

Texts

About Cesare Viel

1)

Marinella Paderni, Cesare Viel: parole sull'arte, www.casabianca12.it, 31 ottobre 2010.

Marinella Paderni: A Casabianca (Bologna, 31 ottobre-20 novembre 2010) hai presentato un lavoro sonoro inedito dal duplice rilievo, i cui livelli di lettura spaziano dall'opera di sound art - in cui l'uso della voce modula il timbro e la struttura dell'opera - al récit poetico di matrice esistenzialista sino alla dimensione più propriamente "spaziale" del tuo intervento, che è site specific (la tua voce emana da un arredo preesistente del luogo, un lavandino, e avvicinandosi si percepisce che esce dal soffione). Ci racconti la genesi di questa tua opera che definirei ambientale?

Cesare Viel: Questa installazione sonora, intitolata Giorno e notte, in effetti ha preso la sua forma e si è sviluppata osservando proprio le immagini dello spazio espositivo che Anteo Radovan mi aveva inviato. Avevo già in mente di realizzare un nuovo audio per questa occasione, dovevo ancora, però, capire meglio come presentarlo. Quando ho visto che nell'ambiente di Casabianca, così particolare, c'era anche un angolo cucina con un lavandino, è scattata la scintilla. Sentivo che per questo tipo di lavoro sonoro avevo bisogno di un'ambientazione "riservata", racchiusa ma, nello stesso tempo, che questa micro-dimensione dell'ascolto - quasi nascosta - esplodesse in qualche modo nello spazio circostante.

Nell'audio si parla di un'ossessione, un'irritazione, un piccolo demone "kafkiano", fisico-mentale, che ti lavora dentro senza sosta. Il lavandino dunque, anzi il tubo di scarico del lavandino che diventa cassa di risonanza, si è rivelato uno strumento molto adeguato per questo scopo: un vero e proprio dispositivo ambientale.

M.P.: In questo tuo intervento leggo anche una relazione tra il luogo dell'esposizione ("Casabianca", una cascina isolata nelle campagne bolognesi) e gli elementi testuali e sonori dell'opera - il tempo (il flusso di giorno e notte, la temporalità interiore), il silenzio (dell'io, del luogo), il bisbiglio della tua voce e i rumori esterni della natura. Interno ed esterno, dentro e fuori, riverbero dell'io e vibrazioni del luogo, questo lavoro sembra congiungere due anime alla ricerca di un livello superiore di espressione di quelle particelle che compongono l'esistenza.

C.V.: Sì, la mia voce registrata su cd emerge dal fondo di un lavandino, attraverso le sue condutture interne. Questo audio cerca di elaborare, secondo me in modo molto emotivo, una sorta di crinale, una fessura tra il dentro e il fuori: tra il mio corpo e quello di chi ascolta, tra le mie pulsazioni e le soggettive reazioni degli altri, comprese quelle dello stesso luogo. Si tratta di un discorso a forma di singhiozzo, un tentativo forte di comunicare con il mondo, partendo e trovandosi in una posizione estrema, al limite della visibilità. Il testo stesso dell'audio dice questa posizione, facendola agire, direttamente. Ho cercato di far vivere nel testo il più possibile solo l'energia ritmata delle parole e delle frasi. Ho lavorato su tre tracce sonore, realizzate in momenti diversi, che poi ho montato in fase di postproduzione: la registrazione della lettura del racconto, quella della mia voce che ripete in continuazione la formula "giorno e notte", e quella del ritmo delle mie dita che battono sul piano di una mensola. Un'intensa, semplice struttura di cadenze e di respiro, che si è integrata con la collocazione nel lavandino.

M.P.: Sei un veterano della performance, tra gli artisti italiani che si è contraddistinto per il rinnovamento apportato alle pratiche performative, conferendo particolare attenzione all'utilizzo della voce e alla recitazione di elementi testuali originali o di brani letterari di altri autori. Che significato assume la performance all'interno della tua ricerca, e in relazione agli altri linguaggi da te impiegati? E a che esiti ti ha portato nel tempo?

C.V.: Se dovessi sintetizzare ora tutto il mio lavoro in una sola parola direi: corpo. Il corpo della scrittura di una frase, il corpo della voce, dell'identità in divenire, il corpo dell'ascolto, il corpo del disegno, il corpo dell'installazione, il corpo vero e proprio della performance, o meglio, della dimensione estesa

della performatività del linguaggio, sia verbale sia delle immagini. Noi siamo corpo. Ovunque ci sono corpi, ovunque troviamo, vediamo e ci relazioniamo con corpi, anche quando non ci sono, o sono apparentemente assenti. Le nostre emozioni, ad esempio, sono sempre corpo, così come le nostre parole e tutte quelle degli altri. Quando sento l'assenza la sento sempre attraverso il corpo. L'arte è corpo. Il tempo? Sempre un corpo. Gli altri linguaggi espressivi da me utilizzati nel corso del tempo (fotografia, video, disegno, installazione) si sono via via intrecciati in un sistema articolato con al centro sempre la presenza e/o l'assenza del corpo. Posso aggiungere che la pratica della performance ha acuito in me il senso dello spazio e della relazione: il contesto materiale, ma anche quello psichico e culturale, nel quale ci troviamo, di volta in volta, immersi e profondamente coinvolti in quanto corpi.

M.P.: Rispetto ai tuoi lavori passati però - dove spesso ti ritraevi - l'icona del corpo è "sparita" per divenire altro, si è resa invisibile per riemergere in altre forme, sotto altre spoglie...

C.V.: Sì, ora come ora sento il corpo meno come icona - pura immagine, muta figura - e più come suggerimento, richiesta, ombra, suono; così emerge con più forza la sua resistenza, la sua ostinazione.

2)

Giorgio Verzotti, Cesare Viel-Pinksummer Gallery and Museo d'Arte Contemporanea Villa Croce, Genoa, "Artforum", New York, n. 3, November 2008.

Cesare Viel is interested in relationships between verbal language and the body, which he expresses through many different media, from prose to video, performance to photography. His recent exhibition at Pinksummer presented the most recent results of his research, while the Villa Croce offered a retrospective overview that showed Viel's to have been some of the most interesting work to have emerged in Italy during the 1990s. The gallery show had only three elements: a large black text on the wall; a carpet on the floor on which another phrase was legible; and a small iPod affixed to the wall facing the text. These present three possible relationships between the body and writing. The carpet requires people to bend down to read and thus engages the body, tying the act of reading to a downward movement. Yet the writing on the wall necessitates a vertical axis, an upright posture that allows for an easy relation with one's body. The iPod transforms writing into voice, that of the artist telling a story, which one must mediate through earbuds. These isolate the listener, enveloping him or her in an artificial environment – all the more so as listening to a story implies introspection on the part of the listener. The story and the two phrases (printed and woven, both in script) refer to a single theme, an unidentified person's unexpected arrival at the artist's house during a moment of leisure. Thus the carpet reads "Ti sento passare qui vicino/discreta presenza silenziosa" ("I feel you passing nearby/Discreet silent presence"). The voice describes unspecified acts expressed through abstractions; the event remains improbable, and the only clear reality is that of the words and their evocative power. A carpet like the one on display at Pinksummer was also shown at the Villa Croce, but in this case the phrase written on it was the same as the show's title: "Mi gioco fino in fondo ma il fondo non ha fine" ("I bet until the end but the bottom has no end"), a sort of untranslatable pun that evokes the interminability of the artist's search. The videos and installations here demonstrated Viel's interest in contemporary literature and in the practice of writing, often using quotations or aphorisms written out on simple sheets of paper or reproduced on banners to be hung in the city streets. For Viel, language is about identity and the cultural definition of sexuality. Androgyny has been a recurrent theme (Viel disguised as Virginia Woolf, reading passages from *To the Lighthouse*, or shown in a video where he speaks in a female voice), while other works deal with the social and collective response to this questioning of identity. *Operazione Bufera* (Operation Storm), 2003, presents a small room, furnished with armchairs and theater lights. The public stands along the walls, while a performer sits backwards and blindfolded on a chair – in the same position in which one of the Chechen terrorists, asphyxiated by gas, was found after taking the audience hostage in the Dubrovka theater in Moscow in 2002. Throughout the performance, the artist's recorded voice can be heard reading excerpts from newspaper

articles describing the terrible event. This is a dramatization in the Brechtian sense, based not on emotional shock but rather on rational engagement, yet it carries all the more impact for that.

3)
Andrea Lissoni, Felici, distesi a canticchiare, "Rolling Stone", Milano, n.179, settembre 2008.

Non conviene mai giocare fino in fondo. Perché il fondo non ha fine. Cesare Viel invece rischia. E fino in fondo ci gioca da tempo. Anzi, sostiene di accettare persino con gioia l'aspetto positivo della precarietà dell'esistenza. Coraggiosamente. E controcorrente. Soprattutto contro ogni forma di accondiscendenza. In arte essere accondiscendenti significa per lo più adattarsi, sedersi sulle comode panche della riconoscibilità. Accontentarsi, produrre. Cesare Viel non fa nulla di tutto questo. Preferisce i toni dell'incertezza, della ricerca continua, del travestimento. È quindi un artista radicale, profondamente politico, per quanto delicatissimo e quasi etereo. Cesare Viel lotta contro la forma. Anche se sa bene che il destino dell'incasellamento lo insegue. Come si difende? Milano, 1998. Seasonal Affective Disorder. Una performance mette in scena una sindrome spesso associata alla depressione, che consiste nel perdere il senso della propria vita come un racconto. A terra fogli con scritte dall'elegante calligrafia. Nei paraggi, un monitor con Viel che rotola a capriole lungo un pendio, mentre dal vivo sta più o meno farneticando, truccandosi e scrivendo. 1999. Viel è sdraiato flessuosamente in cima a una balla di fieno. Sembra canticchiare, ascoltando musica. Un'immagine felicemente infantile e bucolica più che un balzano crash di immaginari della scultura tardomoderna. I fogli colorati con scritte ritornano spesso in quegli anni, insieme a video che sembrano banalissimi (come ripercorrere i Comizi d'amore di Pasolini), in realtà struggenti. Iperquotidianità, ossessione per il linguaggio e per la scrittura, oscillazione fra una realtà nuda e semplice e una tensione sofisticatissima per la letteratura più colta. Negli stessi anni in cui l'arte contemporanea sembra porsi di nuovo la questione della reinvenzione della forma (soprattutto delle forme semplici, flagranti, esplicite e muscolari), Viel sembra preoccupato solo dall'inventare e mettere in scena le uniche forme possibili, quelle di relazione. Fra sé e il mondo, fra sé e l'arte, fra le opere d'arte e il pubblico. E si mette in gioco. Si trucca, esplora l'identità. Diventa riconoscibile nel suo sfuggire alle classificazioni. E nel dare vita a un'identità anche di genere mista, androgina, mimetica e apparentemente frutto esclusivo di influenze e di relazioni con gli altri, chiunque essi siano. Poi, uno scatto. È il 2000. Viel sta chiuso in una gabbia di legno. Aladino è stato catturato (è il titolo dell'opera). Disegna, scrive con un tratto semplice e nero, maneggia delle carte da gioco. Ma è pur sempre in gabbia. Nelle sue opere entrano immagini dalla cronaca. Ridisegnata e commentata o sotto forma di performance. Non si riesce ad afferrare il reale, cosa mai può essere l'arte se non una forma di esperienza? Con una semplicità disarmante, Cesare Viel diventa donna per il tempo di una performance. Non una donna qualsiasi, Virginia Woolf. È il 2004. Che lo si conosca o no come uno dei protagonisti dell'arte italiana, Viel lascia senza parole. Chi sa più cosa rappresenta la Woolf, la letteratura più problematica, la riflessione sulla necessità e l'autenticità delle motivazioni? Molto di più di quanto si immagini. Come nella mitologia rock&roll, il problema non è rimanere fedeli a se stessi e alla propria immagine, reinventandola ostinatamente o glassandola radicalmente in un'icona. Il problema è acquisire la consapevolezza profonda di non essere mai lì dove si sembra e si è percepiti. Ecco perché Viel non fugge più. Perché sa che nessuno, nemmeno se stesso, lo rinchiuderà mai in una gabbia.

4)
Paola Valenti, Cesare Viel, "Juliet", n. 140, dicembre 2008.

Mettersi in gioco fino in fondo, sapendo che il fondo non ha fine: per molti di noi questo è l'imperativo, il leitmotiv delle nostre esistenze. Si spiega forse così la profonda empatia che le opere di Cesare Viel,

ordinate nel museo genovese di Villa Croce in un'ampia antologica intitolata, appunto, *Mi gioco fino in fondo*. Performances e installazioni, hanno suscitato non solo in me, ma in tutti coloro con cui ho avuto occasione di visitare la mostra o semplicemente di parlarne. Gli studenti che quest'anno hanno frequentato il mio corso all'università hanno seguito Cesare che li guidava attraverso le sale con quell'attenzione spontanea e assoluta che si riserva solo alle esperienze dalle quali si sente che si uscirà arricchiti: una di loro, dopo avere ascoltato il racconto di un'intensa performance del 2006 dedicata alla scrittrice austriaca Ingeborg Bachmann mi ha detto: "Non so nulla lei, ma ora sento il desiderio di conoscerla a fondo e spero di ritrovare nella lettura emozioni così profonde come quelle che sto provando ora". Ed è proprio così: a prescindere da quale può essere la conoscenza della loro opera, poeti e narratori come Ingeborg Bachmann, Emily Dickinson, Virginia Woolf, Cesare Pavese, Dino Campana, Paul Auster e tanti altri, li scopri diversi nei lavori di Viel, ti avvicini a loro da nuove angolazioni.

Del resto, già in un lavoro di quindici anni fa intitolato *Le implicazioni dell'ascolto* Viel invitava a riflettere su quanto sia istruttivo cercare di pensare e di ascoltare come qualcun altro. Da allora, il gioco di rimandi tra parola scritta e pronunciata, tra pensiero e racconto, tra chi narra e chi ascolta ha acquisito un'importanza sempre maggiore nella sua ricerca, come bene si evince dalla ricca monografia curata da Carla Subrizi e promossa dalla Fondazione Baruchello (*Cesare Viel. Azioni {1996-2007}*, Silvana Editoriale, Milano 2008). Anche i confini tra i ruoli, tradizionalmente ben distinti, dell'artista e del fruitore tendono a farsi labili: le opere di Viel dialogano con il pubblico sulla base di una continua osmosi di esperienze, ricordi, emozioni, conoscenze. Così, ad esempio, di fronte al cumulo di fieno che riempiva con il suo profumo diverse stanze del museo, in molti abbiamo ritrovato l'odore di giorni lontani e abbiamo provato l'irrefrenabile desiderio di sdraiarsi su di esso, come Viel nella performance *Lost in meditation* (1999, ripetuta nel 2000 e nel 2001), per tornare con la mente ai giochi dell'infanzia, per ricordare un'Italia rurale che sta ormai scomparendo, o anche solo per sottrarci momentaneamente alla lotta contro lo scorrere del tempo ed immergerci nei nostri pensieri. È forse proprio questa osmosi che permette ad opere nate come performance di poter fare a meno del corpo in azione dell'artista e di trasformarsi in installazioni senza perdere nulla della loro intensità. In un certo senso la componente performativa è, di volta in volta, riattivata dal pubblico: lo spettatore, infatti, entrando a contatto con elementi semplici ma dal forte potenziale evocativo - come il fieno di *Lost in meditation* o come i mobili e gli oggetti usati nella performance *To the Lighthouse. Cesare Viel as Virginia Woolf* (2004) - rivive sia sul piano del coinvolgimento emozionale che su quello della sollecitazione sensoriale la situazione in cui l'artista ha condotto l'azione. In *Operazione Bufera*, ad esempio, basta sfiorare il velluto delle poltroncine rosse disposte nella sala espositiva ed ascoltare la voce di Viel che, diffusa in loop nell'ambiente, racconta da diversi punti di vista i tragici momenti dell'irruzione, nell'ottobre del 2002, di un gruppo di indipendentisti ceceni nel teatro Dubrovka di Mosca, per essere trasportati dentro quel teatro e cogliere il ritmo irregolare dei respiri, percepire l'odore del sudore e quello degli escrementi proveniente dalla buca sotto il palcoscenico, sentire sotto le proprie dita la cintura carica di esplosivo, vivere la paura degli ostaggi e la determinazione dei kamikaze pronti ad entrare in azione. L'impatto emotivo è sicuramente diverso, ma non meno intenso di quando Viel, nella performance, rimane immobile, per gli otto minuti della durata della registrazione audio, seduto su una poltroncina, con la bocca aperta e la testa reclinata, proprio come la donna cecena nella fotografia che ha fatto il giro del mondo. In entrambe le situazioni - performativa e installativa - il fatto di cronaca arriva al pubblico mediato dai pensieri e dalle emozioni che ha suscitato nell'artista e, di rimando, chi entra in contatto con l'opera reagisce sulla base di un messaggio nuovo, dove la pretesa oggettività dell'informazione massmediatica cede il passo alla dichiarata soggettività dell'esperienza personale. Anche in questo caso, proprio come accade con le parole dei poeti o con le note di certe canzoni di cui Viel si serve in molti suoi lavori, è necessario mettersi in ascolto, cercare di pensare ciò che l'artista ha pensato e poi interagire, ciascuno con la propria sensibilità.

Anche di fronte ai disegni e alle fotografie viene naturale cimentarsi in questa "prova d'ascolto"; si è aiutati, certo, dalle parole che quasi sempre accompagnano l'immagine. A volte le parole pronunciate dalla sua voce limpida o vergate nella sua scrittura elegante, sono le sole protagoniste delle opere di

Viel; con la loro forza ci guidano attraverso la soglia che separa l'universo emozionale dell'artista dal nostro e ci aiutano ad andare in profondità dentro noi stessi. Si tratta di un'esperienza tanto preziosa quanto rara, e riuscire a compierla significa conquistare terreni che devono essere esplorati con grande attenzione prima di ripartire per mettersi nuovamente in gioco. Fino in fondo.

5)

Sandro Ricaldone, Viel, la letteratura diventa performance, "Il Secolo XIX", 20/06/2008.

"Leggere, scrivere, disegnare, leggere, scrivere". Questa frase, che campeggia nel 2004 su un grande telo sospeso alla facciata di Palazzo Bricherasio, a Torino, in un intervento site specific, dal titolo "Tu che mi hai disegnato", definisce, nel suo dettato lapidario e iterativo, l'orizzonte entro cui si colloca il lavoro di Cesare Viel, 44 anni, del quale il Museo di Villa Croce di Genova propone una rassegna antologica che include performances e installazioni realizzate dal 1990 a oggi. Attorno alla scrittura, nella sua parvenza fisica che è già disegno, nella sua disposizione comunicativa che si realizza attraverso la lettura, l'artista ha infatti strutturato, sin dagli esordi, il proprio *modus operandi*, in origine teso a una investigazione sul linguaggio come tramite e, insieme, come limite alla conoscenza. Ma dopo aver messo a fuoco, in lavori come "Noi gestiamo il disordine quotidiano del pensiero" (1990), il cuore del problema, facendo scaturire dai "nodi dei testi" la "domanda impossibile" di una compiuta trascrivibilità del pensiero, Viel in prosieguo è venuto sviluppando una strategia complessa e pervasiva, in cui il linguaggio è, per così dire, messo in scena, sollecitando non più soltanto il registro concettuale, ma le dimensioni del corpo e dell'emotività. Il processo che, movendo dal vissuto o dall'immaginazione, approda a condensarsi nella parola viene così invertito: la parola, nella performance, si fa azione, dà corpo e sostanza a esperienze di dialogo, identificazione, ribaltamento; coinvolge autore e pubblico in una dinamica di trasformazione sommersa ma intensa. Così il lavoro più recente, un tappeto su cui figura la scritta "Mi gioco fino in fondo / ma il fondo non ha fine", che apre il percorso della mostra ed è stato anche il set della performance inaugurale di ieri, assume una valenza esemplare nell'indicare una prospettiva di evoluzione che l'arte è chiamata a perseguire indefinitamente. Nelle sale al piano nobile del Museo sono ospitate le installazioni che costituivano la scena delle performances tenute da Viel nell'ultimo decennio. Ad aprire la sequenza l'allestimento di "Operazione Bufera" (Bolzano, KleinKunstTheater, 2003), in cui la drammatica vicenda del sequestro perpetrato da un commando di donne-kamikaze cecene al teatro Dubrovka di Mosca viene evocata attraverso la lettura di frammenti narrativi che riportano le sensazioni dei diversi soggetti coinvolti, mentre l'autore, sostituito nella replica proposta durante il vernissage da Francesco Cardarelli, rimane disteso immobile, con la bocca spalancata, in una fila di poltrone rosse nella posa della fotografia pubblicata su gran parte dei quotidiani. Seguono "Aladino è stato catturato", reinterpreted da Mauro Panichella, ironico apologo sull'influenza frustrante delle convenzioni e la via d'uscita rappresentata dall'azzardo e "To the Lighthouse. Cesare Viel as Virginia Woolf" nel quale l'artista, travestito e truccato come la scrittrice inglese, che in "Orlando" aveva sviluppato il tema dell'androginità, ascolta, seduto in un salottino anni '30, la lettura di un capitolo del romanzo. Nell'ambiente successivo si rende protagonista la scrittura con due lavori dedicati a figure femminili, cui fa da contraltare la stele di "Nel nome del padre", realizzata con Luca Vitone, in cui sono elencati alla rinfusa i nomi di protagonisti della scienza e dell'arte delineando una beffarda ipotesi di trasmissione per linea maschile. "Progetto Bachmann" riporta la traccia della performance realizzata nel 2006 in un appartamento privato in via Giulia a Roma, prossimo all'abitazione della scrittrice austriaca, tragicamente scomparsa nel 1973. Più oltre un parallelepipedo di balle di fieno costituisce il piedistallo sul quale aveva luogo, nel 1999 alla fiera torinese di Artissima, la performance "Lost in meditation", ripetuta ieri da Andrea Bertocci. In mansarda videoproiezioni e disegni completano la mostra che trova il suo naturale compimento nella personale allestita, in contemporanea, dalla galleria genovese Pinksummer, dove Viel torna sul tema del linguaggio, rappresentato questa volta come "discreta presenza silenziosa" che sa comunicare attraverso tracce minime, come un fantasma che ci

abita, ospite grato e, al tempo stesso, periglioso.

6)

Emanuela De Cecco, Partiture per gesti, voce, azioni, in Cesare Viel. Mi gioco fino in fondo. Performances e installazioni, catalogo della mostra, edizioni Museo di Villa Croce, Genova 2008.

In molti lavori di Viel tornano le contraddizioni di cui il soggetto è portatore già presenti sin dai primi passi. L'artista le restituisce in forma di allestimenti, la cui unitarietà si determina a partire dalla compresenza di vari elementi e nella coesistenza di vari linguaggi, video, fotografia, scrittura. (Androginia, 1994, Viaggiatori/Viaggiatrici, 1994, Mi è rimasto sulla pelle, 1996). In Una stanza per sé (1997) l'allestimento della mostra coinvolge e trasforma l'intero spazio espositivo. È tutto lo spazio che viene considerato come spazio interno della propria mente. Un luogo privatissimo, qui si offre in una forma che lo rende condivisibile, attraversabile, abitabile. Alle pareti centinaia di diapositive, immagini e parole. Il corpo sonoro diffuso evoca la presenza dell'artista, sentiamo la sua voce che canta canzoni inventate e narra passaggi di storie personali. Nella pratica del sé così intesa, distante come detto dalla concezione metafisica, ma distante anche dal compiacimento del soggetto frammentato postmoderno, acquisiscono una posizione progressivamente significativa condizioni quali la vulnerabilità e l'interdipendenza, aspetti evidentemente collegati tra di loro. Passaggi qui dal sottoterra, 1998, è una installazione realizzata in occasione della mostra Subway realizzata nella metropolitana milanese. Il luogo che fisicamente ospita il lavoro – un corridoio in una stazione – diventa una metafora per continuare il sentiero dell'esplorazione/attraversamento/messa in comune del profondo presente in Una stanza per sé. Su entrambe le pareti disegni e frasi scritte a mano raccontano frammenti di minacce e smarrimenti, liberamente collegati al luogo. Ma è in Non detto, sempre dello stesso anno, che questo passaggio viene ripreso e reso in un video ulteriormente esplicito. Le immagini mostrano un ragno che tesse la sua tela, segue la ripresa dell'artista mentre fa le capriole. Il testo che le accompagna sottolinea la ripetitività di queste azioni, qui non si nasconde il costo esistenziale insito in tale percorso (...). La discesa nella zona d'ombra qui si offre come unica possibilità per ritrovare il senso di sé e della propria esistenza. In questo passaggio il mondo esterno si ritrae. Non detto in realtà è una parte di una mostra interamente sviluppata attorno all'esplorazione del profondo: Seasonal Affective Disorder (1998), il cui titolo si riferisce ad una sindrome depressiva che colpisce i popoli scandinavi nella parte dell'anno in cui prevale il buio, è una installazione dove la dimensione performativa, la parola detta e la parola scritta sono contemporaneamente presenti e interagiscono. (...) L'artista entra in scena, si siede, si trucca, scrive, sposta le carte su un tavolo, si specchia. La voce fuoricampo duplica la scena raccontando ai presenti l'azione nel suo svolgersi, lavoro al buio, fare e disfare, ricerca di un senso in un agire apparentemente a vuoto. Il corpo privato, il corpo pubblico, il condensarsi di paure e di questioni irrisolte a proposito della sua vulnerabilità ricompare in forma altrettanto esplicita anni dopo, nella installazione Domande per il corpo, 2006-2007. Sette striscioni pensati per ed esposti nello spazio urbano, presentano scritte a mano su entrambi i lati, rispettivamente una domanda e una risposta. Esposto in due contesti differenti (la strada principale di Montesilvano, cittadina abruzzese a nord di Pescara, qualche mese dopo una via centralissima di Genova), Domande per il corpo irrompe nello spazio urbano proponendosi come elemento di forte discontinuità. Senza concedere nulla a ciò che non sia strettamente necessario, gli striscioni richiamano l'attenzione del passante ad una serie di pensieri interrogativi sulla percezione e la considerazione del corpo. (...) E ancora, a proposito di "materiali", progressivamente l'artista amplia la cassetta degli attrezzi e introduce da un lato l'uso di testi letterari, dall'altro accompagna la pratica performativa con delle ambientazioni minimali, dove pochi oggetti necessari funzionano come tracce della narrazione messa in scena. In questo passaggio, il dare voce diventa dare voce alla voce altrui, a voci di o su scrittori che l'artista ritiene centrali nella costruzione del nostro immaginario. Questa particolare forma di incorporazione va a declinarsi in azioni performative dove anche il luogo assume un ruolo significativo, ovvero amplifica ulteriormente il farsi azione concreta

della parola. Quando possibile, i luoghi individuati dall'artista in questa serie di lavori sono proprio i luoghi dove questi autori sono morti. Ciò vale in particolare per tre casi: per Cesare Pavese dove l'azione - successivamente diventata soggetto di un film girato da Gianfranco Barberi -, si è svolta in una stanza dell'Hotel Roma a Torino (1999-2000); per Ingeborg Bachmann, dove l'azione si è svolta in un appartamento in via Giulia a Roma (2006); per Roland Barthes, nell'ambito di Un appuntamento. Leggere un testo su una panchina, 2007, dove l'azione ha avuto luogo a Parigi vicino a dove il semiologo francese ebbe l'incidente che gli costò la vita. I testi letti sono rispettivamente Ritratto di un amico di Natalia Ginzburg dedicato a Cesare Pavese, nel caso della Bachmann un testo di Grazia Livi dedicato all'incontro che ebbe con la scrittrice per un'intervista avvenuta poco prima della sua morte, nel caso di Barthes In memoria di Roland Barthes di Italo Calvino. Nell'ostinazione a produrre una sorta di ritorno "sul luogo del delitto" si condensano una serie di ragioni che non si esauriscono nell'atto in sé ma che ancora una volta trovano e danno senso al percorso fino a qui compiuto dall'artista. L'importanza del contesto è, per esempio, uno degli aspetti principali. Prima ancora che come contesto fisico, emerge l'importanza del contesto entro il quale si svolgono queste azioni, che evidentemente molto hanno in comune con ciò che avviene in ambito teatrale. Ma prendere in prestito, fare propri, elementi appartenenti al contesto teatrale e al contesto letterario, nella prospettiva di Cesare Viel, implica un atto di ri-significazione, ovvero produzione di un contenuto altro da leggersi prima di tutto in rapporto al discorso artistico contemporaneo. (...) Ecco allora che queste azioni (...), sono prima di tutto atti che contengono una sorta di resistenza implicita alla progressiva assimilazione dell'oggetto artistico all'oggetto merce, e alla sua trasportabilità indifferente rispetto a qualunque contesto. Aspetto questo fortemente problematico per un artista il cui percorso (...) si snoda in un gioco di assenza e presenza di corpo e - intenzionalmente - molto del senso si produce in relazione ai contesti ogni volta "unici" dove ciò accade. E tornando alle tre azioni in questione, la forma che esse assumono è vero che contiene la memoria delle installazioni site specific, ma la specificità chiamata in causa dall'artista non è riconducibile ad uno spazio, che è sempre e comunque spazio emotivo e culturale.(...) Altro elemento significativo è la scelta di rivolgersi ad un pubblico numericamente molto ristretto. Anche questa decisione lascia pensare ad un sottrarsi - non passivo, né ideologico, ma all'insegna di un ascolto differente - alle logiche della visibilità a tutti i costi e dei grandi numeri. Ciò appare evidente nel Progetto Bachmann, dove Viel ha invitato ad assistere a porte chiuse un gruppo di critici e artisti, chiedendo loro di scrivere un testo dopo avere assistito all'azione. Questa richiesta esplicita di una restituzione assimilabile alla testimonianza, e non alla recensione, incrementa la responsabilità dello spettatore. La stessa logica portata ad un punto ancora più estremo è presente in Un appuntamento. Leggere un testo su una panchina (2007), dove, come spiega lo stesso Viel, "l'azione acquista significato e scopo grazie alla relazione tra i due soggetti coinvolti: l'artista-lettore e il/la collezionista-ascoltatore. Entrambi fanno insieme la performance. (...) L'evento risiede nell'incontro e nell'esperienza che si crea tra i due partecipanti". Il principio così esclusivo (...) non nasce dall'intenzione di produrre una élite di carattere sociale (...), ma spinge l'interlocutore-possibile acquirente-collezionista, coinvolgendolo in una relazione altra rispetto alla visione, negandogli proprio il rapporto quotidiano legato al vedere e rivedere una presenza, "il lavoro", finalmente sempre disponibile (...).

7)

Sandra Solimano, L'artista e i suoi avatar, in Cesare Viel. Mi gioco fino in fondo. Performances e installazioni, catalogo della mostra, edizioni Museo di Villa Croce, Genova 2008.

La prima volta di Cesare Viel al Museo di Villa Croce fu nel 1990 in occasione della mostra Oltre il concettuale, a cura di Enrico Pedrini, insieme a Luca Vitone, Formento e Sossella. Cesare aveva presentato nell'occasione Cina, un foglio del giornale "Il manifesto" con la notizia dei fatti di piazza Tien 'An Men, cancellato integralmente con il carboncino su entrambi i lati. Le cancellazioni segnano l'inizio del suo lavoro artistico e se inevitabilmente rimandano a Isgrò, corrispondono anche - come lui stesso

tiene a precisare – ad una logica interna al suo discorso sulla scrittura: “Si trattava per me di fare una specie di piazza pulita, di tabula rasa: un grado zero dell'identità riconoscibile di un testo. Pensavo più, caso mai, a Ad Reinhardt (alla sua arte della riduzione, alla sua dimensione tautologica), e al nero come spazio del buio (più che come dimensione della cancellazione vera e propria) e del vedere al buio; il foglio di giornale era scelto prima di tutto in quanto forma già stabilita e foglio già esistente, già stampato, già dentro il flusso della comunicazione: era come esprimere prima di tutto un "no", per prepararsi ad un nuovo possibile inizio”. Poco dopo infatti incomincia a scrivere con quella scrittura a mano che rappresenta da subito una scelta identitaria, nella consapevolezza di agire “già dentro una situazione, un contesto culturale altamente complesso, già dentro un traffico linguistico”. La parola scritta a mano è protagonista del suo lavoro in *Noi gestiamo il disordine quotidiano del pensiero* (1990), dove si limita ad esporre una sequenza di pensieri, scritti a mano su fogli 18 x 24 cm., quasi a marcare, con uno scarto minimo tra il pensiero e la sua esternazione, la forza autosufficiente della scrittura e del messaggio, Benché questa sia in effetti una prassi tipicamente concettuale, Viel non utilizza la scrittura come tautologia, rispecchiamento autoreferenziale del lemma, ma al contrario come messaggio, inizio di un dialogo tra sé e sé o tra sé e gli altri che si è sviluppato in questi anni con una significativa alternanza tra la smaterializzazione e la leggerezza della scrittura e del suono e il suo “prender corpo” nella performance.

In *Conversazione silenziosa* (1992) Cesare già “mette in scena” il proprio dialogo interiore e le sue contraddizioni attraverso la presenza fisica di attori professionisti che leggono i suoi testi, quasi a prendere la distanza da sé e a privare il messaggio della sua componente emotiva e questo dialogo silenzioso tra sé e sé, ma anche la necessità di oggettivarlo attraverso la mediazione di altri (altre voci, altre scritture, altri spazi) è, mi sembra, la chiave di volta del suo lavoro. Gli “altri” in realtà, si tratti di occasionali compagni di viaggio, di anonimi passanti (*Viaggiatori/Viaggiatrici*, 1994; *Short stories*, 1995) o di personaggi della letteratura, non sono mai identità del tutto autonome e separate, ma altrettanti avatar in cui l'artista di volta in volta si identifica, quasi a svelare un lato ignoto della sua personalità. In una sua opera del '93, *Implicazioni dell'ascolto*, scrive significativamente: “Cerco di pensare quello che hai pensato. È un esercizio molto istruttivo... Si possono imparare molte cose cercando di pensare e di ascoltare come qualcun altro”. Rientra in questo gioco esistenziale, di unità e molteplicità dell'essere, quello che definirei il “travestitismo” di Viel, emotivo tanto quanto è ironico e graffiante il travestitismo di Morimura, condotto sul versante leggero della parola e dei diversi codici, biologici e linguistici, in *Androginia* (1994), risolto in termini di consonanza sentimentale nei lavori dedicati a Emily Dickinson o di vera e propria duplicazione fisica in *To the Lighthouse*. Cesare Viel as Virginia Wolf (2004) e in *Sogno Campana* (2005), quasi un entrare nel corpo dell'altro per viverne le emozioni in sintonia completa. Questo uso del proprio corpo in transfer si applica anche a vicende drammatiche della cronaca di questi anni come in *Operazione Bufera* (2003), dove Cesare impersona o meglio momentaneamente si trasferisce nel corpo di una delle terroriste cecene uccise. Il tentativo di ricomporre l'unità dell'essere nell'unità di yin e yang, cui si riferiscono i lavori già citati ispirati a Emily Dickinson e a Virginia Wolf, si completa in qualche modo su un côté più ironico e distaccato in opere come *Nel nome del padre* e *La partita di pallone* (entrambe realizzate con Luca Vitone per la mostra *Vim. Very Italian Macho*), che affrontano il tema dello stereotipo maschile, o come *Domande d'identità* (1999), micro-reportage sui comportamenti legati all'identità maschile e femminile. C'è indubbiamente una componente teatrale nel lavoro di Viel, che si esprime anche nella mise en scène della scrittura, illuminata da un occhio di bue tal quale un personaggio sul palcoscenico in *Scene* (1993), dove l'artista affida allo spettatore/lettore il ruolo di attore di una violenza soltanto scritta, proprio per questo potenziata dalla cassa di risonanza dell'emozione di chi legge. Ma c'è soprattutto una vera e propria esigenza di “stare dentro” alla persona, quasi che anche la fisicità puramente agita rappresentasse uno strumento silenzioso di comunicazione empatica. Nonostante le apparenze non direi che quella di Viel sia la ricerca di un'identità smarrita, piuttosto un'ostensione dell'io come soggetto/oggetto (*Provare*, 1995; *Esterni di sé*, 1998), un'identità onnivora che si piega come Narciso sullo specchio, ma lo specchio sono gli altri che gli rimbalzano, come un eco distorto, i molteplici e differenti aspetti del suo io. Il tema centrale mi sembra semmai comunicare l'incomunicabile, dare corpo e parola al flusso perenne e contraddittorio dell'esistenza.

In parallelo con la dimensione teatrale, che, come abbiamo visto, coinvolge talora anche la scrittura attribuendole una valenza in qualche modo performativa (si veda nuovamente in Domande per il corpo, 2006/2007 la riproposizione del coinvolgimento globale di chi legge come in Scene), si colloca la più recente produzione di disegni a matita la cui trama esile ed essenziale, spesso associata a un testo/didascalia, restituisce la dimensione del racconto. Mi riferisco qui non tanto alla serie Tu che mi hai disegnato, 2004, di cui fa parte Cesare Pavese, l'opera acquisita nelle collezioni del museo, che inserisce questo utilizzo del disegno in un contesto più vicino alla Public art (come per altri versi Domande per il corpo, 2006/2007), ma penso in particolare alle pagine del Diario contemporaneo (2004) in cui il disegnare, così come lo scrivere a mano, diventa un modo soggettivo di rappresentare, e soprattutto di rivivere, le vite delle persone e i fatti che la comunicazione globale enfatizza o parzialmente nasconde seguendo logiche di manipolazione della realtà. "Nell'era della fotografia dalla realtà si pretende sempre di più" - scrive in un'opera della serie Diario contemporaneo, citando Susan Sontag- "L'evento reale può non essere abbastanza spaventoso, e perciò va potenziato o reinterpretato in modo più convincente. Oppure le immagini possono rivelarsi troppo forti e vanno proibite in nome della decenza". Il disegno a mano dunque, diventa il modo di un approccio individuale e diretto, di una riappropriazione di quelle persone e di quegli eventi, al di fuori del sistema della comunicazione. Personalmente ritrovo in questo Diario l'essenzialità dei primi lavori, quasi una versione in "chiaro" dei fogli cancellati degli inizi, con una tendenza a selezionare il canale della comunicazione su cui veicolare il messaggio che mi sembra confermata in alcune opere di questi ultimi anni, come Progetto Bachmann (una performance a porte chiuse svoltasi nel 2006 in un appartamento privato alla presenza di pochi invitati e di cui resta solo lo story-board) e Un appuntamento. Leggere un testo sulla panchina (un evento performativo che è di fatto un appuntamento personale in luoghi e ore definiti dal collezionista per ascoltare l'artista che legge un testo da lui scelto) Qui Viel sembra cercare uno scambio biunivoco con l'altro, trasformare la tradizionale relazione tra artista e pubblico in un dialogo serrato, che attiene la sfera del privato, come se volesse in qualche modo riproporre il cortocircuito mentale di Noi gestiamo il disordine quotidiano del pensiero e nuovamente ridurre al minimo il trasferimento dal proprio pensiero interiore all'opera d'arte, semplicemente usando come "supporto" un interlocutore reale al posto della carta. Ma introflessione ed estroflessione non sono che due facce di un modo di vivere e di comunicare, e le due linee di ricerca che ne conseguono inevitabilmente si alternano e si intrecciano, come dimostra l'ordine non cronologico di questa mostra voluto dall'artista, che evidentemente, pur in questa fase di primo bilancio del suo lavoro, preferisce leggersi sincronicamente piuttosto che in diacronia, giocandosi fino in fondo... ma in un fondo senza fine.

8)

Carla Subrizi, La parola/corpo di Cesare Viel, in Cesare Viel. Azioni. 1996-2007, a cura di Carla Subrizi, SilvanaEditoriale-Fondazione Baruchello, Milano-Roma 2008.

Quando nel 1992 entrai nella galleria Paolo Vitolo (a Roma uno dei luoghi più interessanti per coloro che seguivano l'arte e gli artisti in quegli anni) per vedere la mostra, quello che ci attendeva era un allestimento essenziale, drasticamente ridotto: una serie di pannelli disposti orizzontalmente lungo le pareti, lasciavano leggere, al di là di una lastra di plexiglas, alcune frasi, pressoché al centro dei fogli, scritte con una calligrafia dalla quale ero stata attratta. Quella scrittura era importante e anche il modo discreto, con il quale si presentava in quegli spazi. Niente di già visto o già fatto, seppur altri artisti nei precedenti decenni avessero fatto uso di scrittura e calligrafia personali. (...) Il fatto che avesse scelto la riduzione, l'essenzialità e con essi, il gesto semplice con il quale aveva tracciato le parole, era indicativo di una pratica ma anche di una premessa concettuale che non sarebbe rimasta inesplorata. Il gesto della mano sul foglio di carta raccontava non soltanto quello che era possibile leggere nelle parole. Non era soltanto una questione comunicativa ovvero assegnata alla lettura. La scrittura metteva in azione non il senso delle parole ma la loro storia, trasferita dalla mano sul foglio. Le parole non erano dunque lì

soltanto per essere lette: invitavano ad entrare in relazione con il gesto che le aveva prodotte, a dialogare con il tratto, con la calligrafia appartenente a qualcuno. La loro convergenza nello spazio della galleria, tra molti lettori/pubblico che si soffermavano su di esse, assegnava inoltre al luogo una funzione, quella che proprio il titolo della mostra sintetizzava ovvero La comunità sintattica: un progetto, in realtà, e non semplicemente un nome per un'occasione. Il gesto della scrittura, disegno prima del disegno, aveva lasciato una traccia, che si presentava spoglia, priva di qualsiasi altro elemento tuttavia, proprio per questo, profondamente efficace. L'efficacia era nel fatto che raccontava l'azione che l'aveva realizzata, facendone restare solo il residuo. Una scrittura che dunque portava con sé l'intimità e l'affettività della sua storia, la tensione di un tratto personale. (...) Quello che mi aveva attratto era proprio questo gesto che la scrittura raccontava, al di là delle parole che potevano essere lette e che rendeva la parola non soltanto il veicolo di un significato ma anche un luogo fisico, restituito a un sentire plastico, appartenente al corpo. Faccio ora un salto, di un po' di anni, e arrivo all'ultima azione di Cesare Viel pubblicata in questo libro: Un appuntamento. Qui la parola ha assunto fisicità e il solo fatto che due persone si incontrino in un giardinetto di Parigi, per scambiarsi qualche frase e poi ascoltare, l'uno, quello che legge l'altro (il racconto di Italo Calvino della morte di Roland Barthes, avvenuta a pochi metri dal giardino dell'appuntamento) assume caratteri non soltanto innovativi ma esemplari di una modalità che pian piano è divenuta centrale nella pratica artistica più recente. Al di là di quella che era stata definita materializzazione dell'oggetto, e che aveva caratterizzato molte ricerche artistiche tra gli anni Sessanta e Settanta, una progressiva rimaterializzazione del linguaggio, e con esso della parola, ha assunto proporzioni significative in tempi recenti. Non il linguaggio come articolazione di parole ma un linguaggio al quale si è cercato di restituire la materialità, la fisicità. Questo passaggio, oltre il linguaggio, ha implicato che fosse proprio la parola a divenire un nuovo materiale per la pratica artistica, una parola in grado di costruire situazioni e azione attraverso forme identificate negli stessi processi. Conversazione, interviste reali, dialogo sono divenuti non risultati ma prassi, pratiche di enunciazione attraverso le quali si mette in costruzione l'opera d'arte: la voce ovvero la parola fisicamente assimilata a chi la pronuncia, l'ascolto, la sonorità stessa che emerge se la parola è cantata, urlata, recitata, hanno reso l'arte una pratica performativa che coinvolge il corpo, la plasticità delle emozioni, la memoria, l'affettività. Qui si arriva forse all'aspetto centrale di questa pratica artistica, della quale Cesare Viel, sin dal 1996, ha sperimentato le possibilità. (...) Questa dimensione fisica della parola che è quasi sempre presente nelle azioni di Cesare, sebbene in diverse forme, è dunque essenziale per capire come alla riduzione quasi estrema degli elementi usati (una panchina, un leggio, un libro, un letto, una sedia o una poltrona), corrisponda uno spazio emotivo costruito lentamente dalla voce. Parlata, scritta a mano, cantata la parola per Cesare Viel è indagata oltre le forme che assume per, e questo è un punto importante, capire come farla tornare ad essere veicolo, entità relazionale, primo nucleo di ogni agire politico, elemento che produce, attraverso lo scambio, identità e soggettività: non una parola che dice la soggettività, ma una parola che costruisce soggettività. (...) La parola, così, è sempre meno verbo e si identifica nel gesto, nel suono o nella voce che le restituiscono materialità. (...) Quasi sempre nelle azioni di Cesare Viel c'è un audio, una voce che racconta, narra, interviene, si pone come un interlocutore o un elemento neutro, fuori dalla scena o, anche, come alter ego, speculari ma affinché la propria immagine di partenza scivoli in un'alterità per far pratica di altre fisionomie. In *Seasonal Affective Disorder* (1998, 2001, 2005) l'audio non trasmette che la voce di Viel, che dislocata e posizionata altrove, costruisce lo spazio esterno dell'azione, ridefinisce l'ambiente trasferendo in esso storia personale, ma anche facendo divenire questa storia una storia di molti altri, comune, condivisibile. C'è un processo di traduzione o trasmissione continua: dal sé agli altri, dal personale al sociale, dalla memoria intima a un immaginario comune, collettivo. Quello a cui si assiste nelle molte azioni di Cesare, è dunque un lento sgretolarsi della propria identità (personale, presunta d'artista, di uomo, di compagno, di amico) per, attraverso il calarsi in situazioni altre, in altri corpi, soprattutto femminili, o in altre storie, in altri racconti, provare a pensare altre forme di soggettività. Il fatto di divenire Virginia Woolf, Emily Dickinson o una donna kamikaze cecena, di mettersi al centro di un dialogo interrotto tra due donne come Grazia Livi e Ingeborg Bachmann, il travestirsi, il trasformarsi, il truccarsi, il recitare o cantare sono per Cesare, sin dai primi anni Novanta, pratiche attraverso le quali

lascia oscillare la propria identità in altre situazioni, mette a repentaglio i limiti personali, sfida i confini, stretti, di un'identità che, in una lunga tradizione occidentale, si riconosce soltanto se autoreferenziale e egocentrica.(...) Quando Cesare Viel legge un testo e improvvisa canzoni su di esso (Io sono mio, 1998); quando si truca e si strucca, facendo e disfacendo un'immagine di sé nella quale non si ritrova, o quando resta in una gabbia di legno per tre ore mentre legge i tarocchi trascrivendo le risposte che emergono (Aladino è stato catturato, 2000, 2003); quando si inserisce, con pochi gesti e soltanto con la voce, in un dialogo tra due donne, le azioni compiute non possono essere colte solo per il senso che producono. Il coinvolgimento che richiedono, il fatto di essere concepite attraverso processi di interazione che mettono in connessione più storie, situazioni, identità, sono aspetti che indicano come l'arte abbia ricompreso all'interno di una propria specifica modalità di agire, di articolare e costruire significato, anche la sperimentazione di nuove forme di relazione, ovvero di un agire politico. Non è soltanto politico il fatto di identificarsi in una kamikaze cecena, è una forma politica l'ipotesi che non vi sia una storia individuale (di un "io", di un "fatto") che non sia, nello stesso tempo, storia di una relazione o di un insieme di relazioni, come Judith Butler scriveva nel suo *Giving an Account of Oneself* (trad. italiana: *Critica della violenza etica*, Feltrinelli, Milano 2006). (...) La performatività sta nell'intendere l'arte stessa come pratica che costruisce, attraverso tutti gli elementi coinvolti, ovvero il pubblico, i luoghi, i riferimenti, il tempo dilatato e esteso fino quasi a coincidere con il tempo ordinario, processi di significazione che talvolta restano addirittura sospesi, non conclusi, allo stato di esperimento o ipotesi. Le azioni di Cesare sono esperimenti. Non sono "rappresentazioni" di fatti, idee, personaggi. Attraverso il calarsi in altre identità, storie, umori, emozioni, Cesare individua nell'arte una possibilità per sperimentare altri "racconti di sé", che non possono essere mai soltanto individuali, personali, ma collettivi, condivisi, e che soltanto nel dialogo con un "tu" (ecco l'importanza della voce, della parola, del racconto sempre presenti nelle sue azioni), possono produrre fisionomia, sembianza, immagine di una soggettività inedita.

9)

Chiara Oliveri Bertola, Cesare Viel-Pinksummer, Genova, "Tema Celeste", n. 103, maggio-giugno 2004.

Sfogliando quotidiani, riviste, periodici di vario tipo, molti restano quasi indifferenti dinanzi alle immagini più o meno crude della cronaca quotidiana. Diario contemporaneo, il lavoro di Cesare Viel presentato in questa mostra, parte proprio da una riflessione sulla forza dell'immagine come icona e sulla sempre maggiore predominanza di questa rispetto alla notizia - non a caso, ultimamente numerosi quotidiani hanno iniziato a pubblicare fotografie a colori. In questo work in progress destinato a seguire gli eventi della cronaca, Viel presenta disegni che riprendono alcune tra le fotografie pubblicate sui giornali che più lo hanno colpito dal 2002, anno d'inizio del lavoro, fino a oggi. In un'inquietante progressione, che va dai kamikaze del teatro moscovita alle immagini più salienti della guerra in Iraq, assistiamo a una carrellata dei principali avvenimenti degli ultimi due anni, disegnati con un tratto scarno ed essenziale, senza uso del colore - se non, in rari casi, il rosso. Quasi tutte le immagini sono accompagnate da una didascalia scritta a mano da Viel: a volte si tratta di una semplice descrizione, altre di un vero e proprio commento atto a esprimerne l'ironica visione dell'artista, altre ancora di frasi tratte da testi di Susan Sontag, Virginia Woolf o Paul Auster. Riflettendo sul rapporto tra immagine e parola, Viel rappresenta dunque nel suo diario lo scontro tra i due linguaggi nell'uso parziale che ne fanno spesso i giornali, dove il commento alle foto è teso soprattutto alla semplificazione di quanto rappresentato. Al di là della lettura concettuale del diario, è seguendo il percorso espositivo, concepito per accostamenti tematici e non cronologici, che si respira tutta la forza di questo lavoro, in un crescendo emotivo capace di coinvolgere lo spettatore nel profondo. Al centro dello spazio espositivo, a dialogare con i disegni, Viel ha posizionato *Aladino è stato catturato*, una scultura che richiama una sua precedente performance durante la quale, chiuso in una gabbia, leggeva i tarocchi. La scultura, accompagnata dalla voce dell'artista che canta una nenia, si presenta come un omaggio alla figura di

Aladino, metafora di chi, rinchiuso nella propria gabbia esistenziale, è alla ricerca di possibili vie di fuga.

10)

Fabiola Naldi, *Il disordine emotivo "autogestito" di Cesare Viel*, in *Il Be Your Mirror. Travestimenti fotografici*, Cooper&Castelvecchi, Roma 2003.

Cesare Viel (Torino, 1964) considera l'opera d'arte alla stregua di brandelli di sé capaci di riferire quei cambiamenti cui tutti siamo soggetti giorno dopo giorno, concepiti come fonte inesauribile di esperienza e come meccanismo di causa ed effetto tramite cui l'autore decodifica il proprio esistere, concependolo come pensiero in procinto di formare l'oggetto-opera. Che sia scrittura, video, fotografia o performance, il lavoro di Viel esprime le azioni e le reazioni dell'autore che, come uno specchio riflettente, seducono lo spettatore con l'immagine di un sé orfano di punti di appoggio. Per l'artista provocare l'evento, esserne la causa (anche quando sembra non accadere nulla), oppure trasformare parti dell'azione sono i metodi migliori per cogliere l'aspetto complessivo partendo dal dettaglio: dal piccolo si arriva al grande, dal particolare al generale. Per il tema di questo libro, il lavoro più significativo dell'autore mi è sembrato *Chi sei oggi?*, un autoritratto fotografico della performance *Disordine emotivo stagionale* (1998). Nella performance, Viel è seduto a un tavolo alle prese con gli strumenti del mestiere di truccatore: specchio, rossetti, fazzoletti, si trucca e si strucca trafelato e, contemporaneamente, traccia segni e frasi su alcuni fogli di carta che poi getta in aria verso di sé e il pubblico. Ripete la scena una, due, tre volte, infine abbandona la stanza dopo aver danzato attorno al tavolo. La teatralità dell'intera performance, così come la posa di *Chi sei oggi?*, mirano a uno scopo ben preciso: l'alienazione dello spettatore, di cui vengono disattese aspettative e certezze. Del Viel precedente la performance poco rimane: il viso neutro dell'artista, la sua identità in divenire, un essere considerato "persona" solo nel momento in cui il maquillage e il travestimento gli offrono l'identità che ricercava. Lo spaesamento che investe lo spettatore è generato anche dalla voce registrata dell'artista, che, sola e da un luogo non ben definito, racconta l'instabilità psicologica di un uomo intimorito dal buio, dai fantasmi, da ciò che è ignoto, e che si dibatte nella costante dell'incertezza. Il racconto della voce dell'artista sembra rivolto a un altro da sé, forse capace di rispondere a domande cui mai era stata data risposta. A ben guardare (e a ben sentire) l'attore transformer sembra dedicarsi a un sé nascosto, a un doppio di sé ben celato dalla maschera sociale o, forse, facilmente rintracciabile dietro lo specchio, che gli permette di intervenire con il trucco sul proprio volto, quello stesso specchio che, ribaltato, dà vita a un altro volto in un'immagine concreta e veritiera. Che immagine mostra *Chi sei oggi?* Il viso che si sta truccando è certamente quello di Viel, ma viene da chiedere se tanta premura è rivolta a se stesso o allo specchio del medium fotografico che lo riflette come lui non riesce a vedersi. Oltre al maquillage l'artista condivide con questo mezzo anche un luogo ipotetico e irreali dove potersi trovare in un gioco alterno di empatia concettuale.

11)

Letizia Ragaglia, *Cesare Viel*, in *Moltitudini-Solitudini*, catalogo della mostra, a cura di Sergio Risaliti, Museion-Museo d'Arte Moderna e Contemporanea, Bolzano, maschiettoeditore, Firenze 2003.

Stranieri a noi stessi (Étrangers à nous-mêmes) è il titolo di un libro di Julia Kristeva ed è probabilmente anche una chiave di lettura dell'opera di Cesare Viel.

Smettere di sentirsi una gloriosa unità e accorgersi delle proprie incoerenze: cercare di convivere con gli stranieri che noi stessi riconosciamo di essere. La ricerca di Cesare Viel è alquanto eterogenea, non solo dal punto di vista dei diversi media che impiega, ma soprattutto per la molteplicità di tematiche affrontate. Eppure il fine ultimo risiede quasi sempre in una sottile indagine sull'ambiguità dell'altro da

sé. Infatti, la ricerca non verte su un ipotetico alter ego o tout court sulla propria persona, ma consiste nel coraggio di relativizzarsi, di percepire sé stessi come "altri" e pertanto rintracciare un senso che ci appartenga, ma sia al contempo condivisibile. Una scelta possibilista dunque e pertanto anche un lavoro infinitamente aperto, che rinvia al di là della sua singola manifestazione, un lavoro anche un po' esistenzialista, che rinvia a Sartre, Merleau-Ponty, per i quali il mondo fenomenologico non è essere puro, ma il senso che traspare dall'intersezione delle nostre esperienze con quelle degli altri. Si comprendono così le molteplici azioni comuni compiute e documentate da Cesare Viel e corredate da testi che le amplifichino e insieme le rendano uniche, si afferra la necessità del medium della performance per mettersi in scena e per essere partecipati. Gestì semplici come fare una capriola o stare sdraiati su un cumulo di fieno realizzando un sogno dell'infanzia, eppure meditati: la messa in scena rende condiviso un rito solitario. Non meraviglia pertanto l'ammirazione per Emily Dickinson, per la sua capacità di percepirsi altrove, dislocati ma profondamente soggettivati, come sottolinea lo stesso Viel. Dalla poetessa sono stati ispirati una serie di disegni su carta, ai quali come nella migliore tradizione della narrative art sono apposte delle frasi liberamente tratte dai suoi versi. Scrittura e disegno sono dei perimetri che delimitano, individualizzano un determinato soggetto, ma anche delle finestre che lo rigettano nel mondo.

12)

Francesca Pasini, Il papavero nella nuvola, "Linus", n. 10, Milano ottobre 2002.

È passato un anno dall'11 settembre, io lo vorrei ricordare col dialogo che ho avuto con Cesare Viel e Marisa Bulgheroni attorno a Emily Dickinson. Cesare Viel è un artista che l'anno scorso ha creato un libro, dal titolo *La mia politica*, scritto a mano, abbinando alcuni versi di Emily e ridisegnando il profilo delle foto, prese dai giornali, del G8 e delle Twin Towers; Marisa Bulgheroni, la più importante critica della letteratura americana, l'anno scorso ha pubblicato una meravigliosa biografia di Emily (*Nei sobborghi di un segreto*, Mondadori 2001). Cesare mi aveva parlato di un libro su Emily Dickinson da presentare alla mostra *My opinion*, che nell'ottobre scorso ho organizzato per la Fondazione Teseco per l'Arte e il Comune di Pisa, a Palazzo Lanfranchi. Il libro di Marisa era uscito da pochi mesi, li ho presentati: così la vita di Emily e le nostre si sono incrociate e poi ne abbiamo parlato tutti e tre insieme in una conferenza durante la mostra *Assab One*, a Milano. Le parole di Emily ci hanno fatto intravedere una anomala via di uscita dalla violenza, perché – sprofondandoci in una coincidenza verbale-temporale – ci hanno indicato un'elaborazione meno schiacciata sull'urto del presente. Sono parole allarmanti perché la distanza da cui provengono fa intuire un presagio di distruzione che verrebbe da dire "originario", ma nello stesso tempo sono parole che spingono a pensare altro, a cercare tra noi e dentro di noi la spinta per capire.

Cesare Viel - Sono rimasto fulminato dalla capacità visionaria di Emily: restituisce anche quello che non ha visto. La sua scrittura e il suo occhio convivono in uno spazio immenso, dove entra la realtà e va oltre, oltre il suo tempo cronologico: lei vede al di là. Mi sono detto, il G8 di Genova e l'11 settembre 2001 possono rientrare nella sua idea di illocality che supera i limiti del tempo e dello spazio. Quando ho incontrato per la prima volta Marisa Bulgheroni le ho chiesto se esisteva una Emily politica, perché in quella sua forza apparentemente tutta privata, nel suo aprirsi al mondo attraverso l'esclusione, io vedo un segnale molto forte per noi adesso. La Dickinson parlava di "circonferenza e incommensurabilità", io ho cercato di mettere insieme i miei disegni seguendo questa indicazione, infatti, sia la scrittura sia il disegno delimitano un perimetro dentro il quale sta un pensiero, che però riesce ad agganciare anche quello che sta fuori e che rimane incommensurabilmente esterno.

Marisa Bulgheroni - Prima voglio leggere una poesia e poi la collego alle immagini di Cesare: "Sembrava un giorno quieto come altri / segnali di minaccia in terra o in cielo / nessuno – fino a quando calò il sole / allora si diffuse una fortuita / tinta rossa errabonda, avresti detto, / ad Occidente, oltre la città - / Quando la terra cominciò a vibrare / e le case svanirono in fragori / e l'umana natura si nascose / grazie

al terrore infine deciframmo / come chi vede la dissoluzione / il papavero nella nuvola”. Mentre vedevo la televisione, come tutti paralizzata dalle immagini, ho percepito il rosso dell’incendio delle Twin Towers come qualcosa che conoscessi già, e giorni dopo sono andata con esattezza a scegliere questa poesia. Emily era una grande osservatrice di cieli in cui vedeva anche quello che il suo occhio proiettava e immaginandosi questa “fortuita tinta rossa” a un certo punto arriva a questa forma terrificante del “papavero nella nuvola”. Collegarla alle Twin Towers è stato spontaneo, ma sappiamo che Emily Dickinson – lo diceva lei stessa – scriveva per “i lettori futuri”; sapeva che i contemporanei non erano in grado di capirla. Cesare hai ragione, Emily Dickinson ha una forte percezione politica e io la trovo in questa sua affermazione: “la parola più selvaggia che possiamo affidare alla lingua è il no”. Saper opporsi, esprimere il dissenso, sono già di per sé elementi politici. E lei nella sua vita ha saputo dire tanti no. Il tempo in cui vive ha delle strane affinità con il nostro, perché è un tempo di sazietà in cui inizia la quiete e l’inerzia dei consumi. Thoreau, un altro grande americano, parla di questa “quieta disperazione”, di gente che vive nel torpore quotidiano. Sia Thoreau che Emily si ribellano a questo torpore (“sembrava un giorno quieto come altri”). Il pericolo massimo è racchiuso dentro questo bozzolo torpido della quiete. Lì scatta la sua sapienza politica e questa capacità di immaginare cose che si verificheranno in un futuro. E’ questo che ha entusiasmato tutti e tre.

C. V. - Accanto all’immagine della caduta verticale di un uomo dalle Twin Towers avevo trascritto questi versi: “morire non esige che un istante - / dicono inoltre che non faccia male: / ci si sente più deboli, per gradi, / e poi – più nulla”. Ora ne ho trovati altri, forse ancora più potenti, in una di quelle poesie dove Emily immagina la sua morte. Ecco gli ultimi quattro: “Poi un’asse si spezzò nella ragione / ed io precipitai sempre più in fondo, / ad ogni tratto urtando contro un mondo. / Poi non seppi più nulla”. La visione spaventosa dell’ “asse che si spezza nella ragione”, abbinata all’uomo che precipita è veramente sconvolgente.

M. B. - Lei rifiuterebbe lo stare passivamente davanti alla televisione, l’ammassarsi di immagini predisposte. Le immagini le proietta lei! “Rivoluzione è il bacello / da cui i sistemi erompono / quando spirano i venti del volere / stupenda cosa il fiore / ma tranne che per il gambo rugginoso / ogni estate è il becchino / di se stesso - / così è della libertà”. Noi dobbiamo vivere nella libertà, ma la libertà va continuamente conquistata. E questa è la rivoluzione.

C. V. - Se fosse vissuta adesso forse sarebbe stata anche un’artista visiva, oltre che una grande manipolatrice del linguaggio verbale. Mi piace pensare che forse sarebbe una performer, comunque un’artista che usa molto lo spazio. La sua stessa vita, e tutto quello che faceva, è stata come una performance. Scendere le scale in determinati momenti, rifiutare un po’ sadicamente, come mi hai riferito tu Marisa, di salutare certe persone. Il travestimento in bianco è in fondo molto teatrale. Non a caso l’abito bianco di Emily compare in una delle pagine che ho disegnato: il vestito è un fantasma della sua presenza-assenza, ma è anche il foglio bianco su cui si può ancora scrivere. Nell’arte visiva la dimensione del bianco è sempre stata potentissima, proprio perché rappresenta lo spazio del possibile. Francesca Pasini - La capacità scenica io l’ho vista anche nel concetto della sua poesia, quando dice: “Una parola è morta / quando è pronunciata, / così dice qualcuno. / Io dico invece / che incomincia a vivere / proprio quel giorno”. Mi sembra una bellissima definizione del gesto creatore: comincia nel momento in cui tu lo pronuncii, perché in quel momento inizia il suo viaggio nel mondo e quella parola, quel segno, quel suono saranno pronunciati da tanti altri, in tante epoche. Questo germinare dell’arte, come un inizio che continua, ci fa incantare davanti a Emily Dickinson, ci permette perfino di usarla in modo amicale, per conto nostro, per spiegarci anche degli eventi terribili del nostro tempo che abbiamo vissuto. Credo che Emily approverebbe. Se la parola incomincia dopo che è pronunciata, allora io ricomincio da lei.

M. B. - Anche a me è venuta in mente questa poesia e guardando le immagini e sentendo le parole di Cesare sul bianco, sul vestito, ricordo che Emily era molto attenta al segno grafico, al nero della parola, che si disponeva sullo spazio bianco. L’immagine che mi ha emozionato tantissimo è quella della morte di Carlo Giuliani, al G8 di Genova, abbinata ai versi: “Per chiudere una falla / devi inserirvi ciò che la produsse – se con qualcosa d’altro vuoi richiuderla / ti si spalancherà sempre più grande - / Non puoi colmare un abisso con l’aria”. Cioè, l’attimo che non può essere riparato, da cui non si può tornare più

indietro; però vedendo questo accostamento ho trovato una guida. Possiamo seguire il filo nero delle immagini e delle parole e sentirle come un solo segno che ci fa ripiombare nell'abisso, ma ci fa anche risalire; non possiamo colmarlo né con l'aria né con altro, ma ci rende consapevoli, in un colpo solo, sia della violenza, sia della sua irreparabilità.

C. V. - Sì, la falla è stata causata dalla violenza, e il mio disegnare lo stupore e lo sgomento per quella violenza (la morte di Giuliani, gli arresti alla Diaz, l'11 settembre) è come un tentativo di riempire quella falla. Sapendo bene però – grazie a Emily – che il disegno non è che l'aria che non potrà mai colmare l'abisso. Eppure, nonostante tutto, il disegno va fatto, con la lucida e disperata consapevolezza che il nostro tentativo può forse spalancare ulteriormente quella falla. L'arte per Emily non è mai consolatoria o ingenuamente riparatrice. E questo lo considero un monito e un fondamentale avvertimento per noi adesso.

F. P. - Lei vedeva il mondo dalla finestra, e a questo mondo che non le ha mai scritto ha deciso di mandare una lettera. Forse anche in questo c'è uno dei suoi "no". L'arte, infatti, è un messaggio indipendente dalla risposta.

M. B. - La scelta di scrivere "La mia lettera la mondo", senza spedirla, affidandola al caso, definisce l'opera di Emily. Le sue poesie potevano essere bruciate, come forse lei aveva detto, o potevano essere salvate come, invece, è accaduto. La sua lettera deve essere letta e vissuta come se fosse indirizzata a ciascuno di noi. I destinatari sono tanti e questo fa sì che i testi si incrocino l'un l'altro e poi si incrocino con i nostri sguardi. I versi della Dickinson si rinnovano ogni volta che li leggiamo, cosa che non avviene per tutta la poesia, né per tutta l'arte.

F. P. - Certo, succede solo in casi clamorosi, però è bello imparare da questi episodi a leggere il quotidiano autorizzandoci a esprimere la nostra intimità, anche se non siamo bravi come la Dickinson. Ma la sua poesia ci dice: provate!

M. B. - Sì, ad esempio parla del corpo come "magica prigioniera": Cesare ha disegnato un giovane con questa scritta sul petto: "Genova is everywhere". Ecco, questo scrivere sul corpo o – come nel caso di Emily – da dentro il corpo, consapevole di essere dentro questo carcere, ha fatto sì che Cesare contrapponesse il finito del corpo a un altro concetto-immagine di Emily: quello dell'illocalità che lei abbina alla "vicinanza al Tremendo". L' everywhere della violenza del G8 di Genova ce lo portiamo dentro tutti, dovunque, ma nello stesso tempo la vicinanza al "Tremendo" (come anche l'11 settembre), cioè l'aver vissuto esperienze terribili o averle immaginate, comporta lo spostarsi in una dislocazione assoluta, che lei chiama illocality.

C. V. - Secondo me questo è uno dei punti più contemporanei della Dickinson: questo percepirsi altrove, dislocati, ma profondamente soggettivati, lo stiamo vivendo ora. Ma lei si immagina anche di essere una forza e un'energia che possono esplodere, uccidere: "La mia vita era stata come un fucile carico / in un angolo, finché un giorno venne / di là il padrone: egli mi riconobbe / e mi prese con sé".

M. B. - Da donna diventa il fucile di un padrone di cui sembra accettare la violenza, ma poi se ne dissocia. Può essere il potere di uccidere o quello della poesia; o anche il potere di morire e di sfidare la morte. Non si sa. Io leggo in questi versi un attraversamento della storia americana: in questa apparente adesione all'avventura distruttrice della frontiera americana emerge la sua capacità di affidare alla parola l'esperienza della violenza, senza commettere violenza. Il fucile carico della poesia esplose e a noi giunge il suono dell'esplosione, ma non veniamo uccisi. E' una poesia arcana e tu, Cesare, giustamente l'hai usata in questo contesto.

C. V. - Io vedo nella bellissima interpretazione che tu dai di questi versi la metafora complessiva della condizione artistica: saper affrontare la violenza del mondo, non nascondersi di fronte alla complessità, riuscire a rielaborarla restituendola in una forma perturbante.

F. P. - La sproporzione di quello che è successo durante e dopo l'11 settembre e la sua illocality mi tolgono un po' la parola. Mi disorientano e mi intimoriscono perché non so dove dirigermi. Però questa lettura "spontanea" della Dickinson e questi disegni di Cesare mi riportano alla pagina bianca avvertendomi che, per dire "no", dobbiamo scrivere e tracciare altri segni, aggiungere qualcosa allo spazio del possibile anche quando viene dalla distruzione.

13)

Saretto Cincinelli, L'io diviso: sdoppiamenti e moltiplicazioni, in *Vis à vis. Autoritrarsi d'artista*, catalogo della mostra, a cura di Saretto Cincinelli e Cristiana Collu, Man, Museo d'Arte provincia di Nuoro, 2002.

Cesare Viel, con *Androginia* (1994), sposta decisamente l'autoritratto sul terreno audio-visivo. La semplice frase, scritta a mano, che costituiva il corpo delle prime opere dell'artista inizia, a partire dai primi anni Novanta, a sposarsi con la "messa in esistenza della comunicazione" (De Cecco). Più che servirsi del linguaggio ora Viel tende a metterlo in scena. *Androginia* (1994) non è, infatti, l'equivalente del testo scritto che ne costituisce il sonoro: c'è bisogno di quella voce su quel volto, di quella voce su quel corpo perché il video funzioni, proprio come c'era bisogno dell'assenza del tu di riferimento perché funzionasse *Esecuzioni comunicative* (1993). C'è bisogno della messa in scena di un certo non-funzionamento, di una sfasatura extralinguistica derivante da una voce femminile che parla da un volto maschile perché "lo smarrimento (tematizzato dal video) non sia visto come una perdita" o non si riduca ad una semplice asserzione, perché un'affermazione come: "Qualsiasi persona io sia, a qualsiasi genere appartenga, non mi impedisce di provare il desiderio di essere un'altra", acquisti tutto il suo senso: c'è, in altre parole, bisogno di barare con il linguaggio, secondo un'indicazione di Roland Barthes, perché il linguaggio dell'opera funzioni. Proprio mentre il volto in primo piano di Cesare Viel, offerto come un'immagine speculare (un'immagine, per così dire, in diretta), ci parla, la voce femminile che esce dalle sue stesse labbra e dice io, introduce nell'immagine un'incrinatura, uno sdoppiamento che trasforma quest'ultima in una presenza vuota che sembra animata dalla voce di un ventriloquo. Potremmo obiettare che si tratta di un vecchio trucco, un semplice effetto, a patto di precisare, però, che ciò che rende l'opera significativa non è il doppiaggio in sé, ma ciò che la situazione raccontata e ciò che viene mostrato conducono a proiettare su di esse. Il valore aggiunto del testo e della voce influisce qui sulla strutturazione stessa dell'immagine e sulla sua visione: se il sonoro rende l'immagine differente da come sarebbe senza di esso, l'immagine dal canto suo fa sentire il sonoro in modo diverso da come risuonerebbe se fosse articolato nel buio. È questo movimento di andata e ritorno tra visivo e sonoro, tra maschile e femminile, tra identità ed alterità a costituire il principale supporto della nostra percezione. Il suono trasformato dall'immagine che esso influenza riproietta infine - come nota Michel Chion (*L'audiovisione. Suono e immagine nel cinema*, Lindau, Torino 1997) - su quest'ultima il prodotto delle loro reciproche influenze.

14)

Maria Rosa Sossai, *Artevideo. Storie e culture del video d'artista in Italia*, SilvanaEditoriale, Milano 2002.

L'interesse di Cesare Viel è per un linguaggio articolato su più registri comunicativi - orale, scritto, audiovisuale, performativo - che interagiscono in installazioni composte da diversi elementi - foto appese al muro, testi scritti su fogli posati su tavoli o a terra, video trasmessi su monitor. L'opera d'arte diventa così un percorso singolare di ricerca in cui l'interesse per il video si inserisce in una pratica artistica più ampia. Sia in *Conversazione silenziosa* (1992) sia in *Faccia ascolto* (1993) la parola dell'artista è mediata dalle voci di attori che leggono alcune lettere in forma di monologhi. Se in questi due video l'azione è concentrata nel chiuso di uno spazio circoscritto, nel *Corpo dell'attesa* (1994) e *Short Stories* (1995), girati in esterni, Viel è intento a osservare il movimento dei passanti, a cogliere il senso delle attese che si consumano nei luoghi di sosta, a costruire momenti di vita immaginata. Le brevi storie raccontate dalla sua voce fuori campo dilatano la percezione del tempo e scandiscono l'alternarsi delle molteplici identità assunte dall'artista, che scrive: "Ciò che mi preme è riconsiderare una dimensione etica, affrontare la proposizione del linguaggio e la consapevolezza del parlare (...) In questo modo intervengo su un aspetto che è scivoloso e rischioso ma sul quale mi interessa molto lavorare: la soggettività." (Emanuela De Cecco, Cesare Viel. *Una messa in esistenza della comunicazione*,

in "Flash Art", n.170, 1992, pag. 64). Io sono mio (1998) e Seasonal Affective Disorder (1998) sono documentazioni di performance nelle quali Viel alle parole alterna canzoni, pause di riflessione, gesti improvvisi che rivelano una condizione psicologica ed emotiva instabile. I molteplici aspetti della personalità dell'artista riaffiorano nell'esplorazione del corpo e dei suoi limiti, nel disagio esistenziale, insieme con la volontà di mostrarsi senza mascheramenti davanti l'occhio della videocamera. Quando l'interesse di Viel si rivolge in maniera esplicita agli altri, lo fa utilizzando un approccio sociologico, come nel video Domande d'identità (1999), in cui l'artista, in giro per le strade di Milano, raccoglie le risposte dei passanti intervistati. L'indagine rivela un sedimentato campionario di conformismi, frutto spesso di stereotipi e di pregiudizi culturali su questioni riguardanti i concetti di norma, di natura, di diverso, che vengono esposti in tutta la loro contraddittorietà e complessità esistenziale. Nell'opera di Viel la figura dell'artista diventa un soggetto che pone domande, ma che anche si interroga, narra la propria storia senza che essa diventi mai racconto autobiografico. La natura del suo intervento trasforma l'atto artistico in un contenitore emozionale attraverso il quale filtrare, come ha scritto Giorgio Verzotti a proposito dell'opera di Viel, "la polisemia linguistica che è specchio ed emanazione di un soggetto che già da sempre si assume come pluralità." (Giorgio Verzotti, Cesare Viel. Seasonal Affective Disorder, catalogo della mostra, Milano, Galleria Artra, 1998).

15)

Hélène Chouteau, intervista a Cesare Viel, in Didascalies, catalogo della mostra, a cura di Hélène Chouteau, La Galerie, Noisy-le-Sec (F) 2001.

L'oeuvre de Cesare Viel, qui se manifeste par la performance, la photographie et le texte, est habitée par des questions sur l'identité, sur les rapports entre le langage et l'image, sur la présence de l'individu dans l'espace social et urbain. Pour Didascalies, Cesare Viel présente une performance intitulée Lost in meditation durant laquelle, il reste immobile, allongé sur un matelas de bottes de foin, tandis que le récit d'un de ses rêves non réalisés est diffusé par des haut-parleurs. Cette installation reste le temps de l'exposition et les visiteurs peuvent s'y allonger pour écouter la bande enregistrée par l'artiste. Ce dernier expose, par ailleurs, des photographies qui le présentent seul dans des lieux publics et dans lesquelles des annotations manuscrites qui traduisent des états d'âme et des sentiments brouillent quelque peu la lecture immédiate des images. Autant dans sa performance que dans la mise en scène de ses photographies qui confère souvent au burlesque, Cesare Viel parodie ici les codes de l'art conceptuel.

Hélène Chouteau - Que penses-tu du titre de l'exposition Didascalies et comment l'as-tu interprété ?

Cesare Viel - Ce titre me plaît beaucoup et j'ai voulu donner au public français une idée sur ma façon de penser la relation entre le langage et l'image. Je crois que la didascalie peut suggérer un déplacement possible de la nature ou de l'état d'une chose visible. J'aime le concept de transformation dans son sens figuré de révélation. Un travail artistique est toujours une révélation. Pour cette exposition, j'ai choisi de montrer une série de planches photographiques où j'apparais dans des situations de prise de conscience, de façon ironique. Ces images réelles ou mentales, combinées avec des scènes urbaines, rendent visibles des états d'âme qui restent habituellement cachés. La série que j'expose montre clairement la relation qui existe entre le cadre urbain choisi et ma présence subjective. Ce type de travail porte sur l'expérience émotive. La phrase manuscrite imprimée décrit une situation et l'image photographique expose un contexte.

Au centre de la pièce, je fais une performance pendant laquelle je m'allonge sur une botte de foin avec, en fond sonore, ma voix disant un texte traduit en simultané de l'italien au français. Je raconte une courte histoire sur un de mes rêves d'enfant non réalisés. Cette performance est une sorte de songe éveillé, un passage éclair du passé au présent. Durant tout le temps de l'exposition, la botte de foin restera au centre de la pièce afin que chacun puisse s'y allonger ou s'y asseoir et écouter, avec un casque, mon histoire enregistrée sur cd. Le public pourra alors avoir le sentiment d'être à la fois dans la

réalité, et dans un espace et un temps imaginaires, de désirs et de rêves. Cette installation-performance intitulée *Lost in meditation* (perdu dans la méditation), est une parodie de la tradition de l'art conceptuel.

H. C. - Comment traites-tu de la question de l'auteur ?

C.V. - L'auteur, dans mon travail, est le dernier, mais non le moindre, élément d'une longue chaîne. L'auteur, comme le sujet, est le fruit d'une relation entre plusieurs personnes. Je pense aussi que c'est une question de légitimation pour le public. Les gens te reconnaissent, mais il s'agit avant tout de se connaître soi-même. Ce second type de légitimation est plus difficile parce que, dans la plupart des cas, un artiste devient un écran sur lequel les gens projettent leurs propres désirs.

