di Valerie de Saint Point, i contributi delle futuriste italiane e poi ancora le visioni perturbanti, popolate di animali e ibridi di Remedios Varo, Dorotea Tanning, Leonor Fini e Leonora Carrington, musa tutelare della mostra.

Un interessante big bang da cui origina l'universo esploso da Alemani, ma che forse avrebbe meritato più spazio e una trattativa ancora più estesa.

Delle altre tre capsule, di *Tecnologie dell'incanto* si apprezza l'allestimento elegante e puntuale: trovano spazio qui l'Arte Programmata e l'astrazione cinetica con le nostre figure chiave Dadamaino; Grazia Varisco e Nanda Vigo; e poi *La seduzione del cyborg,* che ospita tra le altre Rebecca Horn, Hanna Hoch,

Louise Nevelson, Giannina Censi nonché il curioso, mirabile lavoro della statunitense Anna Coleman Ladd, scultrice che realizzò artigianalmente una serie di maschere prostetiche per i reduci della Prima Guerra Mondiale, sfigurati in combattimento, uniche protesi reali presenti nella capsula; sono raccolte qui un nucleo di artiste che ha esploso il concetto di ibridazione del corpo partendo dalla seduzione delle avanguardie per l'innesto meccanico fino ad arrivare all'idea dell'io esteso e di un definitivo superamento dei confini del sé, tema che si declina sia nella versione ultratecnologica, transumanista in cui la presenza umana si rarefà nell'utopia di un superamento dell'antropocentrismo, come negli organismi di Marguerite Humeau, che sembrano partoriti da un romanzo di Jeff Vandermeer, nelle sculture composte con fluidi organici come latte materno di Jes Fan o le macchine sanguinolente di Mira Lee che riportano a certa body art targata '90, sia nella dimensione sciamanica, ecofemminista e mitologica incarnata da artiste quali Sandra Vasquez de la Horra, Candice Lin con i suoi tavoli alchemici, Precious Okyomon con il suo giardino, o ancora con le bandiere voodoo reinterpretate da Myrlande Constant, i "lamassu" assiri di Ali Cherri, le visioni indigene di Portia Zvavahera, i giganteschi feticci di Tau Lewis e così via, fino alle zolle di terra di cui fare esperienza olfattiva di Delcy Morelos, un compost che parla di colonialismo ma che rimanda anche alle teorie di Donna Haraway sulla necessità di costruire relazioni e parentele tra le varie specie attraverso la sim-poiesi, in comunità multispecie, in cui l'umano non è già più post-umano ma humus, materia fertile in grado di essere di nuovo parte del ciclo vitale dove vivere e morire bene, accettando l'orizzonte dell'estinzione come possibilità concreta.



Delcy Morelos Earthly Paradise, 2022 Site-specific installation Mixed media: soil, clay, cinnamon, powder cloves, cocoa powder, cassava starch, tobacco, copaiba, baking soda and powdered charcoal Dimensions variable With the additional support of Ammodo 59th International Art Exhibition – La Biennale di Venezia, The Milk of Dreams Photo by: AVZ - Andrea Avezzù RM - Roberto Marossi MRC - Marco Cappelletti MF – Marco Cappelletti con Filippo Rossi JS - Jacopo Salvi EB - Ela Bialkowska Courtesy: La Biennale di Venezia.

La Biennale di Alemani lascia allo spettatore la sensazione di trovarsi di fronte a una piattaforma con una tesi chiara e ben leggibile, molto orientata e riccamente argomentata. Gli spunti sono innumerevoli, l'urgenza del discorso lampante. Eppure si esce dalla mostra con una certa amarezza, portandosi dietro una sottile sensazione di sconfitta, chiedendosi che cosa rimanga di tutta questa rivoluzione che sembra sempre in procinto di accadere. Se gli artisti si riscoprono *artivisti*, per citare Vincenzo Trione, il sistema dentro il quale si muovono non lo è affatto. L'art system fatto di biennali, gallerie, riviste, advisor, fiere, aste è un gigante dai piedi d'argilla, che si sostiene grazie a un sistema fatto di disuguaglianze sociali crescenti, dietro il quale si vedono, scostando la cortina luccicante di *hypeness*, il precariato dei lavoratori culturali, l'evasione fiscale, il riciclaggio, le speculazioni

