


TEMPORA |



Iemme Edizioni è il marchio editoriale del progetto artistico culturale NEA

Isbn 9788897776833 | © iemme edizioni 2016

Iemme edizioni | via costantinopoli, 53 / 80138 napoli

+ 39 081 451358 | info@iemmedizioni.it

A pagg. 36-37: *Rane e microchip* (formato 30x40, acrilico e glitter su tela)

I diritti di traduzione, riproduzione e adattamento totale o parziale e con qualsiasi mezzo (Compresi microfilm e copie fotostatiche) sono riservati per tutti i paesi.



Lucia Gangheri-Gāngāri
Artemi's-Border



Museo Archeologico Nazionale di Napoli
servizio educativo
22 gennaio > 22 febbraio 2016

Artemis'-Border

Lucia Gangheri-Gāngāri

A CURA DI MARCO DE GEMMIS

Non può essere di certo un caso che in tre delle ultime mostre d'arte contemporanea proposte qui al MANN compaia la figura di Artemide: non genericamente, ma nella originalissima, eccezionale se non eccessiva iconografia propria della statua creata per il santuario della figlia di Zeus e Latona a Efeso – una delle sette meraviglie del mondo antico e il più grande edificio a detta di Pausania –, la cui replica più celebre è quella in alabastro e bronzo della Collezione Farnese; e che di due di queste mostre l'Efesia sia indiscussa ispiratrice e assoluta protagonista. E non sarà un caso neppure che le tre mostre siano di altrettante artiste: l'Efesia sembra essere una indiscussa proprietà femminile, e questa predilezione, che riguarda però la dea più generalmente, si divide con l'esuberanza iconografica – dovuta alla assimilazione di un'antica divinità asiatica della fecondità che la fa tanto diversa dalla “infallibile saettatrice” (Odissea) con arco e frecce – il merito

dell'altissimo indice di gradimento che può vantare e della sua sorprendente fortuna contemporanea.

Tanti sono i titoli di cui la poliedrica Artemide può fregiarsi, ad alcuni dei quali la stessa Efesia allude nella sua ricchissima decorazione. Del resto lei proprio aveva chiesto al padre, avidamente, che la gratificasse con il maggior numero possibile di appellativi. L'installazione di Lucia Gangheri-Gāngāri privilegia evidentemente uno dei più antichi: quello di signora delle api, insetti che simboleggiavano senza alcun dubbio la fecondità (ma il filosofo Porfirio addirittura chiamerà Artemide stessa “Ape”). Può essere azzardato, ma è stato ipotizzato ed è suggestivo, sostenere che l'aspetto stesso dell'Efesia rimandi all'ape regina, o che gli scroti di toro che ha sul petto come se fossero mammelle non siano né gli uni né le altre, ma piuttosto sacche contenenti offerte di miele. Efeso, oltre Creta che potrebbe aver

le opere

Apiario (pagg. 28-29)

acrilico e glitter su tela cm.40x60 ciascuna
totale mt.3x1.20

Artemis'-Border (pag. 6)

acrilico e glitter su tela - mt.1.80x2.25

Altare (pagg. 25-26)

plexiglass cm.100x30x30 con api, favo,
ciotole, miele, sale, olio e microcips

dato origine al culto delle api, di queste ha restituito d'altronde in più forme l'immagine: basti pensare agli aurei pendagli-ex voto di età arcaica, o al ricorrere dell'ape nelle monete; e "Api" (Mélissai) o "custodi delle api" si chiamavano le sacerdotesse del celebre tempio di quella città.

Gangheri-Gāngāri riconosce nella combattiva Artemide il principio femminile della vita, una regolatrice dell'ordine cosmico, l'autorità ancora in grado di intervenire per prendere in pugno la situazione che va precipitando: per imporre un limite, per salvare dalla distruzione le creature che le stanno a cuore: le api, per esempio. Perciò si rivolge a lei, la invoca, la strappa alla sua condizione di inerte simulacro e le affida la missione: ma non prima di averla dotata di adeguati strumenti tecnologici per agire efficacemente nel tempo presente, e di averle procurato un nuovo linguaggio che consenta ai suoi messaggi di raggiungerci e diffondersi.