H. C. - Comment traites-tu des questions du langage, de la fiction et du récit ?

C.V. - Langage, fiction et narration sont des éléments qui caractérisent profondément mon travail. Je travaille avec les mots et les images, et les moyens que procurent les différents autres champs expressifs. J'aime jouer avec les croisements entre les arts visuels et l'écrit, le cinéma, le théâtre... Je crois que dans l'art contemporain nous avons la chance de pouvoir user librement d'un grand nombre de moyens. Je mêle ces divers modes expressifs dans mon travail parce que je pense que l'art ne possède pas de limites formelles. C'est à chaque artiste de définir les limites conceptuelles de sa démarche. Je crois que c'est avant tout une question d'ouverture d'esprit qui peut permettre de construire un espace symbolique où tout préjugé est exclu. Traditionnellement, l'art a été doté d'une dimension spirituelle exceptionnelle : l'aura. De nos jours, il est possible d'y introduire la subjectivité et le quotidien. Ce qui m'intéresse particulièrement, c'est le problème de la pluralité de l'identité et la possibilité de me raconter, non pas satisfaction narcissique, mais parce que je pense que l'on doit partir de sa propre réalité, et non d'une dimension abstraite et héroïque.

H. C. - Comment conçois-tu la question de l'espace et des relations entre l'oeuvre et le public ?

C.V. - Je considère le public, le spectateur, comme crucial. Un artiste, à mon avis, doit véritablement montrer des choses sans avoir besoin de se justifier et cela peut provoquer différentes réactions. C'est ce que je souhaite. L'artiste doit en être conscient sans en être effrayé. Toutefois, je cherche à respecter le public. Je sais que nous avons tous besoin de temps pour comprendre ce que l'on est en train de regarder. J'apporte cette précision parce que je pense que certains sujets de mon travail sont si osés et si douloureux qu'il est nécessaire de les adoucir par l'ironie et la distance. Je hais et j'aime à la fois le public, et, par-dessus tout, lorsque je pense et réalise une performance. Quant à l'espace, c'est une sorte de respiration nécessaire entre l'oeuvre et le public. Parfois une respiration très intime, parfois un sas de soulagement, jamais un élément neutre. Je le conçois toujours dans une relation de passion et de respect pour les autres: distance et attraction. Dans ce sens, l'espace est pour moi très important et joue un rôle décisif. Je le pense comme une scène avec un ou plusieurs angles de vue.

H. C. - Peux-tu expliquer les choix des médias que tu emploies ?

C. V. - Je pense que la forme de la réalisation de l'oeuvre dépend de la destination de cette dernière et du contexte dans lequel elle va être exposée. C'est-à-dire: le média est le message. Je considère les médias que j'utilise pour mon travail comme des métaphores vivantes et anonymes à la recherche d'auteurs: moi et les autres. Le premier matériel, je crois, est la question actuelle de notre propre existence. Mais au-delà de toute métaphore, je choisis habituellement la photographie, la vidéo, l'écriture, la performance, le son et les nouvelles technologies, car je les considère comme des miroirs de notre époque, temps de diversité et de complexité.

H. C. - Comment te situes-tu dans un certain héritage postconceptuel ?

C. V. - Dans un certain sens, nous sommes tous des héritiers de l'art conceptuel. Mais je comprends le terme postconceptuel dans le sens «d'après-guerre». Je pense que nous avons besoin de penser une reconstruction de nous-mêmes. Nous devons travailler à partir d'un vide positif. Mais, d'un point de vue général et social, le vide a été produit par la société du spectacle. Pour cette raison, j'essaie de faire un art qui est l'étrange spectacle d'une présence humaine dans un vide social, un vide d'émotions et de pensées réelles.

16)

Sara Fontana, *Capire se stessi*. Alla ricerca di una nuova identità maschile, "Ars", n. 41, Milano maggio 2001.

VIM, Very Italian Macho è il titolo scelto da Cesare Viel e Luca Vitone mentre sviluppavano un progetto sulla questione dell'identità maschile. I due amici presentano oggi la loro ricerca artistica mascherandola dietro il linguaggio della ricerca antropologica. Hanno indagato i diversi modelli di comportamento e le varie forme di autorappresentazione del maschile, sia nella sfera privata che nella dimensione sociale, restando negli stretti ambiti della quotidianità: la famiglia, lo sport, la sessualità, la cultura. Ne sono emerse tante conferme – si sa che il maschio è in crisi - , ma anche qualche sorpresa. Utilizzando materiale per raccontare, con disincanto e ironia, la costruzione di una nuova identità, si è composto un curioso mosaico fatto di disegni, scritte, fotografie e un video, che ha trovato ospitalità nella galleria di Emi Fontana, interlocutrice attenta e sensibile a questo genere di riflessioni.

Quali sono le esperienze e le domande che gli uomini si scambiano tra loro? Come vedono se stessi? Che cosa stanno cercando di fare e di capire di se stessi? Sono riusciti, i due artisti, a rispondere alle domande che si erano posti? Dalla mostra esce un'identità capace di rimettersi in discussione, di riconoscere il peso di pregiudizi e di stereotipi senza però cessare di rielaborarli in direzione di un cambiamento, di accettare smarrimenti e cadute per muovere alla conquista di nuove forme di vita. È la prima volta che Viel e Vitone lavorano insieme a un progetto, ma si tratta per entrambi di un ritorno a temi amati. Nati nel 1964, Viel a Torino e Vitone a Genova, i due hanno cominciato a esporre alla fine degli anni Ottanta, stabilendo subito un profondo legame con Milano.

Fin dagli esordi, la gamma dei linguaggi adottati è sconfinata liberamente in molti campi, esplorando problematiche concernenti sia l'identità personale sia le relazioni con l'altro, con i luoghi e con il territorio. Per Vitone fotografie, oggetti personali e lettere sono strumenti per riflettere sui luoghi e farne emergere la memoria ricostruendo complesse mappature. A Milano Cesare Viel aveva presentato, fin dalla primavera di due anni fa, l'inchiesta-video *Domande d'identità*: un omaggio al Pasolini di Comizi d'amore, quarant'anni dopo. L'artista domandava a persone incontrate casualmente in città la loro opinione su questioni spinose: la costruzione del genere maschile e femminile, il rapporto tra scelte individuali e pressioni sociali, l'atteggiamento verso i gay e i transessuali. E allora Viel non trascurò di dare rilievo a una citazione di Pier Paolo Pasolini: "Voi non dovete far altro che continuare semplicemente a essere voi stessi: il che significa essere continuamente irriconoscibili". L'esperienza di Viel e Vitone potrebbe incoraggiare altri artisti operanti in questa direzione.

17)

Guido Curto, Il "caso" Cesare Viel, "Flash Art" n. 220, febbraio-marzo 2000.

Giovedì 25 novembre 1999. Ore 18. Torino, piazza Carlo Felice 60, Hotel Roma, camera n. 346 (già 49). Nella stanza dove la notte del 26 agosto del 1950 si tolse la vita lo scrittore torinese Cesare Pavese, l'artista Cesare Viel voleva leggere alcuni passi di un testo scritto da Natalia Ginzburg in memoria di Pavese: il *Ritratto di un amico*. Doveva essere una reading-performance, primo appuntamento del più ampio progetto 1999/2000: un secolo che passa. Doveva essere e così non è stato per l'opposizione delle nipoti di Pavese, preoccupate che la performance diventasse uno "spettacolo inopportuno", fonte di quei "pettegozzi" che lo scrittore chiese di evitare come sua ultima volontà scritta. Una posizione

duramente contraria al “recital” di Viel, Vampiro abusivo, aveva espresso anche Lorenzo Mondo, uno dei più noti esegeti di Pavese, in un corsivo apparso sulle pagine de "La Stampa". A nulla sono valse le repliche in difesa di Viel dello scrittore Nico Orengo sullo stesso quotidiano e di Paolo Mauri su "Repubblica". Con la riservatezza che lo contraddistingue, Viel ha deciso di annullare la lettura e si è limitato a presentarsi all'ora stabilita davanti all'albergo, distribuendo ai numerosi convenuti le fotocopie del testo della Ginzburg, e dichiarando con pacatezza che la sua idea non era motivata da alcuna intenzione scandalistica, bensì dall'intenzione di “creare un cortocircuito emotivo, facendo vivere un'esperienza di condivisione del lutto.” Il progetto, in ogni caso, non può dirsi fallito. Prova ne sia il video che documenta l'incontro davanti all'Hotel Roma e la fitta, intensamente dialettica rassegna stampa sul “caso” Cesare Viel-Cesare Pavese, raccolta da Antonella Nicola, della galleria Hyperion di Torino, coordinatrice di questo primo appuntamento. Restiamo in attesa delle prossime reading-performances, in programma a Siena, nell'ospedale dove morì Italo Calvino, e a Roma nella stanza dove bruciò Ingeborg Bachmann.

18)

Nico Orengo, StraPavese, “TuttoLibri-TempoLibero”, supplemento de “La Stampa”, Torino 27/11/1999.

Cesare Viel è un artista veneto, cresciuto a Torino, emigrato a Genova. Per le sue opere usa video e carte. Qualche volta fa delle performance. E' un uomo schivo, ama la letteratura. Fra i suoi amori letterari ci sono Pavese e Calvino. Ha deciso di rendere loro omaggio, come a Barthes e alla Bachmann, altri suoi amori. A Torino voleva leggere pagine di Natalia Ginzburg in quell'Hotel Roma dove, cinquant'anni fa, si suicidò Pavese. Non ha potuto. Peccato. Questo omaggio, questo rivivere un luogo e un volto, non è piaciuto alle nipoti dello scrittore e al suo più puntuale e affettuoso critico: Lorenzo Mondo. “Vampirizzazione, spettacolarizzazione” i reati di Viel. Meglio un convegno, gli aggiornamenti, i bilanci critici. Ma Viel è un artista che ci voleva interrogare su di un lutto irrisolto.

19)

Paolo Mauri, Cesare Pavese, uno scandalo inutile, “la Repubblica”, Roma 26/11/1999.

Non c'è che dire: Torino vive una stagione di scandali. Scandalo al sole l'affaire Giambologna (è lui o non è lui? Ma no che non è lui...), scandalo all'ombra l'affaire Cesare Pavese. Accade che un artista, Cesare Viel, decida di rendere omaggio allo scrittore andando a leggere proprio nella stanza dell'Hotel Roma, dove quasi mezzo secolo fa si tolse la vita, ciò che scrisse Natalia Ginzburg. All'epoca era la stanza numero 49, la più piccola, pare, dell'albergo. Oggi è diventata la 346. Non è, che io sappia, un sacrario. E' una stanza normalmente usata. Le nipoti di Pavese hanno scritto alla Stampa una lettera asciutta e dolente. “La scelta del luogo ci sembra piuttosto macabra e di cattivo gusto”. Lorenzo Mondo ha commentato l'episodio con asprezza. Non saremo di fronte ad una forma di vampirismo? A me, francamente, non pare. La lettura di un testo in un luogo particolarmente evocativo (dolorosamente evocativo) può essere un omaggio non inutile. Può servire a richiamare l'attenzione sulla disperazione di uno scrittore in un momento storico, come il nostro, che privilegia quasi soltanto il piacere di vendere libri rispetto a qualunque interiore travaglio. Meno interrogativi e più bestseller. Conta la classifica, non certo la classe. Eppure il suicidio è un modo estremo per dare il corpo all'opera. Rousset, morendo il 14 luglio 1933 in una stanza del Grand Hotel des Palmes di Palermo (la 224) interpreta la sua ultima opera, il suo ultimo testo. Tentò, come si ricorderà, di convincere un cameriere a tagliargli le vene, ma costui rifiutò e dovette arrangiarsi da solo. Sciascia racconterà la sua storia. Quattordici anni dopo, nello stesso albergo, si ritrovano Arthur Miller e il bandito Lucky Luciano. Luciano teme che Miller sia stato mandato lì dalla Cia o dall'Fbi per ucciderlo. Sembra facile letteratura, invece è realtà: gli alberghi sono pieni di

fantasmi, come ci ha insegnato Stephen King. Il 22 maggio del 1939 Ernst Toller si impicca nella camera 572 dell'hotel Mayflower di New York, davanti al Central Park, con un laccio della sua vestaglia. E' da tempo oppresso da un'insonnia che gli rende la vita intollerabile, ma certo non è solo questo a portarlo alla terribile decisione estrema. Cesare Pavese aveva a lungo meditato sul vivere e sullo scrivere e naturalmente anche sulla morte, sulla fine di tutto, sull'impossibilità di avere, ancora, "una bella estate", di scrivere altre parole. Il gesto di Cesare Viel, poi non realizzato per le proteste, non mi sembra una speculazione, ma un "memento" poetico. Un mazzolino di parole messe lì, dove non c'è più nulla.

20)

Massimo Novelli, "Nessun pettegolezzo" per Pavese solo silenzio, "la Repubblica", Torino 26/11/1999.

Non si è fatto nessun pettegolezzo, come peraltro non ne voleva fare Cesare Viel, un apprezzato artista che avrebbe desiderato cominciare il suo lavoro sulla memoria dalla stanza dell'Hotel Roma in cui si uccise Pavese, ma che si è scontrato con un ostacolo imprevisto. Niente camera di Pavese, quindi, visti i timori manifestati dalle nipoti dello scrittore. E soprattutto alla luce del duro commento ("Vampiri abusivi" recitava il titolo) del critico Lorenzo Mondo sulla Stampa. Ma Cesarina e Maria Luisa, le nipoti di Pavese, ci dicono adesso che "non era loro intenzione proibire all'artista, che crediamo comunque in buona fede, di fare quella lettura. Soltanto che ci è parso poco opportuno e di cattivo gusto che si svolgesse proprio nella stanza in cui Cesare ha trascorso le ultime tragiche ore della sua vita. Avrebbe potuto leggere il testo della Ginzburg nella hall dell'albergo, sarebbe stato diverso". Anche la proprietaria dell'albergo era dispiaciuta, ma non se l'è sentita di concedere l'uso della camera 346, la 49 in quel giorno di fine agosto del 1950. Le persone che ieri sera sono andate davanti all'ingresso del Roma, in compenso, hanno avuto in dono da Viel le fotocopie del testo che Natalia Ginzburg scrisse per ricordare Cesare Pavese, un amico perduto. Un bellissimo testo, se per questo. Era quello che Viel doveva leggere nella camera proibita, la sua performance consisteva in tutto ciò. "Non avrei fatto nessun pettegolezzo - ha spiegato ai presenti, leggendo un suo breve scritto - ma semplicemente avrei letto il testo della Ginzburg, lì, ora, nel 1999, creando un forte circuito emotivo e facendo vivere un'esperienza di condivisione del lutto. Capisco e rispetto le perplessità sollevate dalle nipoti di Pavese, e mi dispiace che abbiano inteso l'operazione come un'offesa alla memoria dell'autore, ma, ripeto, questo non sarebbe stato". Ha concluso l'artista: "Leggere il testo della Ginzburg in un altro luogo che non sia quella stanza per me è inutile, perché il senso complessivo di quella lettura doveva essere vissuto in quella stanza, con poche persone alla volta". Così, "io rimango in silenzio". Un silenzio molto torinese.

21)

Silvia Neonato, Negata a Viel la stanza di Pavese, "Il Secolo XIX", Genova 25/11/1999.

Nessuno oggi entrerà nella stanza dell'hotel Roma di Torino dove Cesare Pavese si uccise nell'estate del '50. L'artista Cesare Viel, che voleva ricordare lo scrittore proprio in quella stanza leggendo un brano che Natalia Ginzburg aveva scritto per l'amico suicida, se l'è vista negare ieri dall'albergo, che in precedenza l'aveva concessa. La scelta improvvisa di negare la stanza nasceva di certo da una lettera e un commento apparsi ieri sulla Stampa: la prima, delle nipoti di Pavese chiedeva di non fare la performance in quella camera, ritenendola una scelta "macabra e di cattivo gusto". Tanto più che - secondo le nipoti - "ben scarso legame unisce lo scrittore al luogo dove, per circostanze occasionali, decise di togliersi la vita". Sotto la lettera il commento di Lorenzo Mondo fin dal titolo ("Vampiri

abusivi") dichiarava le sue intenzioni. E accusava gli intenti di spettacolarizzazione di "un recital" che si tiene nella stanza del suicidio e "vampirizzano un corpo già esausto". E via di questo tono. Che ne dice Cesare Viel, che farà comunque oggi alle 18,30 il suo ricordo di Pavese, ma per strada, davanti all'hotel Roma? «Rispetto le perplessità delle nipoti di Pavese, ma il senso del mio lavoro va invece verso il recupero della memoria, vuol richiamare una presenza scomparsa ma che ci raggiunge come una ferita ancora aperta. Pavese è un simbolo per più generazioni, compresa la mia, che ho 34 anni. Ho scelto quella stanza perché nel brano della Ginzburg lei vi accenna. "E' morto in una stanza di albergo come uno straniero nella sua città", scrive. Non è dunque un luogo neutro, risuona di ricordi tristi, è imbarazzante, volevo creare un cortocircuito emotivo in quel luogo tabù... L'arte è scorretta, va spesso dove non dovrebbe andare».

Viel, l'accusano di recital vampiristico, di fare pettegolezzi tradendo l'ultima volontà di Pavese che lasciò scritto, proprio lì: "Non fate pettegolezzi". «Ma io non svelo niente di nuovo, leggo solo un testo noto. E poi non recito, non sono un attore, non volevo certo in quella piccola stanza interpretare Pavese morto, steso sul letto. Sarei stato seduto a leggere il brano, ripetendolo ogni mezz'ora, con le poche persone che vi entrano e che avevano prenotato. Sto conducendo questo lavoro sulla morte che mi porterà a Parigi nella strada dove Barthes fu investito e leggerò lì un brano di Calvino e poi nell'ospedale di Siena dove lo stesso Calvino morì, ricordandolo coi testi di Gianni Celati e ancora Natalia Ginzburg. Non c'è morbosità, ma un passaggio di testimone tra generazioni per ricordare degli scrittori e le loro riflessioni sulla morte». «La mia ricerca - spiega ancora Viel - parte dalla domanda della filosofa Adriana Cavarero: "Il percorso di ogni vita si lascia alla fine guardare come un disegno che ha senso?". Ecco volevo partire dalla fine della vita di alcuni scrittori per tentare di riannodare i fili di quel senso e riportarli alla memoria».

«Non è stato compreso il senso dell'operazione di un artista serio come Viel», dichiara Antonella Nicola, la gallerista che ospita all'Hyperion di Torino anche una mostra del performer genovese e che lo ha aiutato ad allestire Pavese. «Mondo ha travisato assurdamente il lavoro di Viel, non ha colto il rispetto che contiene verso Pavese uomo e scrittore». La critica d'arte Maria Perosino non intende entrare nelle polemiche, ma precisare il senso dell'opera di Viel. «Se fosse un poeta avrebbe scritto dei versi, se fosse un musicista avrebbe composto una sinfonia. Ma Viel è un artista e la sua arte, per esprimersi, ha bisogno di coniugare alla riflessione teorica un atto visivo. Per questo la stanza era fondante dell'opera; peraltro aveva deciso di entrarvi in punta di piedi, evitando ogni effetto spettacolare, per dar voce alla Ginzburg che con Pavese aveva sempre dialogato. Sottrarre il luogo vuol dire impedire che l'opera si realizzi: ciò che a me pareva un modo lieve per riannodare un filo tra generazioni diverse viene percepito come tabù e come tale rimosso». Forse la Stampa non gradisce interferenze nella sua città. Di certo non si è documentata abbastanza prima di sfigurare con furia, questa sì, vampiristica il lavoro di un artista intenso e profondo come Viel.

22)

Maria Perosino, Viel: viaggio dove muore il genio, "Il Secolo XIX", Genova 23/11/1999.