finanziarie e immobiliari. Non è un caso che tutto questo corollario di eventi sia cresciuto esponenzialmente a partire dalla metà degli anni ‘80, in parallelo alle stime vertiginose delle opere, e si sia assestato come una nicchia simbolicamente così rilevante all’interno del ben più ampio mercato finanziario, oggi più algoritmico e smaterializzato che mai.

Si pensi poi ai grandi collezionisti, ai fondi che acquisiscono le opere, e ai luoghi che quelle stesse opere custodiscono, i caveau e i porti franchi collocati nei paradisi fiscali, i veri sancta santorum dell’arte, dove l’opera viene posseduta e occultata e dove si esprime pienamente la volontà di nascondimento, di separazione e di *datafication* a cui ambisce il tardo capitalismo.

Non basta quindi proporre una Biennale animata da un’agency femminista, sebbene questo possa consolarci. Non basta la queerness, il pensiero post umanista rivendicato nella sua utopia della liberazione dai vincoli di identità, genere e limiti biologici, né basta costruire una sorellanza fondata sui privilegi intellettuali. Non ci salveranno da soli il realismo magico e l’ayahuasca né le argute riflessioni sulla dialettica centro-periferia, quando la cornice che contiene tutto questo è ancora e sempre il Realismo Capitalista. Se l’arte ambisce a rivoluzionare il mondo, a reincantarlo appunto, allora forse deve essere disposta a rinunciare a quello stesso sistema su cui si regge, a implodere e a rinascere, nutrendosi gioiosamente delle proprie macerie.

Un invito: tra la messe di immagini che popola la mostra ce n’è una da raccogliere come talismano e che può venire in nostro soccorso per pensare a differenti possibili. Si tratta di *NAUfraga*, l’opera della cilena Cecilia Vicuna, meritato Leone d’Oro alla carriera dell’edizione 2022. Si tratta di un’installazione in cui i detriti raccolti in Laguna sono appesi a fili e ramoscelli, evocando la fragilità di una città che sprofonda a causa dello sfruttamento delle sue risorse naturali ed è metafora di un quadro di crisi globale, del nostro fallimento di specie. L’opera fa parte della serie dei *precarios*, opere antimonumentali realizzate a partire dalla metà degli anni ‘60 con materiali di recupero. Vicuna, appartenente a una famiglia di attivisti ed esule a seguito del colpo di stato di Pinochet del 1973, è erede della cultura Incas da cui ha mutuato l’utilizzo del Quipu, un sistema matematico in cui corde e nodi venivano utilizzate per trasmettere informazioni e che è diventato l’essenza della sua pratica e della sua estetica.

I detriti, con il loro statuto di rifiuti, con la loro qualità di eccedenza, finché non monetizzabili possono essere un buon punto di partenza per un esercizio di “immaginazione radicale”, citando Max Haiven, trovandoci “on the front lines of a war. It is a war between money and the earth, between capital and people, between the blunt stupidity of greed and the resilient creativity of humanity.” (“sul fronte di una guerra. Una guerra tra soldi e pianeta, tra capitale e persone, tra la gretta stupidità dell’avidità e la creativa resiliente dell’umanità”, traduco liberamente da *Crises of Imagination, Crises of Power*, 2014). Puntare invece a ridare spazio all’ineffabile e al mistero, a ciò che non può essere piegato (e spiegato) dalla forza del linguaggio, liberando il potenziale inespresso di ogni cosa esistente, superando il concetto di produttività e utilitarismo. Altrimenti, finché non cambierà la cornice, qualunque contenuto, anche il più rivoluzionario, rimarrà essenzialmente cibo che alimenta la macchina celibe del capitale. Intrattenimento culturale, o poco più che una rêverie surrealista, profitto travestito da contenuto.

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.
Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO