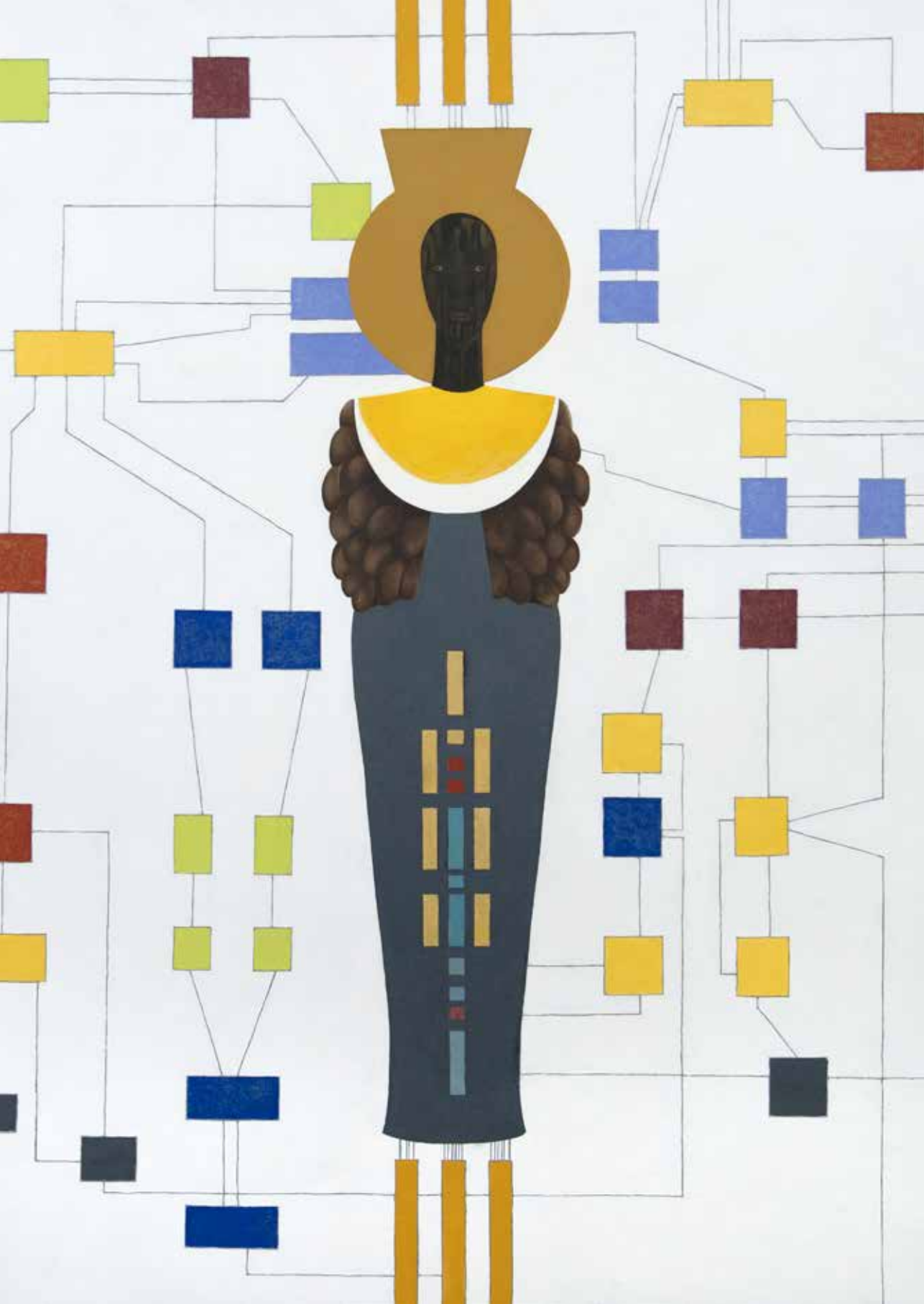
Disegni (pagg. 22-23, 34)

acrilico, pastelli e matita su carta, nastro adesivo
cm.35x50, mensole di plexiglass e favi

Installazione sonora: voce narrante con inni

letti dedicati ad Artemide su suoni emessi dalle api





Girare in cerchio ai confini di Artemide

Per un'installazione mediale
di Lucia Gangheri

GABRIELE PERRETTA

Il miglior modo per concludere la serata, dopo la visione del lavoro di L. G. dedicato ad Artemide, è quello di entrare in un buon ristorante e ordinare tutto quello che la dea ci offre, miele e foglie di verdura, latte e desideri che danno il titolo a questa installazione unica. Artemide - o nella versione Gangheri - non è infatti solo l'ultimo prodotto di una serie di opere dedicate dalla pittrice (*mediale* ante litteram) alla rivisitazione dell'incubo/sogno mitologico, ma è soprattutto l'ultimo di una serie di montaggi, "art-medialeschi" o tecno-mitologici, adoperati con tecniche inclusive (*combine media*) e lo stesso insidioso e utile gusto estetizzante dei filmati promo. Che la pubblicità abbia occupato una buona parte del confronto dialettico della produzione mediale (di provenienza analogica) è ormai fatto conosciuto. All'interno del genere, dai lavori ormai storici della *pittura mediale* (ai quali la stessa Gangheri ha ampiamente contribuito, sin dagli anni Ottanta della fine del secolo scorso) fino ad un vero e proprio tentativo di fermare un *modus operandi* installativo come "Artemide alla seconda", la fierrezza mediale napoletana riconquista le posizioni individuate - in tempi non sospetti - di pari passo con un sempre più

evidente uso del linguaggio proprio della comunicazione totale.

L'installazione arte-midea (senza dimenticare una Medea-Mediale) è però il primo happening interattivo (per usare una vecchia definizione di Tommaso Tozzi) ad adattare questa strategia tecno-mitologica e a/futuristica e a questa sacrifica ogni attenzione alla logica del montaggio tradizionale e della coerenza surrealistica usuale. Il modernismo antimanierista e la ricerca compositiva e pittorica presenti in gran parte delle sezioni dell'installazione rendono il confronto col mito simile ad un anti-vademecum di viaggi sopra le righe. Ogni cosa è al limite tra il grazioso e l'indelicato: persino il segno di proliferazione art-emideo e le sacche di accumulazione simbolica che proiettano fuochi d'artificio sul verde cupo di un contrassegno storico che a tratti assomiglia a un giardino botanico borderline; perfino il fumo degli incensi che si avvolge a spirale elegantemente sollevato dalle ali degli insetti-elicotteri (mito-api). Le icone che muoiono scalando la fangosa collina/formicaio dell'irreale, abitata dalla Dea, assomigliano troppo ai modelli delle fotografie di chi del mito ne ha fatto un realismo dopo la morte del realismo: *tutte le cose nel loro richiamo*

allegorico, si “sporcano” nel modo giusto e si fermano sempre dove un taglio di giallo possa valorizzare il profilo enigmatico e proto-neoplastic della post-artemicità.

Artemide-Gangheri diventa così un promo sull’ironia scenica del promo”, sul desiderio, tipicamente mediale, che ogni esperienza (anche il conflitto tra i miti e il moderno) sia importante, organizzato e significativo come lo sono le storie raccontate nei trenta secondi dei messaggi sui nostri cellulari. Benvenuti nella bocca del mito; nella fagocitazione dell’imprevedibile artemideo, dice un sottotitolo nascosto dell’installazione. Un critico si è arrampicato a piantarlo perdendo la vita perché tutto fosse organizzato e i giovani esegeti potessero avere una buona accoglienza – tra i seni di Artemide – al termine della loro fatica. A tanto arriva il nostro desiderio di partecipare al sogno mitologico, anche dopo Walter Benjamin (ed il suo rapporto con i surrealisti) e dopo le apologie ambigue dei futuristi.

L’installazione richiama con evidenza la serie delle immagini medialità a “double bind”, tentando una riconciliazione ormai impossibile. Per far questo la “Convergenza-Artemide” racconta la storia di una linea di confine (o per meglio dire di una *Città senza confine*) cercando di dimenticare (a memoria, come per Georges Perec) e di far dimenticare la storia della resa finale dell’arte alla riproduzione.

La pittura mediale a proposito della brand image sostiene che essa è dal lato dei riceventi. L’immagine di Artemide (ri-pensata da L. G.) si riferisce al modo in cui i segnali, che provengono dal filtro tecno-mi-

tico (sintagmi, indessicalità e forme comunicative mitopoietiche del brand), giungono codificate dai pubblici esterni. Nel nostro contemporaneo la centralità della pittura, sia nelle tendenze classiche che nelle scelte medialità, sta assumendo sempre nuove connotazioni, certamente indizio che alcuni *topoi dialettici della tradizione occidentale*, oggi si sovrappongono e si commistionano sempre più strettamente, scompaginando alcuni identikit tradizionali nel modo di essere Diana in quanto Artemide. Così superato il dualismo tra pittura-macchina, pittura materia, da un lato, e principio razionale, portato spirituale e/o sovrannaturale dell’oggetto pittura-mito, dall’altro, bisogna trovare strumenti discorsivi e categorie semiotiche più adeguate a districarsi nel confronto attuale sulla “natura moderna della narrazione”, sulla vita di essa e sui nuovi modi/modelli di intendere e di concepire la corporeità del mito. In questa dimensione installativa di L. G., il corpo del mito di Artemide si rivela nella sua originaria e ambigua essenza: esiste come un oggetto percepito dalla fonte storica (Artemide o Diana) o esistente come Lady D.

Per la medialità del XX secolo, essere presenti all’interno dell’arte tramite il corpo del mito significa non limitarsi all’esperienza di un corpo oggetto che si situa. Ma bisogna rappresentare per prendere coscienza che esistiamo come pittura-soggetto “meta-morfico e improprio” di ciascuna immagine di Diana in Lady D. Questo darsi della pittura e tenersi a distanza da essa, allo stesso tempo, è forse il senso di quella “scissura percettiva” che rinvia al significato del mito di Diana come apertura sulla mitopoieticità

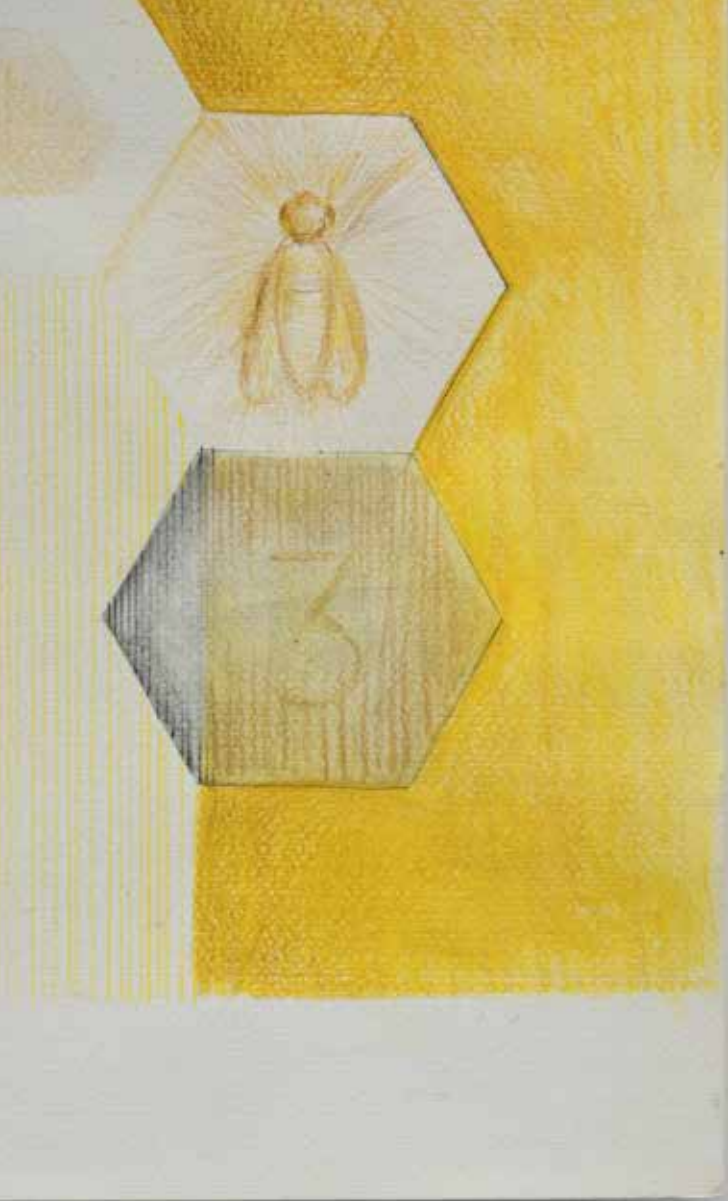
di Lady D., e che fa della memoria di questi corpi quell'intreccio mediale tra piano di de/medialità e piano di ipermedialità.

Oggi, infatti, i miti si creano attraverso l'azione dei media mentre, nel passato, la costruzione del mito era affidata ad altri media: la parola, la pittura, la grafica, l'incisione, supportate da un apparato iconografico limitato alla possibilità del tempo. Staccandoci da questo caso particolare, si può dire, in generale, che l'avvento dei media trasforma sia la natura della tecnica, che si lega alla visibilità, sia la stessa azione artistica non solo sempre più sganciata dalla competenza fisica, ma anche sempre più legata alla capacità di gestire la specificità dei diversi media. Ad esempio, una mostra d'arte visiva condotta in un contesto in cui non esiste ancora il web e molto diversa da mostre – come quella di L. G. – svolte con l'ausilio della multimedialità.

Consideriamo, ad esempio, il confronto tra alcuni dettagli ed alcune riproduzioni nelle tessiture iconologiche ed iconografiche di L. G. Da un lato Diana che pur non sostenendo icone della tradizione non aveva un appeal mediale, dall'altro Artemide di bella presenza, brillante e disinvolta. La sua capacità, più o meno tecno-artificiale, di gestire il rapporto con l'inquadratura si traduce in una esplosione semiologica nei confronti di una pittura che non è solo pittura e di una fotografia che non è solo foto. A parte l'aspetto fisico del mezzo, in sé e per sé, importante nel caso della pittura e della foto, lo stile comunicativo del principio installazione appare infatti più aperto, più riproduttivo, ovvero più vicino alla percezione della gente anche nel senso della

prossimità fisica. Uno stile - quello della *mediamorfosi* – che ha avuto apprezzabili effetti di ritorno non solo per la “spettacolarità commerciale”, ma anche per altre figure performatiche come recentemente testimoniato dal caso della principessa Diana Spencer. Un mito degli anni del *medialismo* che ha attirato l'attenzione di molti voyeristi, e che è stato costruito con il supporto dei media, trasformando il racconto della sorella di Apollo, figlia di Latona e di Giove in Lady D. Artemide era armata d'arco e di frecce d'oro, con un seguito di ninfe e con una muta di cani, fra cui sette bellissimi levrieri, percorreva instancabile balze di monti, valli profonde, gogaie inaccessibili e, infallibile arciera uccideva animali di varia foggia.

Ri-Scrivere come ri-mediare significa fin dall'inizio ricombinare. La *ri-mediazione* di base o evoluta è dunque la possibilità di scomporre e ricomporre a piacere non gli elementi del linguaggio di cui si sostanzia l'arte, ma sequenze già date di quegli elementi mitologici e mediali, configurazioni originali favorite di una forte identità, estrapolate da un contesto originario ed inserite in nuovi meccanismi ipermediali per essere combinate con gli elementi cari all'*arterità* storico-mitologica: la ri-mediazione preleva la totalità degli elementi di un certo ordine da un *ipotesto* (tutta la fabula di Artemide: *travestimento, il nucleo peculiare dello stile: parodia*) variando quelli degli altri ordini (da Artemide a Lady D.). *Rimediare* un'installazione significa dunque combinare in modo sempre diverso la compresenza dei fili conduttori dei modelli artistici di riferimento, in modo che la costanza dei materiali d'uso esprima ogni volta un differente



progetto-arte, identificabile nell'idea guida attorno alla quale prende corpo l'organizzazione combinatoria dei pattern. Ma le stesse immagini utilizzate dalla Gangheri ricordano troppo da vicino le tracce di un conflitto per rendere credibile questo collegamento. L'inno di Artemide cantato al termine di una fantastica nemesi mette i brividi perché segna una terribile riconciliazione tra coscienza ecologica e violenza della tecnica, gli accordi di tono che accompagnano l'estensione iconografica ci fanno quasi soggezione per la loro meticolosa trasparenza.

Lucia/Artemide è una mirabile performer: una straordinaria organizzatrice di scenari teatrali e di danze, che imitano i balletti dei corpi celesti; una squisita conversatrice. Ama i gioielli, gli orecchini di perle e di diamanti, l'enigma del potere, la veste di seta orlata di perle grandi come fagioli: gli abiti rossi intrecciati d'oro, gli scialli di pizzo, il pennacchio che raffigura l'uccello del paradiso, i guanti elegantissimi. Ma, al tempo stesso, è troppo intelligente per non capire i pericoli del "regno spettacolo mediale". Senza Dio alle spalle, la mitologia del potere diventa fragilissima e vulnerabile. Lucia/Artemide non è un sovrano maschio, come tutti coloro che l'hanno preceduta. È uno/a Zelig dei "linguaggi gender", una donna, forse un androgino; e vive sotto il segno di Artemide e di Atena, le figlie di Zeus. Così, quasi per la prima volta nella storia moderna, il linguaggio dell'arte non è guidato dal violento e disseccante Sole virile, ma dalla tenera e umida luna. Nella decostruzione, si annida qualcosa di puro. E, per ricordare questa purezza, Diana è bianca e più ambigua del solito: sul suo vol-

to distende un «impiastro di chiaro d'uova e di allume», il corpo è avvolto da vestiti di broccato bianco, tempestati di perle e di diamanti, che irradiano attorno a lei la luce della luna.

Lucia/Artemide possiede una qualità più singolare: lei, donna, porta all'estremo le qualità che di solito vengono definite virili: la lucidità e la durezza dello sguardo, il rigore dell'intelligenza, la precisione dei gesti, come Atena una vergine aveva incarnato in sé i doni virili della Grecia. Ma nemmeno così, casta, pallida, timida luna, "l'installazione mediale" sfugge alla violenza del potere: fa uccidere i suoi amanti, come Diana fa sbranare dai suoi levrieri Atteone, che l'ha vista nuda e Atena abbacina Tiresia sotto lo splendore del mezzogiorno. Forse la Lady D. di Lucia, suggerisce S. Freud nella *Diana degli Efesini* del 1911, è Persefone, che pietrifica gli occhi dei vivi e le icone trans-mediali. Non c'è dunque salvezza dal potere, né sacro né illusorio né virile né femminile, una volta che qualcuno ha accettato di appartenergli. L'ultimo segreto della metamorfosi del mito continua a sfuggirci: come suppone S. Freud, che la indaga e la rappresenta con tanta morbida passione. Lontano, molto lontano, c'era stata una ferita infantile nel cuore di Diana. Niente poté cancellare quel segno. Forse anche L. G. è stata ferita, e ora indossa le bianche vesti della sua "sovrana" (direbbe Bataille), per essere difesa davanti a noi nell'elegante rappresentazione che fa di sé stessa.

Mito e modernità sembrano essere due termini assolutamente antitetici: tutto ciò che appartiene alla sfera mitica non può appartenere anche all'ambito del moderno.

«Mito e modernità: un rapporto conflittuale e affascinante lega fra loro gli estremi di questa relazione». Il mito rappresenta l'irrazionale e l'istintuale e per questo subì una dura condanna da parte della modernità, che cercava di rappresentare tutta la realtà alla luce della razionalità. Ma nella Germania preromantica ebbe inizio un nuovo processo di avvicinamento dei due concetti con la riformulazione di un nuovo tipo di mitologia moderna.

In questa mostra l'autrice "eccita" proprio la genesi e la struttura del mito moderno a partire da uno delle grandi iconografie della mitologia classica. La dea Artemide. Il metodo e l'approccio installativo sono molto frastagliati e schermatici, segmentati e forse "barocchi" così da rendere la lettura piacevole e, soprattutto, comprensibile, nonostante la complessità del tema.

Il punto di partenza dell'immagine di Artemide è la convinzione che tutti i documenti dei popoli antichi iniziano con la mitologia che si distingue, fin da subito in storia mitica e saggezza mitica. La storia mitica è «quella storia che contiene saghe di un tempo in cui nessun avvenimento veniva ancora annotato per iscritto ma solo tramandato oralmente» mentre la saggezza mitica era la dottrina tramandata oralmente tra le generazioni. Il mito oltre alla divisione in base alla forma (storico o filosofico) si divide anche in base al contenuto (attendibile o meno).

Il mito è per Schelling, a differenza della concezione illuministica, sempre latore di una verità: «la sua verità, che poi è in realtà la verità di sempre, solo colta mediante forme ad essa non perfettamente adeguate».

In Schelling vi è un duplice legame del mito con la natura: da un lato il mito riproduce esteriormente la natura, è una cornice all'esperienza umana, dall'altro, «nel senso più profondo il mito rivela la natura interiore dell'uomo». Ad un momento superficiale segue un'interiorizzazione del carattere mitico che funge da guida per l'arte, che indichi, in qualche modo, un processo di sviluppo e di evoluzione. Il mito, così inteso, può essere «impiegato al fine del transito dell'arte verso un più alto livello di coscienza».

L'installazione, così come lo sguardo contemporaneo su Artemide, lascia però aperte due questioni: il soggetto dell'invenzione mitica, cioè l'autore materiale che ideò e organizzò il materiale mitico di un popolo è il medium, cioè il canale attraverso cui l'autore ha catalizzato intorno all'invenzione mitica «il consenso e l'osservanza della comunità cui è rivolta». Tali questioni verranno affrontate da Schelling solo in seguito, cioè «dell'effettivo consenso di cui la mitologia venne fatta oggetto, a tutte le latitudini, in quanto tale, ossia non in quanto ragionamento razionale più o meno dissimulato, ma per come essa stessa si mostra in quanto racconto religioso delle origini». Ciò che interessa al pensatore tedesco è comprendere la natura sociale che il mito, in quanto voce condivisa di un popolo, porta con sé e rende evidente con un potere di unificazione e identità. L'arte è un fenomeno necessario di cui il mito moderno esprime appieno il senso, assumendo l'ideale dell'infinità.