Quella che vogliamo raccontare è la storia di un viaggio, del viaggio di un artista - Cesare Viel - che si accinge ad attraversare il millennio chiedendosi, da artista, cosa mettere in valigia. Cesare Viel è uno di quei personaggi che sfuggono alle definizioni. E' autore di testi, fotografo, performer, videoartista. A sfogliare il suo curriculum si rischia di perdersi. Fogli con scritte in varie lingue e fotocopie a colori appoggiati sul pavimento di una stanza o disposti casualmente su un soffitto, autoritratti fotografici, spezzoni di video ripresi in diverse città d'Europa, racconti epistolari e così via. All' eclettismo dei mezzi di comunicazione scelti di volta in volta fa da contrappunto una coerenza di ragionamento che è di pochi. Al punto che parlando di lui non si può fare a meno di ricorrere a parole fuori moda, come sentimento, passione, individualità, senso. Uno di quelli, insomma, che prende sul serio il mestiere d'artista e che pretende, chi intende seguirlo ne tenga conto, qualche sforzo di comprensione.

La storia inizia nella lontana estate del 1950. A Torino, in un albergo vicino alla stazione di Porta Nuova, l'hotel Roma, Cesare Pavese si suicida. Agli amici un solo monito: non fate troppi pettegolezzi. Ora, sul finire del '99, Viel decide di tornare in quel luogo. Tornarci non per mettere in scena se stesso, ma la storia di un lutto intellettuale che è rimbalzato negli anni, ha attraversato le generazioni fino a diventare parte del nostro immaginario. La stanza è rimasta uguale a come ce la restituiscono le foto d'epoca, quasi patetica nella sua semplicità. Nel suo essere, diremmo oggi, un non luogo. Le parole migliori per ricordare sono quelle scritte da Natalia Ginzburg. Rinunciando ad ogni protagonismo, Viel si limita a leggerle. Parole antiretoriche, che raccontano la storia di un uomo schivo e di una città che sa di nebbia e di fuliggine, che disegnano una mappa che i cambiamenti della storia non possono cancellare. Viel ne ha saputo riconoscere il senso di speranza laica, le ragioni di un passaggio del testimone che oggi tocca a lui portare. Ai morti si attribuiscono parole che sono viatici e Cesare Viel sa cosa significa esporsi al lutto. Sa infatti che ogni lutto non può che risolversi in trasmissione di memoria, sa che abitare il presente significa assumersi la responsabilità del passato. Lui, da artista che dialoga con gli artisti, apre una porta. Come in molti suoi lavori precedenti registra un dato, una realtà, accompagna lo spettatore sulle soglie di una storia, trasforma ciò che vede in affabulazione. Perché in fondo sa che qualsiasi mezzo si usi - video, fotografia, performance - l'opera non è mai autonoma, ma si realizza nello sguardo dello spettatore. È, in altre parole, il resoconto di un rapporto, di un percorso che si fa insieme.

23)

Alessandra Pioselli, Cesare Viel-Galleria Artra, Milano, "Flash Art", n.213, dicembre1998-gennaio 1999.

L'artista è seduto al tavolo, si trucca e si strucca, in preda al furore traccia segni e frasi sulla carta, si alza di scatto, getta all'aria i fogli, per due o tre volte la scena si ripete, infine danza folle attorno al tavolo, da baccante, e scomparendo pone termine alla performance. Disordine emotivo stagionale ha la struttura del pezzo teatrale: scandita in tempi, breve e immediata, la performance si snoda secondo un percorso preciso e calibrato, modulato sull'equilibrio tra accumulazioni di parole e pause, momenti di sospensione e improvvise accelerazioni nell'azione. Nulla ha un indice di casualità, ma la teatralità del lavoro risiede in particolare in una logica di costruzione dell'azione nitida e visibile, nel mettere a nudo sotto gli occhi dello spettatore il processo di formazione dell'opera. La voce narrante fa la sua parte nell'intessere sottili atmosfere emotive: la voce dell'artista, sola, fuori campo, è già di per se stessa l'opera. Privo di consequenzialità, il monologo circoscrive una condizione di instabilità psicologica: un uomo ha paura del buio, dei fantasmi, e si dibatte nell'incertezza, nell'inquietudine. I due livelli narrativi della performance, la voce registrata e l'azione, servono a segnare una distanza. L'artista è attore e voce narrante, ma le azioni inscenate trovano riflesso nella voce che ne parla come se fossero compiute da un estraneo, da un "lui" a cui continuamente si fa riferimento. Il lavoro di Viel parte dal gioco di specchi tra lo spazio dell' "io" e lo spazio dell' "altro" come luoghi conoscibili solo attraverso un processo di reciproca "simpatia", nel senso di condivisione di un patrimonio emozionale comune. In base a questo processo, le categorie del privato e del pubblico vengono nuovamente rimesse in discussione dall'ipotesi di una logica di lavoro aperta a una forma di partecipazione su fondamenti psicologici. Infine è da ricordare che in mostra la performance è accompagnata dal video Non detto: anche in questo lavoro si insinua il dubbio che l'instabilità, la follia - l'artista compie inutili capriole - siano l'unica condizione di vita possibile, ma anche l'unica che porta prima o poi a trovare "un senso alla propria storia".

24)

Giorgio Verzotti, Note su Cesare Viel, in Cesare Viel. Seasonal Affective Disorder, catalogo della mostra, Galleria Artra, Milano, ottobre 1998.

1. Un soggetto plurale

Al centro c'è un soggetto, e il linguaggio che parla o da cui "è parlato". Si può dire che tutto il lavoro di Cesare Viel miri alla ricerca di un linguaggio che sappia esprimere l'emotività, la passionalità, quelle affezioni dell'anima che sfuggono al dominio solare della ragione. Il soggetto indagato dall'artista, e il linguaggio che ne riferisce, è infatti piuttosto notturno, abitato dal buio, ombroso. Va da sé che non si tratta qui della soggettività classica, metafisicamente posta a governo del mondo, presente a se stessa e comunque capace di farsi carico, per risolverle, delle sue stesse nevrosi. E non si tratta neppure, l'ha notato già Emanuela De Cecco, del soggetto delle filosofie post-strutturaliste, felicemente (in fondo) realizzato nella sua rizomatica destrutturazione (una realizzazione d'altro canto ben più letteraria, e consolatoria, che effettiva). Come più che giustamente ha notato Adriana Cavarero, filosofa a cui Viel fa riferimento a volte esplicito, una simile soggettività si dà a patto di occultare la sua vita materiale, corporale: a patto di negare la differenza che lo distingue e che, per prima cosa, lo sessualizza, caratterizzandolo nella sua inimitabile individualità. Cesare Viel cerca di costruire un linguaggio che dica invece questa individualità irriducibile e che perciò tenga presente tutto ciò che divide, separa, distingue, specifica, di contro a tutto ciò che generalizza e omologa. Esiste un simile linguaggio? Cesare Viel si mette in questione direttamente, esplicitamente, e se non parte dalla sua autobiografia (il suo lavoro non è una diaristica) neppure si oblitera come individualità. Da un territorio a mezzo fra le due dimensioni del privato e del pubblico si ritaglia la postazione dell'osservatore, che in quanto tale deve sempre estraniarsi da ciò che osserva. L'artista costruisce così la narrazione di sé come di un'entità che si interroga e che già ponendo l'interrogazione trova nell'altro la condizione del suo stesso (ed ogni altro) interrogare. L'introspezione è esternazione, nella coscienza si è due, ci dice Lévinas. L'altro, in tutto il lavoro dell'artista, non è visto tanto come interlocutore quanto come condizione del porsi del medesimo. Il linguaggio, qui, non fa che riempire di parole una tale consapevolezza; l'io parla per ritrovarsi nelle parole dell'altro; si tratta perciò soprattutto di ascoltare, in quanto l'ascolto, ciò che esso restituisce, fa parte della costruzione dell'io. Si tratta naturalmente di ascoltare non tanto i "contenuti" quanto "gli spazi" attraverso cui essi scorrono, come dice Viel nella sua installazione Esecuzioni comunicative del 1993.

Bisogna saper sviluppare e potenziare quella sensibilità alle intenzioni emotive, all'affettività che il linguaggio veicola, quando è veritiero, in modo implicito, latente, come un tono, una coloritura, e non già come un esplicito significato. Altrimenti, resteremmo dentro la pienezza senza ombre della lingua del padre, l'istanza della razionalità appena incrinata da un inconscio addomesticabile...

Cesare Viel si mette in scena, sceglie per articolare i suoi interventi una retorica complessa che va dalla scrittura alla fotografia, dalla registrazione sonora al video alla performance e che tende alla teatralità come summa di tutti questi specifici. Il gusto per la teatralità si esprime soprattutto nella volontà di far vedere, di lasciar trapelare, quelle che sono le condizioni del farsi dell'opera, le basi materiali del suo instaurarsi come pratica discorsiva. Viel fa pensare a Brecht col suo intento di aprire la macchina teatrale alla piena comprensione degli spettatori, giungendo così a forme di socializzazione degli strumenti espressivi. Far vedere da parte dell'artista costituisce una forma di apprendimento del linguaggio, di cui viene mostrata la formazione, la genesi, e le sue motivazioni. A volte, come per l'installazione Scrivi la tua frase sulla molteplicità del 1992, il pubblico è stimolato ad intervenire direttamente nella realizzazione dell'opera.

Dalle "narratologie" degli anni Settanta e dai soggetti decostruiti si è passati oggi, abbiamo detto, ad un nuovo bisogno di narrazione, sentita come necessaria per recuperare una soggettività altrimenti persa nei segni. Viel non ci parla della sua biografia perché inscena la biografia di tutti, è lui stesso molti altri ad un tempo, e con questo tematizza il bisogno di storia che anima la nostra ricerca, bisogno di assumerci, pensarci come soggetti storici, unica possibile modalità per conoscere davvero noi stessi. L'artista si rappresenta come figura-tipo, il suo teatro narcisistico e formativo non esita a ricoprire, come può, una funzione epica. Recita così il bisogno culturale che più urgentemente anima ciascuno di noi e

che sembra proprio caratterizzare l'epoca presente: bisogno di recuperare senso, di tornare al reale. Non il senso che squadra il mondo, ma quello che ci orienta giorno per giorno fra le contraddizioni dell'esistenza; non la Storia, con la sua portata normativa e autoritaria, ma le storie possibili e molteplici. La polisemia linguistica con cui opera Viel è specchio ed emanazione di un soggetto che già da sempre si assume come pluralità. Nel cuore della nostra irriducibile individualità, noi ci scopriamo essere non identità fisse ma soggetti in processo (che ci piaccia o meno, che lo vogliamo o meno: mutano solo i gradi di consapevolezza e intensità). In *Androginia*, lavoro del 1994, Viel afferma: "Qualsiasi persona io sia, a qualsiasi genere io appartenga, non mi impedisce di provare il desiderio di esserne un'altra. E questo non per scappare ma per accettare su di me l'esperienza della modificazione".

2. Lo spettacolo del mondo

Se non il vero, il verisimile. In un mondo che sembra integralmente doppiato dalla sua propria immagine virtuale, dove la categoria stessa dell'esperienza viene messa radicalmente in discussione, solo un'identità in mutazione costante trova modo di orientarsi. Cesare Viel inscena propriamente l'avventura di un soggetto che intende fare esperienza, fuori da schemi precostituiti, del reale così come esso si dà. E se esso si dà come mediazione infinita e non più come eclatante immediatezza, se sembra predisporre alla riproducibilità e solo così poter farci accedere ad una verità, l'artista non esita a incontrarlo ed affrontarlo con gli strumenti della mediazione. Da un lato, Viel dà vita ad operazioni agite direttamente nel tempo e nello spazio reali, tanto da ricordare le tendenze comportamentali degli anni Settanta. Viaggia perciò in città straniere, segnatamente in quelle dove la lingua parlata non è da lui conosciuta o padroneggiata del tutto, e vive direttamente l'esperienza dello straniero, ponendosi nella situazione di chi deve affinare l'attenzione verso l'altro per tradurne i codici e mantenere viva la comunicazione. Il soggetto, qui, letteralmente, si "indebolisce" e si fa interamente "ascolto" pena la mancanza totale del senso, il black-out comunicazionale ed emotivo.

D'altro lato ciò che l'artista ci restituisce di questa esperienza è la sua registrazione mediata dal mezzo tecnico. E' vero che tale registrazione spesso non attesta che il puro fluire del tempo nel dispiegarsi delle azioni quotidiane, prive di rilevanza, di collettività anonime quali i cittadini di Marsiglia, Lione, Berlino o Monaco, tutti luoghi privi di particolari richiami esotici. Tuttavia, da questi sfondi senza qualità, per quanto sociologicamente riconoscibili, Viel fa emergere non analisi e riflessioni ma spunti narrativi, intenzioni di récit motivate unicamente dal desiderio che l'artista prova di costruire senso, di innestarlo all'interno di un territorio che ne sembra privo. In *Viaggiatori/Viaggiatrici*, del 1994, quattro monitor restituiscono in presa diretta i rumori del mondo in sequenze video in cui l'artista ha cercato di suggerire quattro toni emotivi diversi, quattro sensibilità differenti ed assegnabili ad altrettanti personaggi fittizi nei quali si è voluto scindere. Il récit continua nel catalogo che accompagna la mostra, dove vengono pubblicate le lettere che Viel ha immaginato i personaggi si siano indirizzate.

In *Short stories* (1995) le immagini registrate dalla videocamera vengono commentate dalla voce dell'artista che le presenta come altrettante micro-narrazioni create dalle sue personali proiezioni emotive sulle scene e i personaggi incontrati dal mezzo tecnico.

Se il mondo derealizzato assume senso solo a condizione di diventare spettacolo, l'artista usa lo spettacolo per riconnettersi col mondo, per riconquistare la possibilità di farne esperienza.

È l'esperienza diasporica di un soggetto che fin nella sua intimità si costituisce a partire dalla voce dell'altro, ma che non è per questo meno effettuale: la frequentazione dell'altro attraverso la semplice prossimità ad esso, ad un altro che si dà a conoscere per l'andatura del corpo o per un taglio dei capelli (sono espressioni di Viel) non è a sua volta meno degna di considerazione. È al contrario proprio a partire da qui, da questa attenzione prestata a ciò che non fa testo, che si fonda la ricerca di quella storicità capace di inverare un'esistenza e di rifondare un intero sapere.

3. Il linguaggio del disordine

Qual'è allora il linguaggio che può parlare di tutto questo? Cesare Viel lo raffigura come una catastrofe creativa, come un cumulo di fogli colorati recanti scritte e di fotografie gettate a terra (una volta al soffitto), in un ostentato disordine fatto di sovrapposizioni e contiguità casuali fra brani di discorso e immagini. Il senso nasce proprio da questa casualità, da questo caos germinale.

L'installazione Seasonal Affective Disorder è intitolata con il nome di una particolare sindrome psichiatrica che si può assimilare genericamente alla depressione e che l'artista collega al concetto di denarrazione mutuato dallo scrittore Douglas Coupland. Quest'ultimo ne parla nei termini di un processo a causa del quale si perde il senso della propria vita come racconto, cioè come continuità coerente e sensata di eventi. La performance che inaugura la mostra vede un soggetto, l'artista stesso, dibattersi in un simile stato di disagio psicologico, a cui reagisce compiendo una serie di gesti dissociati, alcuni usuali come scrivere o disegnare, altri inusuali come truccarsi e struccarsi il viso. Dopo la performance resta visibile il risultato di tale attività: i fogli scritti e disegnati sparsi su un lungo tavolo, un video che ripete l'azione e la voce registrata dell'artista che la commenta come se l'avesse compiuta un altro, uno che va "fuori di testa". La sala dove il tavolo è esposto è illuminata unicamente dai neon inseriti in esso e resta in gran parte al buio. L'artista fa notare in proposito che la sindrome a cui allude viene registrata soprattutto in quei paesi nordici dove si verifica stagionalmente una prolungata assenza o scarsità di luce naturale. Un altro video, intitolato Non detto, mostra l'alternarsi di due azioni, un ragno che tesse pazientemente la sua tela e ancora l'artista preso in una serie ininterrotta di capriole che scende lungo un pendio. Due azioni in un certo senso contrapposte, perché l'una puramente antieconomica (in "pura perdita"), l'altra costruttiva sia pure di una costruttività fragilissima, al limite della sua negazione. Da molti segni cogliamo una doppia indicazione da parte di Viel relativamente alla possibilità dell'esperienza e del linguaggio che impiega per esprimerla. Anche quando il caos si fa perdita dolorosa e la pluralità diventa scissione schizogena c'è modo di costruire senso. Occorre assumere tali stati emotivi, volti in negativo, per superare il buio della psiche, le malattie dell'anima, e trasformarli in rapporto col mondo e in affermatività del linguaggio. Bisogna perciò aprire il linguaggio alle passioni e fare di ogni suo atto una catastrofe creativa. Non dimentichiamo che la malinconia antica di cui sono affetti i popoli che abitano le terre più desolate della Siberia, almeno quanto i nord-europei colpiti dal S.A.D. di cui ci parla Viel, ha generato il sapere degli sciamani.

25)

Gabi Scardi, Cesare Viel, in Des Histoires en Formes, catalogo della mostra, a cura di Gabi Scardi, Mari Linnman, Ingrid Martraix, Le Magasin, Centre National d'Art Contemporain, Grenoble (F) 1997.

Le travail de Cesare Viel est la déclaration d'un tracé existentiel individuel mais auquel nous nous identifions facilement: dans son oeuvre le processus artistique est reconnaissable uniquement grâce à l'identité du lieu (musée, galerie) où le travail est présenté, la vie et l'art arrivent à s'effleurer et l'émotivité passe de l'une à l'autre jusqu'à un point où il est difficile de les distinguer. Son expression artistique et sa vie partagent la même réalité. Cesare Viel veut se présenter sans les entraves des conventions, avec la disponibilité de quelqu'un qui ne connaît plus la gêne dans ses contacts avec autrui, qui ne se laisse plus emprisonner par la stratification des définitions. Son rapport à autrui est direct, limpide, fait d'une émotion enveloppante, intense mais dépourvue de naïveté. Cette spontanéité n'est pas quelque chose de donné, elle n'a rien d'ingénu ou d'escompté, il s'agit plutôt d'une conquête, du résultat d'un processus de réduction. Viel raconte des expériences quotidiennes et des voyages intérieurs, des relations personnelles, intimes, et des rencontres de hasard. Son langage a la légèreté et la souplesse d'une pensée qui passe, d'une séquence mentale qui s'interrompt, repart, se brise et reprend par association d'idées, en s'appropriant même des contradictions du discours. Dans Une Chambre à Soi, la voix et les images projetées sur deux parois se superposent dans un décor simplifié et sur une table basse se trouvent des feuillets manuscrits et des images photocopiées. Pensées et scénarios quotidiens s'éparpillent librement, sans aucune limite temporelle - la mémoire, aujourd'hui, demain - ni linguistique: français, italien, anglais, ou une langue inventée, celle des chansons

improvvisées, la plus vraie, la plus libre, intime, aimante; une langue sans contraintes ni échafaudages ni modèles, mais qui n'en est pas moins communicative. Le dehors et le dedans se mêlent continuellement, toujours liés par le même ressentir, émotif dans un balancement continu entre microcosme et macrocosme, "entre anonymat quotidien et expressivité subjective". Cesare m'a raconté combien a été forte l'expérience de l'enregistrement de la version française d' Une Chambre à Soi, un travail d'une émotion aussi intense que lors de la première version. Cette émotion qui se répète fait en sorte que le lieu d'exposition est un espace aussi vivant que le lieu existentiel. Dans les photographies de Provare Cesare se penche ironiquement sur lui-même, mais en cherchant encore une fois la relation subtile et émotive entre sa propre subjectivité et celle du spectateur. "Tout ceci pour - dit Cesare - à chaque fois, raconter quelque chose de toi et du monde extérieur qui te contient et te décrit. En ce sens, je crois profondément que ma pratique artistique constitue au fur et à mesure une seconde peau de la réalité. A chaque fois, en effet, il s'agit de faire coïncider une émotion existentielle et une émotion artistique. Travailler à la fois sur l'identité et la réalité, le long de ce double rail: construction et dispersion de l'identité, et en même temps narration et description."

26)
Renato Barilli, Cesare Viel. Sarò caosmico, "Quadri&Sculture", Roma, n.28 novembre-dicembre 1997.

Cesare Viel conferma un dato abbastanza noto e accertato, che cioè la maggior parte dei giovani d'oggi prende avvio da un'impostazione neoconcettuale. Però, lungi dal ripercorrerla con rigore e purezza di intenti, ci si sforza al contrario di personalizzarla al massimo, di portarla a valenze ampie e polivalenti. Di tipica derivazione concettuale è senza dubbio il fatto che Viel muova dalla scrittura, confermando così l'intento primario di allargare i mezzi di riferimento alla realtà, fino a includere uno strumento rarefatto ma ad alta pregnanza mentale quale è appunto la parola, rispetto all'immagine, considerata per secoli l'arma propria delle arti visive. Ma è subito significativo che quei suoi brani di scrittura Viel in genere ce li presenti attraverso una grafia a mano, evitando il ricorso alla più impersonale tipografia; anche se nel suo caso l'intervento chirografico si sforza di essere leggibile al massimo, mantenendo però un'aria di precarietà, di "fai da te", come per la veloce compilazione di un tatzibao. Ma soprattutto Viel non si abbarbica certo nel culto della versione grafica della parola, anzi, sa bene che essa vale altrettanto, e forse più, nella totalità della performance, dove l'elemento verbale si accompagna a quello gestuale. Ecco così che ben presto egli chiede l'aiuto di un attore professionale che glielo reciti, quelle sue frasi, affidandosi alla veicolazione piena, fedele, ripetibile che è consentita così bene dal video. In fondo, è questo un allargamento delle possibilità di riferimento che Kosuth non aveva contemplato, nelle sue celebri triadi, fondate come è noto su oggetto, foto e parola. Di quei tre canali, ai nostri giorni il più debole appare proprio il primo, il dire le cose attraverso il ricorso alle cose stesse, nella loro materialità ingombrante; e invece il ricorso a una riproduzione meccanica oggi si affida sempre più allo scorrimento e alla presenza totale del parlante consentiti appunto dal video. A cadere, del concettuale classico, nell'uso che ne offrono i giovani, è soprattutto la spocchiosa pretesa che tra le sue condizioni irrinunciabili ci sia la tautologia, che cioè il materiale verbale valga solo se fondato sull'autoreferenza, se cioè sia votato a dire soltanto se stesso, ignorando il mondo, l'esperienza. Laddove le sentenze, le frasi, gli scampoli di conversazione di Viel sono radicalmente eterologici, intendono riferirsi a qualche tratto di esperienza, magari frusto, banale, inutile, eppure raggiunto malgrado tutto dall'onda dell'esistenza, della vita. Per questo verso Viel conferma la centralità dell'epifania a suo tempo teorizzata e praticata da Joyce, che è appunto la volontà di isolare qualche frammento dall'immane sciocchezzaia della quotidianità, dandogli un'evidenza apparentemente spropositata. Ma appunto si sta scoprendo sempre più che l'effetto epifanico non lo si ottiene soltanto isolando frasi, battute, mozziconi di dialogo, bensì anche fotografando persone in situazioni casuali, o riprendendole con la telecamera. L'immagine, così, fa il suo reingresso e ritrova uno statuto di assoluta parità rispetto alla concorrente di sempre, l'espressione verbale. E grande merito di Viel è proprio quello

di mescolare i canali, di ibridarli tra loro. E si dà anche, nel suo lavoro, la possibilità di una doppia direzione, quasi con effetto palindromo, nel senso che le trappole da lui apprestate per afferrare brani di senso, o di nonsenso quotidiano, sono tarate, appunto, in modo tale da registrare tutto ciò che si presenti nel segno del privato, dell'idiosincrasia, del particolare. Ma per altro verso talvolta Viel si esercita a cancellare questi tratti individuali, come avviene nell'opera *Androginia*, dove egli si compiace di dare una voce femminile a una figura (la sua) che ci si mostra da un video. Altro tratto ricorrente, nel lavoro di Viel e di altri giovani, tale da porli al di là del concettuale classico: una ricerca accanita di gratificazione dei sensi, di saturazione delle nostre legittime attese estetiche. Ecco così che le comunicazioni verbali ben raramente si affideranno a un neutro e asettico foglio bianco, così come i referti fotografici e video eviteranno anche loro il triste, punitivo bianco e nero. Il colore diviene una condizione inevitabile ai nostri giorni, un dato obbligatorio della percezione. E dunque, le frasi di Viel, pubbliche o private che siano, verranno vergate su cartoncini policromi, quasi si trattasse di riportarle sulle mazzette di un campionario per stoffe o per moquettes d'ufficio; il che, naturalmente, implica che a loro volta questi colori si debbano attenere a una gamma fredda e artificiale, negata ai personalismi eccessivi, ai pittoricismi sfatti e "morbidi". Altro carattere ancora che spinge in direzione di una libertà espressiva: i supporti cartacei, che all'inizio dell'attività di Viel si collocavano in modi ufficiali, quasi epigrafici, nel bel mezzo di una parete, ora raggiungono una totale disponibilità ambientale; qualche volta l'artista insiste ancora a impaginarli in verticale sul muro, seppure con libere sovrapposizioni e sfasature; ma più spesso li lascia scivolare al suolo, in caduta libera, tale da portarli gli uni sugli altri, con omaggio al caso. In questo momento egli ha perfino in progetto di collocare quei suoi fogli su un soffitto, quasi per sovvertire la legge di gravità e farci penetrare in una sorta di cella ammortizzata, isolata rispetto ad ogni riferimento esterno. Naturalmente, tutto questo non per praticare un culto della purezza, ma per far giungere al contrario con più intensità i rumori, le voci, le pressioni del mondo esterno, pur senza rinunciare a imporre loro una oculata regia. C'è insomma in questo artista una precisa volontà di fare ordine, cosmo, però ben attenta a non cancellare le impronte salutari di un caos di fondo; e dunque possiamo ben attribuirgli la sintesi tra i due concetti che già Deleuze fissava nel termine di "caosmico".

27)

Paola Gaggiotti, Cesare Viel, "Flash Art", n. 204, giugno-luglio 1997.

Cesare Viel lavora da diversi anni su tre livelli: scrittura, immagini fotografiche e video, che sono diventati, come lui stesso dice, un cocktail operativo per realizzare dei progetti. Questi tre livelli si sono sempre mossi attorno ad una ricerca sulla soggettività e sull'elemento plurale del sé, dove di volta in volta la scrittura, piuttosto che la fotografia o il video, diventano protagonisti o comparse. Nella mostra *Una stanza per sé* questi elementi sono tutti ugualmente protagonisti di uno schizofrenico copione... si viene immediatamente sorpresi da una voce che esce ad alto volume da un impianto stereo, le parole sembrano non essere mediate dal pensiero, una dopo l'altra seguono un percorso che è simile al lavoro che instancabilmente fa la testa anche quando ci sembra vuota.

La voce non ci dà tregua e continua a parlare fra il recitato, l'improvvisato e l'ironico-esaltato: "...è come perdersi dentro un sé visto da fuori... e le immagini che vedo passarmi davanti e intorno e su tutti i lati senza sosta, senza poterle fissare una volta, scivolano via. Fermati..." poi senza prendere fiato inizia a cantare, liberamente, come da sotto la doccia (mi sembra di averle già sentite queste canzoni, ma non ricordo bene), e poi riprende: "...Ho sempre dovuto impiegare chilometri di tempo per arrivare a capire qualcosa, a volte mi chiedo se sono scemo..." , "...mi piace timbrare il biglietto quando la macchina fa stomp!...", "...e il mio sadismo che gli sbatte il biglietto in faccia è ben altra cosa. Tutto un altro respiro! Tutto un altro livello!...". Mentre questa voce ci fa strizzare la faccia per proteggerci dai pensieri di un altro, immagini non sincronizzate vengono proiettate su due muri. Sono rapide, veloci, poco studiate, ci mostrano appunti di vita vissuta e pensieri pensati a Genova. Questa città dentro questa mostra perde

improvvisamente tutti gli stereotipi delle città italiane e diventa un luogo qualsiasi nel mondo. Non ho nostalgia della pizza e degli spaghetti guardando con occhi diversi il Bel paese e Viel non sembra nutrirsi di tutto ciò quando fotografa. I particolari più insignificanti di una normale giornata in Italia sono come fotografati da un turista in cerca delle routine che si ritrovano qui come dall'altra parte della terra; assieme a tutto ciò la testa non cessa di lavorare ed ecco scritte, disegni, pensieri, parole e storie senza trama.

Tutto questo incedere poco ortodosso per lo stereotipo di una normale narrazione, schiaccia contro la parete tutta la gente intervenuta per vedere la mostra. Nessuno se la sente di entrare più di tanto fra le pareti del cervello di un altro... "È tutto uno scompiglio di cose, forse...". In galleria l'unico elemento fisso è un tavolino su cui sono appoggiate altre foto, altri disegni, altri pezzi di carta scritti, e questi ci raccontano ancora un'altra storia... "Voglio raccontare tante storie. Ce n'è una, ce n'è un'altra e poi ce ne sarà ancora un'altra...".

28)

Francesca Pasini, Cesare Viel. Istantanee degli spazi interiori, "Liberazione", Roma, 07/05/1997.

Una stanza per sé. Con questa dichiarazione Cesare Viel ha creato dentro i confini della galleria Vitolo di Milano l'immagine coinvolgente e mobile dello spazio interiore, che ognuno di noi ha bisogno di costruire con i mattoni e la calce della propria coscienza. Una stanza che si allontana da quella woolfiana: non è tutta per sé; ma per uno scambio con l'altro, conosciuto o anonimo. Non ci sono certezze né strutture delineate, se di questa stanza vogliamo farne il crocevia dei pensieri e delle emozioni, ma anche dei disturbi che il continuo contatto con le soggettività anonime, ma presentissime, ci procurano. Non si tratta insomma di una normale visione del percorso interiore, ma piuttosto di una ricerca di cambiamento, dove la relazione intima con se stesso e gli altri è il perno attorno a cui ruota la costruzione di Viel. Ciò che viene posto in crisi è proprio l'idea di centro, come se per trovare se stesso Viel avesse prima bisogno di disorientare e mescolare tutti i riferimenti, o gli stereotipi della familiarità. Si procede al buio, le luci della galleria sono spente, le finestre oscurate: unica fonte luminosa è la doppia proiezione di fotografie puntata su due pareti contigue. Non c'è relazione tra una sequenza e l'altra, alludono alla particolarissima sincronicità che guida la percezione di sé, quando le immagini e i sentimenti si accavallano, si dileguano, o affiorano improvvisamente creando varchi inaspettati. Su tutto si espande la voce di Viel che da un nastro registrato ci fa sentire canzoni da lui stesso improvvisate che si intercalano a un lungo monologo: "Voglio raccontare tante storie. Ce n'è un'altra, e poi ce ne sarà ancora un'altra. C'è la paura di perdersi e di non lasciarsi andare... L'amore in una casa, la paura dell'amore in una casa, la paura di perdere l'amore in una casa.... I pensieri che vagano di stanza in stanza, senza fermarsi mai, e tu a inseguirli dalla camera alla cucina... Sono qui seduto e vedo un sacco di cose che mi passano accanto, ma non riesco a fermarle. Sono come sciami di mosche che gettano immagini in tutte le direzioni....Penso continuamente a persone che passano..Questa è la mia ossessione. Voglio incontrare un sacco di gente, tutti gli odori di tutte le specie viventi".

Parole, che si rincorrono con quel brusio sincopato che fa subito venire in mente la riflessione interna o, come dice Viel, "lo spazio della mente". Uno spazio da cui egli non trae immagini astratte, depurate, ma brani della città di Genova, dove vive, particolari della sua casa, oggetti domestici, libri, vestiti. A volte lo si vede in faccia, altre mentre guarda una vetrina, o cammina con una valigia, da solo in autostrada. Tra un autoritratto e l'altro, in realtà sono flash di espressioni, appaiono i passaggi degli sconosciuti, anche loro non sono ritratti come in una posa fotografica, ma per accenni, per induzione di una storia possibile o da inventare. Tra questo fluire cadenzato di istantanee di cose, persone, case, strade e sentimenti, appaiono delle scritte. A volte sembrano appunti presi in velocità per non dimenticare un appuntamento, un pensiero, a volte sono frasi brevi che fanno da epigrafe al movimento delle immagini, come se tra parola e visione ci fosse un legame spontaneo, anche se non esplicito. E man mano che si guarda, si legge, si ascolta, lo spazio di questa "stanza per sé" diventa chiaro, si ha realmente la duplice

sensazione di entrare nella casa reale, privata, intima, di Viel, e nella sua testa. La cosa è avvincente perché non siamo di fronte all' aura romantica dell'ispirazione artistica, ma al processo emotivo che sta alla base del desiderio di individuare la propria espressione per dare un senso alla vita creativa, ma anche a quella quotidiana. Vale per tutti anche per chi incrociamo per la strada, senza sapere chi sia: anche lui, anche lei che ci passa accanto ha una storia che in qualche modo entra nel nostro immaginario, che fa parte della nostra realtà. Cesare Viel punta gli occhi e l'attenzione sul rapporto intersoggettivo, di questo vuole raccontare con le sue immagini.

E per farlo, parte dai suoi sentimenti e li nomina. Non parla con la flessione neutra dell'artista, ma con la voce di un giovane uomo che va alla ricerca di un dialogo con l'altro e con l'altra. Nelle "storie sgangherate di sé" che racconta oralmente, appare il nesso con la creazione anonima che ognuno compie, giorno dopo giorno. Senza enfasi, direi piuttosto con tutte le scorie dei dubbi, dell'eccitazione, della paura, dell'affabulazione, del tentennamento e anche della spontaneità che gli fa inventare una canzone, mostra il terreno che artista e gente comune condividono. È quello della crescita della coscienza e della conseguente necessità di trovare le parole per comunicarla. A chi? Ecco qui sta il punto, nessuno può essere così ingenuo da pensare che creare voglia dire parlare tra sé e sé: tutti artisti e no, hanno bisogno di un dialogo reale, anche con la folla anonima. Non per fare i buoni samaritani ma per intercettare il proprio cambiamento. Che vuol dire, come fa appunto Viel, guardare dentro la propria stanza senza chiudersi la porta alle spalle.

29)

Paolo Campiglio, Cesare Viel-Galleria Paolo Vitolo, Milano, "Tema Celeste", n. 50, gennaio-marzo 1995.

Alcuni sostengono che si può viaggiare per il mondo rimanendo comodamente seduti in poltrona e sognando, come Dante, di essere "...presi per incantamento/e messi in un vassel, ch'ad ogni vento/per mare andasse...". Altri, invece, temerari come Rimbaud, preferiscono affrontare concretamente i pericoli e le avversità che ogni viaggio comporta. Questione di punti di vista. Del resto, nell'esperienza del viaggio ciò che importa non è tanto il raggiungimento della meta quanto la sua scelta e le motivazioni che inducono al partire.

Il viaggio, inteso come esperienza dell'interiorità, è sovente una metafora della creazione artistica: ce lo ricorda Cesare Viel nel suo ultimo lavoro dal titolo Viaggiatori/Viaggiatrici, esposto nei nuovi spazi milanesi della galleria Paolo Vitolo.

Alla base dell'installazione vi sono dei videoappunti di viaggio trasmessi da cinque monitor e presentati come semplici impressioni visive di personaggi immaginari, che colgono differenti situazioni urbane in diverse città d'Europa. L'occhio che si cela alla telecamera è sempre quello nomadico di Viel, il quale, in un breve opuscolo, inscena, a complemento di quelle riprese, una trama dialogica intessuta di rapporti epistolari tra i quattro protagonisti del viaggio.

Alla base di queste operazioni è la riflessione concettuale sull'artista-creatore, tema già affrontato in precedenza da Viel nella rassegna Soggetto/soggetto tenuta al Castello di Rivoli: l'autore ormai non trova posto come soggetto nell'opera d'arte se non nell'alienazione in persone diverse (e in sessi diversi), compiendo quindi un rischioso viaggio alla continua ricerca della definizione della propria identità.

30)

Viana Conti, Video e scrittura come teatro bidimensionale, in Tra il fisico e l'ottico, catalogo della mostra, Costa&Nolan, Genova 1995.

Irresistibile è la tentazione di far muovere il discorso dal cognome dell' artista: Viel in tedesco significa molto, una gran quantità. Viene facile quindi il riferimento all'identità che l'autore non cessa di riannettersi nella dimensione sfaccettata del plurale. Se, replicante di se stesso, procede alla disseminazione del corpo in reazioni emotive proprie o altrui, non è per sostituirlo, ma per disvelarlo in potenzialità arricchite e moltiplicate. In questo senso l'interesse per il video si inserisce in una sua pratica artistica più ampia. Cesare Viel lo considera come una tra le tante possibilità di connettersi con il deposito anonimo della sensibilità, particolarmente urbana, contemporanea.

Non il video come fine, dunque, ma come strumento fra gli altri (fotografia, scrittura manuale). Il corpo e il video, più corpi e più video si interfacciano. Tensioni, tra modificazioni soggettive e mutazioni collettive, sono i territori di attraversamento che Cesare Viel ha scelto come modalità artistica e comunicativa. Microracconti di passaggi, più che di viaggi, da una situazione emotiva ad un'altra, scarti vocali dal maschile al femminile, contraffazioni della propria voce, sguardi reciproci, processi di identificazione, esercizi di proiezione. Il testo, scritto dall'artista, utilizza il tu come pretesto dialogico, che chiama in causa l'attore e quindi la trascrizione orale, ma che neppure prescinde dalla supposta presenza e dal preteso ascolto dello spettatore. Le immagini del video, per lo più di passanti, luoghi d'attesa, paesaggi, non sono viste dalla video camera come fantasmi, maschere, simulacri, ma come ponti di una realtà dove transitano e si interconnettono il "sentire dal di dentro" e quello "dal di fuori".

Pochi monitor, su basi di legno naturale, occupano lo spazio espositivo, quasi corpi odorosi d'aria, d'acqua, di strada ferrata. La distanza dal testo eroico, come dalla monumentalità dell'installazione, esprimono la dimensione quotidiana degli ambienti agiti dall'artista, l'antiletterarietà dei testi, quasi reportage, diari, l'antidecoratività delle strutture anche linguistiche, il rifiuto dell' ermetismo e dello sperimentalismo, della provocazione intellettualistica, legata ai linguaggi d'avanguardia. "Sei scandaloso essendo te stesso" dichiara l'autore "non occorre ribadire la tua diversità". I tagli che intervengono nel racconto visivo o sonoro sono più di carattere temporale o emotivo che logico, sono salti immaginativi che aiutano la crescita del rapporto interpersonale. "Nella continuità dell' attenzione, nel dilatarsi della percezione, può accadere allo spettatore" dice l'artista "di avvertire il suono del non detto, le proprie mezze voci, la sintonia plurale delle identità latenti. Mi interessa che l'unità del testo-video risulti dall'annessione della struttura sistematica del linguaggio al collage figurale uscito dal montaggio. Diffidando del concetto occidentale di rappresentazione, consegno la mia opera alla dimensione emotiva dello scarto tra il pensiero e l'azione". Di formazione letteraria, è attratto dalla destinazione orale del testo, riportato, nella trascrizione per il video, alla bidimensionalità della scrittura, che la voce sua o dell'attore pratica, tuttavia, in senso tridimensionale. Prolungando all'esterno la condizione del viaggio reale, con il treno, l'automobile, l'aereo, per poi riproporla, nel chiuso della stanza espositiva, al pubblico del monitor, l'artista sottoscrive oggi la pretesa di stimolare una visibilità interiore: il video restituirebbe all'interlocutore modalità del sentire altre. L'attenzione della videocamera fluttua tra la mobilità del passante, dei luoghi di transito e l'immobilità dell' attore. Pur interfacciato tra telecamera e monitor, Cesare Viel resta quel "narratore" wireless, senza fili, che, resistendo alla produzione di presenze artificiali, scongiura il rischio dell'uomo cyber: scambiare la libertà con la virtualità.