Necessarietà ed infinità saranno le due linee guida dell'arte moderna, in cui «sono

date le condizioni per una visione completa e totalmente oggettiva dell'arte, anche dell'arte antica». Infatti il fenomeno artistico viene posto al vertice del sistema, in modo tale da venirne, di fatto, assimilato, per questo si giustifica «la scelta schellinghiana di non dare vita all'ennesima estetica ma a una filosofia dell'arte, il che vuol dire ad una comprensione dell'arte per come questa è in sé». Se l'arte non si discosta dal progetto filosofico, vuol dire che il discorso estetico e quello sulla natura non sono due direzioni diverse del pensiero ma rispondono ad una stessa volontà sistemica. La «prossimità di Arte e Natura si rivela nel fatto che, per Schelling, esse forniscono risposta alla fondamentale domanda circa la possibilità di ostensione del lato oggettivo dell'Assoluto in quanto ideale e reale al tempo stesso». L'arte assume così la missione di dare compiutezza alla natura, e la mitologia di rappresentarne il punto più alto, tanto che Schelling rivendica di aver posato la pietra angolare per la soluzione poetica della nuova mitologia. Questo vuol dire che egli è l'unico fra gli idealisti ad aver elevato l'idea di una nuova mitologia a momento centrale dell'intera filosofia della natura. L'incontro fra il metodo della filosofia della natura e l'oggetto del fenomeno artistico consente a Schelling di riprendere in mano il discorso del mito moderno, a sua volta luogo di soluzione dell'aporia kantiana del mancato contatto tra libertà e storia. Mito ed arte sono accomunate dalla categoria di interezza, entrambe si concepiscono come «un intero (das Ganze), un Tutto in sé compiuto», anche se espresse in maniera diversa il primo in una maniera filosofica, la

seconda estetica. Difatti il «*proprium* della filosofia è il vero, quello dell'arte il bello. Ciò significa che mentre la prima conosce le potenze o anche le idee, in quanto vere, la seconda le contempla in quanto belle. In aggiunta a ciò, la filosofia si rapporta a un contenuto di pensiero ideale, l'arte ad un contenuto di pensiero reale». La saldatura tra il mito e l'arte si fonda sul parallelo tra le idee e gli dei: le idee sono solo le astrazioni degli dei. Il mito quindi sarebbe una sorta di archetipo della riflessione sia artistica che filosofica perché incarna sia il canone estetico di bellezza e ordine, che quello filosofico di idealità e, particolarmente, di storia. Tutto questo è reso possibile dal linguaggio simbolico perché solo l'immagine può godere dell'assoluta priorità estetica spettante alla sintesi fra schema ed allegoria, cifra dell'identità indifferente nella quale consiste l'Assoluto stesso.

Dopo il riconoscimento del mito come sintesi fra arte e filosofia, Schelling riconosce all'interno del mito una grande divisione: mitologia antica e mitologia moderna. Mentre la mitologia antica «si mostra infatti sotto il segno della finitezza (*Endlichkeit*) e limitazione (*Begrenzung*) la mitologia moderna si dispiega nella sua incrinatura alla infinitezza e pertanto alla tendenziale illimitatezza. Detto altrimenti, il mito antico coglie l'Assoluto in guisa di perfezione della compiutezza, cioè nella natura (*Diana*); quello moderno nell'infinito del mondo morale, vale a dire nella storia (*Lady D.*). Il mito antico quindi ha come nesso la natura, mentre quello moderno ha come punto focale il sovrasensibile e la credenza.

“Forse presso diversi popoli (*India*,



Egitto, Cina, Grecia) ci sono state Scritture sacre rivelate allo stesso titolo delle Scritture giudaico-cristiane. E forse alcuni dei testi giunti fino a noi ne sono frammenti o echi [...]. L'estrema importanza attuale di questo problema deriva dall'urgenza di porre rimedio al divorzio tra la civiltà profana e la spiritualità nei paesi cristiani, divorzio che esiste da venti secoli e si fa sempre più grave. La nostra civiltà non deve niente a Israele, e ben poco al cristianesimo; essa deve quasi tutto all'antichità precristiana [...]. Finché questa antichità e il cristianesimo resteranno impermeabili l'una all'altro, lo saranno allo stesso modo la nostra vita profana e la nostra vita spirituale [...]. La mitologia greca è piena di profezie". Così Simone Weil in una lettera inviata ad un religioso – padre Couterier – poco tempo prima della sua morte. Si tratta di un documento che riepiloga, in trentacinque punti, gli ostacoli che la mantengono sulla soglia della Chiesa Cattolica, atteggiamento nel quale persevera sino alla fine, sino al battesimo ricevuto in segreto, in ospedale, dall'amica Simone Deitz. Nel pieno della crisi che travaglia l'Europa durante la Seconda Guerra Mondiale, Simone Weil ritiene che lo smarrimento che pervade il mondo occidentale sia dovuto al divorzio tra civiltà antica, in particolar modo greca, e cultura moderna, ovvero tra civiltà "pagane" e mondo cristiano, tra vita "profana" e "verità religiosa". Ecco come ella chiude la già citata lettera: "Questi problemi sono oggi di una importanza capitale, urgente e pratica. Dal momento che tutta la vita profana dei nostri paesi proviene direttamente dalle civiltà 'pagane', finché sussisterà l'illusione di una frattura tra il cosiddetto paganesimo