31)

Renato Barilli, Pennarelli a Babele, "L'Espresso", n. 49, 09/12/1994.

I giovani artisti d'oggi, ormai lo si è notato più volte, sono irresistibilmente attratti sulle posizioni del

cosiddetto neo-concettuale, in piena sintonia con l'espansione del reticolo impalpabile delle telecomunicazioni. Jean-François Lyotard era stato buon profeta nell'organizzare al Beaubourg, più di un decennio fa, la mostra intitolata Les immatériaux, e del resto, di una smaterializzazione dell'arte si parlò subito quando, alle soglie dei '70, il concettuale conobbe la sua prima esplosione.

Così appare del tutto normale e tipico che, entrando in una galleria milanese (specializzata nel seguire questo filone di ricerca) dove attualmente è in corso la personale di un giovane genovese, Cesare Viel, vi si veda un mucchietto di cartelli policromi recanti, con scritte a pennarello in caratteri chiari e leggibili, una serie di frasi tra il pubblico e il privato: esclamazioni, ammonizioni, espressioni nonsensical, tutto quello che può passare per la mente di un soggetto comune, affiorando subito a livello di scrittura. Questo soggetto, forse, è un'entità collettiva, o quanto meno conosce tante lingue, cosicché quei mozziconi frusti sono ora in italiano, ora in inglese o in francese. La babelizzazione dei linguaggi ci insegue, ci domina.

Accanto a quegli scampoli verbali, nella sala compaiono quattro video, utensili ormai obbligati in tutti i luoghi consacrati al neo-concettuale, su cui si dipanano quattro storie anch'esse comuni, banali, fruste, ovvero non-storie, ottenute da altrettanti protagonisti (indicati solo con delle iniziali) che se ne sono andati in giro con relative telecamere, lungo rotte varie facenti capo a Lione, a Parigi, a Berlino. "Partiamo per affrontare il caos", dichiara uno dei nostri viaggiatori, ovvero "per vivere un sé fluido, disperso". È il programma inseguito, prima ancora che nell'arte, nella letteratura, da quando Joyce ci ha additato la via delle epifanie.

32)

Giorgio Verzotti, Once more with intellect. Italy's New Idea Art, "Artforum", New York, n. 9, May 1994.

(...) In Italy, much of the art that has emerged since the '80s "trans-avanguardie", and outside its influence, has been dubbed "neo-Conceptual". Though the artists themselves will often have nothing to do with this label, seeing it as a banality based on a merely formal approach to their work, still, like most banalities it contains a certain truth. The methods and principles of Conceptual art, as well as certain art-analytic processes of "Modernist" derivation, are indeed reference points for many younger Italian artists. After the ideals of neo-Expressionism had played themselves out, there may have been a need to reclaim a certain scepticism – to return to language-based art, and to the analysis of art's conventions. This rethinking of "historical" Conceptualism obviously takes off from the investigations of the late '80s. Its aims (or at any rate its obvious ones) would include an expansion of interest from the text to the context of art, from the codes of esthetic expression to the system in which those codes operate. There is an effort to understand how the art system legitimizes itself, what ideologies sustain it and circulate around it, how it contests other modes of communication and how it supports them. (...) Cesare Viel compares various modes of communication: oral, audiovisual, but particularly written, with writing seen as the record of a kind of syntactic community, a system of conventions for the recognition of the subject. Viel handwrites brief statements and aphorisms on wall panels, then asks others to read them – professional actors, who "stage" them as dialogue. If writing and reciting present aspects of the body (gesture, voice) as elements of individuality, the dialogue form refers to the other as a necessary condition of discourse.

The structure of Viel's work is fluid, aleatory. In Esecuzioni comunicative (Communicative executions, 1993), an actor spoke on video to an unseen questioner, to whom his speech referred; seen on television, he suggested a talk show host. On the walls, photo panels showed the actor, the space in which the video had been shot, and the gallery in which the show was installed, in a deliberately theatrical arrangement. Though faced, confusingly, with several different communicative orders at the same time

(video, TV, theatre, photograph, gallery show), the viewer was also the interlocutor to whom the text was directed (a text itself divided into four parts, each with its own emotional tone). Thus the viewer, implicit referent of all these disparate operations, was confronted with his or her membership of a new collective, a community without name, no longer definable by the traditional sociological categories. Like others among these younger artists, Viel seems to suggest that the only place the social community comes together today is in the same mass media that have been its undoing.

33)

Francesca Pasini, Cesare Viel-Galleria Paolo Vitolo, Milan, "Artforum", New York, n. 3, November 1993.

An actor read a long text from a video screen. If one listened closely it became clear that it was a particular type of monologue, directed toward someone who seemed to be far away. One soon discovered that was a letter, or really four letters, one after another. The voice emanating from the video screen, located in a corner of the gallery, created an invisible diagonal trajectory that propelled the viewer toward the side wall. There, four photographic panels without frames – hung at a slight distance from the wall – seemed suspended in the space between speaker and listener. The panels depicted the studio where the video was taped, but the actor was no longer there. What the viewer saw in the photographs was the architectural and technical shell where the actor's recitation had been filmed – the space inhabited, not by speech, but by silence. The only testament to the reading were the lights, still on, the tripods, and a series of backdrops. What occupied the stage was the writing in its graphic form – each photograph contained excerpts from the letters, in printed and enlarged form. A few lines written in white characters floated in the space depicted, their transparency creating a mysterious depth between the lights and shadows of the room. The black and white schema – typical of the printed page – set up an interchange with the multiplicity of colours in the photographs, and alluded to another type of superimposition: the one made by the hand that, in making alphabetic marks on the white sheet, determined one's view of the written word. Cesare Viel entitled this series *Esecuzioni comunicative* (Communicative executions, 1993), thereby linking listening and seeing. As a symbolic place of dialogue between the self and the object, these letters tell us that only in the relation to the other can we succeed in quantifying the effort of seeing and retaining information. Viel's four letters explicitly declare the double movement that ties listening to seeing, the utterance of the word to its written form. For Jung, feeling, thought, sentiment, and intuition were the cardinal points that orient consciousness in the process of experience. Viel has oriented his letters along this quadrant: "Memories/Thoughts/Abilities/Desires". These divisions characterize the current relationship between writing and drawing, speaking and listening. The message that Viel finds within memories/thoughts/abilities/desires is not tied to an intellectual journey, but to the search for awareness of self.

34)

Roberto Pinto, Cesare Viel-Galleria Paolo Vitolo, Milano, "Flash Art", n. 174, aprile 1993.

Così come non è facile pensare a una scienza del linguaggio senza la scrittura, è difficile pensare ad un'analisi di un termine come "comunicazione" o Esecuzione comunicativa (il titolo di questa mostra di Cesare Viel) senza riflettere sull'evidente perdita di centralità della scrittura a favore di una molteplicità

di possibilità comunicative. In quest'ultimo lavoro di Viel assistiamo quindi ad un ulteriore spostamento della sua ricerca che va ad includere sempre di più anche il carattere empatico della comunicazione, precedentemente affidato all'uso (all'emotività e alla soggettività quindi) della scrittura manuale a cui siamo sempre meno abituati. Se anche la mostra è divisa in tre momenti (replay, play e postplay) presentati in una simultaneità temporale che li rende ugualmente importanti, il momento del racconto orale, il play, si configura come momento centrale, ma – ed è un motivo su cui riflettere – è il meno oggettuale, quello che ha la necessità di essere praticato e vissuto. Questo non significa una perdita di lucidità o di profondità della ricerca linguistica a favore di una maggiore attenzione per gli aspetti emotivi, ma più semplicemente che se la piattaforma analitica è la base di partenza la direzione intrapresa da Viel non si chiude nel cul de sac dell'astrazione, ma si apre in un rapporto fecondo con la realtà, a partire già dal momento operativo in cui si stabilisce una fattiva collaborazione con l'esterno. L'artista – il regista della situazione – è passato da un'esecuzione intima (passante attraverso il proprio corpo, il proprio gesto) ad un'intimità della fruizione: allo spettatore venivano raccontate alcune considerazioni, degli appunti, realizzati sotto forma di dialogo (è un attore che in un video parla con noi, ci pone delle domande); in altre parole è in scena l'ascolto, il momento (non meno privato della scrittura) in cui ci si trova di fronte all'opera, a quello che è il nostro rapporto con la proposta di un dialogo.

35)

Emanuela De Cecco, Cesare Viel. Una messa in esistenza della comunicazione, intervista, "Flash Art", n. 170, ottobre-novembre 1992.

Emanuela De Cecco: Hai scritto una *Conversazione silenziosa* [pubblicata all'interno di *Forma di vita*, libro edito lo scorso anno dalle gallerie Neon e Vitolo, N.d.A.] sotto forma di dialogo e il tuo lavoro è segnato da una presenza costante della scrittura.

Cesare Viel: Il mio reale tavolo di lavoro è un'agenda, dove raccolgo i miei appunti e non uno studio pieno di oggetti. Mi interessa approfondire la riflessione legata al linguaggio, e quando ho iniziato a fare delle mostre ho cercato di capire quali parole utilizzare e su quale piano muovermi per analizzare e contemporaneamente movimentare la superficie del linguaggio stesso. La forma che mi è sembrata più appropriata è stata il dialogo, la conversazione. Questa mi ha permesso di presentare le articolazioni del mio pensiero senza irreggimentarlo in una formula stretta e di soluzione immediata, lasciandomi al contempo degli spazi bianchi, non scritti. Inoltre mi ha aiutato a riconsiderare una dimensione etica affrontando la proposizione del linguaggio e la consapevolezza del parlare, utilizzando la possibilità di rispondermi e di dirmi: sono io che parlo e quindi ne sono consapevole. In questo modo intervengo su un aspetto che è scivoloso e rischioso ma sul quale mi interessa molto lavorare che è la soggettività. La forma dialogica aiuta ad eliminare l'autocontemplazione del soggetto. Per tornare a *Conversazione silenziosa*, avevo accumulato nel corso di un anno e mezzo numerose riflessioni, pensieri metabolizzati dalle mie letture, e mi sono ritrovato con tutto questo materiale per cui sentivo la necessità di farne qualcosa. Sembravano appunti di mostre, intenzioni, ma mi sono accorto che potevano già costituire in sé un lavoro, si trattava di strutturarli.

E.D.C.: Perché desideri avere comunque come punto di riferimento il mondo dell'arte visto che si può pubblicare un libro ed usufruire dei consueti canali di comunicazione/distribuzione? Non è necessario che gli scrittori partecipino alle mostre...

C.V.: Essere uno scrittore ti costringe a tenere sempre gli occhi sul testo, e a me sembra che una possibilità di distogliere lo sguardo - e inevitabilmente di ampliare gli orizzonti - sia costituita dal discorso artistico, che può affrontare il problema dello spazio nella sua concretezza e non solo da un punto di vista mentale. La scrittura resta in qualche modo confinata, e a me interessa pluralizzare le sue destinazioni, il libro è soltanto una fra le tante possibilità e forse neanche la più completa. Sento una grande incompletezza nelle singole discipline, forse l'arte è un campo più aperto e dotato di una

maggior articolazione.

E.D.C.: Però ti muovi utilizzando varie possibilità a seconda delle esigenze specifiche...

C.V.: Sì, ed ogni scelta non è mai innocente ma richiede da parte mia una totale consapevolezza nell'uso del linguaggio.

E.D.C.: Hai intitolato la mostra personale della primavera scorsa da Paolo Vitolo Comunità sintattica. Intendevi riferirti ad una comunità che impone delle regole e detiene, a modo suo, un potere?

C.V.: Sì, in quanto la comunità sintattica è l'insieme delle regole del linguaggio ordinario, l'insieme delle convenzioni dentro le quali noi comunque stiamo e non possiamo uscirne. Il problema allora è affrontarla utilizzandola come base sulla quale riversare la propria incredulità di fronte alle regole stesse. Credo in un conflitto frontale approfondito però da un uso consapevole delle regole che renda possibile la connessione, molto più attraente della decostruzione... Infatti non volevo esporre le regole del linguaggio ordinario in quanto tali ma gravide di soluzioni, di manipolazioni, di conseguenze. Si può creare una scena linguistica usando il dialogo che è il coinvolgimento dell'interlocutore. Lo spettatore che entra in galleria dovrebbe essere coinvolto in questa atmosfera di concentrazione. Non pretendo che tutti capiscano, ma il fatto stesso di utilizzare un procedimento linguistico, a volte volutamente un po' sfuggente e ambiguo, è come dire che se quando leggi hai qualche reazione, ti senti emotivamente coinvolto prima di capire, hai compiuto comunque un salto oltre le prime regole d'uso.

E.D.C.: Nasce da qui il passaggio dalla scrittura "tradizionale" della Conversazione silenziosa alla messa in scena della stessa? Penso alla tua ultima mostra dove hai presentato un video con due attori che leggevano uno accanto all'altro, senza scena, senza pubblico.

C.V.: Il testo è un elemento base ma non è sufficiente, va agito. Il dialogo fa sentire delle voci che sono nella testa e nel testo mentre tu le stai leggendo, sono delle intonazioni, delle cadenze. A dire il vero già in Fra teatro e autografia [galleria Neon, ottobre 1991 N.d.A.] avevo presentato due serie di frasi scritte a mano affiancate a due immagini di teatri vuoti. In quel caso le frasi risuonavano come battute ed indicavano una possibile destinazione teatrale. Per il video invece ho voluto coinvolgere altri due corpi: due attori di teatro ai quali ho chiesto di mettere in scena la Conversazione silenziosa senza però mai drammatizzarla, interpretando la scrittura con una gestualità controllata, come se la prova dello spettacolo fosse lo spettacolo stesso. In quel modo vedevo che le loro parole descrivevano un rapporto, e il testo non era più solo quello che avevo scritto io. La messa in scena del dialogo non è una rappresentazione, uno spettacolo, e non a caso non c'era il pubblico come avviene in un happening. È la presentazione di una lettura dove la scena è negata perché avrebbe distolto l'attenzione da tutti i passaggi precedenti. Affrontando la conversazione si affronta la teatralità del linguaggio, si mettono in scena delle battute, dei ruoli ed è stato naturale arrivare al coinvolgimento diretto degli attori. Il video è una presentazione, una testimonianza di un nodo possibile tra il leggere, lo scrivere, il parlare, il comunicare, l'ascoltare...

E.D.C.: Hai realizzato dei pannelli sui quali lasci i tuoi pensieri come semplici appunti, riflessioni. Perché hai sempre scritto a mano?

C.V.: La scrittura a mano equivale al corpo, permette il raggiungimento di una fisicità del pensiero, mi permette un tracciato legato al soggetto. Sento il bisogno di esibire la scrittura pur con un certo pudore. Gli scrittori scrivono spesso direttamente al computer lamentando una diffusa perdita della manualità mentre io, da non-scrittore, posso usare la penna. Non è però il desiderio nostalgico di recuperare il passato, la memoria, ma è soprattutto un recupero della corporeità filtrata dal pensiero, un desiderio del corpo, la metafora di un gesto fisico che resta comunque legato al linguaggio e descrive un corpo mentale.

E.D.C.: In che direzione sta andando la tua ricerca?

C.V.: Voglio approfondire il rapporto con gli attori in particolare sul tema dell'ascolto, della voce, con dei testi che permettano una messa in esistenza della comunicazione dove si scopre molto di più il soggetto ed emerge la tensione tra il dire, il fare, l'ascoltare. Nel chiedere di essere ascoltati c'è molta più "violenza" che nella lettura, la voce è nello stesso tempo più imprevedibile e più diretta della scrittura stessa.

36)

Daniela De Dominicis, Cesare Viel-Galleria Paolo Vitolo, Roma, "Flash Art", n. 169, estate 1992.

La galleria Paolo Vitolo ha ospitato la personale di Cesare Viel, dal titolo: La comunità sintattica. Impegnato da alcuni anni nella ricerca epistemologica sui meccanismi della comunicazione, l'artista ci propone in merito i suoi ultimi "appunti".

Una serie di enunciati – con brevi proposizioni – si organizza infatti lungo le pareti della galleria conservando nella scrittura manuale ingrandita dalla stampa fotografica, l'immediatezza dei pensieri registrati sull'agenda. Le frasi si rincorrono senza punti e senza lettere maiuscole, come a sottolineare la continuità di una riflessione unitaria.

In disposizione orizzontale, a mo' di bacheca, dieci piani inclinati di perspex mostrano altrettante battute di ipotetico dialogo. L'insoddisfazione per le modalità codificate del comunicare suggeriscono a Viel l'ipotesi di diversi rapporti dialogici; quello che ci propone non è altro che un nuovo paradigma di comunicazione che prima di veicolare qualsiasi altra cosa, esprime in primo luogo se stesso. La mostra nasce dalla necessità di rendere visibile tutto questo percorso di ricerca, ma l'essenzialità dell'esposizione sembra intenzionalmente negare qualsiasi fascinazione percettiva. Anche il video, dal titolo paradossale Conversazione silenziosa, non concede molto all'immagine: la telecamera fissa propone infatti due attori che sul boccascena di un teatro interpretano un dialogo. Le ultime battute possono essere assunte ad esemplificazione del campo d'indagine: "il valore della conversazione (...) è il suo procedere. Ma (...) su questo non ho appunti (...). Questo è tutto un lavoro da farsi. Ogni volta di nuovo. Una conversazione nasce quando meno te l'aspetti".

37)

Gabriele Perretta, Medialmente, in Medialismo, catalogo della mostra, Galleria Paolo Vitolo, Roma 1991.

(...) Cesare Viel parla attraverso la sola calligrafia, scrittura su foglio di carta bianca, dell'inizio, della forma di vita, del quoziente di esistenza e delle vicende del soggetto. (...) Si può richiamare la fine di un testo di Viel come dimostrazione: "Il senso di vita di ogni frase sullo schermo circoscritto della comunicazione diventa il senso di un passaggio, e questo è già qualcosa. Non ci riconosciamo solo nell'immagine di essere una parte di un complesso di riferimenti, una rete di stimoli. Presi come siamo nell'avvicinarsi delle frasi e dei delitti - che la nostra perquisizione verbale conduce ininterrottamente - intendiamo ricorrere agli stessi strumenti che odiamo."

È interessante osservare che gli attributi di Viel più fondamentali della sua struttura comunicativa siano nella pagina, quasi come se tutto fosse ridotto al senso, al comportamento e al contenuto della frase scritta. Per Viel quando il contenuto di un lavoro si sovraccarica di senso e denuncia uno stato di moltiplicazione dei significati è più facile usare gli strumenti che possono produrre contraddizione. Viene la tentazione di paragonare l'intuizione di Viel alla condizione di un teatro della scrittura messo in cantiere da Roland Barthes su se stesso. Anche Barthes ha distrutto il sogno di una intelligenza già pronta della scrittura, e ha creato un ponte tra gli opposti estremi della comunicazione, indagandone una motivazione umana. Una terza e ultima considerazione si riferisce al pensiero di Cesare Viel che vede l'arte come un farsi del linguaggio in cui è il soggetto a compiere l'azione; e qui lo sviluppo del pensiero condiziona fortemente ciò che vedremo in galleria.