e il cristianesimo, quest'ultimo non sarà incarnato, non impregnerà l'intera vita profana come deve, resterà da essa separato e di conseguenza inattivo. Come cambierebbe la nostra vita se si vedesse che la geometria greca e la fede cristiana sono scaturite dalla stessa fonte!". Consapevole di simili provocazioni, l'attraversamento installativo-mediale di Lucia Gangheri si muove nella convinzione che miti e simboli, così come li interpreta Simone Weil, abbiano molto da dire e da dare. L'intera evoluzione esistenziale, politica, culturale e, infine, mistica e teologica di Weil sta proprio a testimoniare la sua certezza che i segni artistici e quelli "profani" da cui abbiamo ereditato i miti si incontrano in realtà nell'indicazione di una sacralità originaria del cosmo. Nell'ottica weiliana, la spiritualità di un popolo, il suo grado di civiltà, il livello di maturazione stessa dell'umanità si esprimono interamente attraverso un linguaggio simbolico. Il trascendente è per Weil il fondamento di ogni verità, anche di quella artistica moderna e post-illuministica. Di qui la necessità di scandagliare il campo semiotico del mito da molteplici livelli di lettura, atteggiamento che spinge L. G., a mo' di persona assetata nel deserto, alla ricerca della verità presente in ogni religione, unica "acqua" capace di abbeverarla. L'arte contemporanea, con le sue capacità tecnico-installative e quindi convergenti e mediali cede, dunque, il passo alla teo-estetica, una teo-estetica che riflette sulle "molteplici incarnazioni" del segno di Artemide, che hanno in qualche modo preceduto e preparato quella avvenuta attraverso lo stesso segno della riproducibilità tecnica. Artemide è la "metafora reale", chiave

ermeneutica in cui il linguaggio simbolico trova il suo ultimo inveramento, la mediazione compiuta, la *metaxy*, tra l'eterno e la storia, la critica al nefasto contemporaneo e l'uomo, le molteplici tradizioni e quelle ad essa rivelata.

L'installazione della Gangheri ci dimostra peraltro come la stessa artista napoletana sia "cresciuta in un mondo di miti", al punto da aver sempre ritenuto che miti e tradizioni popolari, queste ultime più antiche dei primi e quindi ancor più degne di considerazione, celassero verità eterne nei confronti delle quali è necessario orientare lo sguardo". Sebbene l'espressione artistica della salvezza non sia del tutto appropriata, tuttavia essa può presentarsi come utile categoria interpretativa attraverso la quale leggere il cammino della Gangheri per tentare di coglierne alcuni momenti importanti. Questa installazione, opportunamente, riconosce che in Gangheri spesso il potere del linguaggio sperimenta il suo limite e cede, in una sorta di teologia apofantica, al "non-linguaggio" dell'estetica moderna e dell'arte, sino a contemplare il "silenzio originario" della comunicazione. L'installazione ha il merito di evidenziare con chiarezza il circolo che intercorre tra silenzio e parola, tra simbolico e disvelamento: *Artemide è la deriva del verbo*, *Artemide è il silenzio della pace nel simbolico?* Tra i due estremi è il tentativo del linguaggio di allargare il segreto dell'amore del Mito per l'uomo, anche a fronte della domanda delle domande: perché il male, se gli Dei sono amabili? Si tratta di una "prova" accessibile a chi, con semplicità, rinuncia a leggere e quindi a conoscere ovvero a "possedere" una conoscenza. In

questo abbandono della pretesa di sapere, in questa contemplazione del "mistero", l'intelligenza si apre al linguaggio dei miti, della poesia, delle immagini. La scelta di tale immagini può essere più o meno felice. Solo nella seconda ipotesi esse possono racchiudere un mistero.

La tesi secondo cui il mito è l'espressione di un'immagine del mondo da leggersi al di là di ogni condizionamento etnico, culturale e linguistico è sostenuta dalla visione mediale che rifiutando ogni orientamento "passatistico", afferma che il mito è una creazione dell'uomo intorno all'uomo, e non ha altra immagine che l'interna coerenza in cui si esprime. La sua funzione è quella di collocare la vita all'interno di un linguaggio a partire dal quale l'arte trova il senso della sua esistenza. A comporre il mito concorrono la realtà umana e la realtà cosmica, che si saldano in un rapporto di reciproca dipendenza a cui si può giungere per via intuitiva o "linguistica". L'autonomia linguistica del mito è difesa anche da Furio Jesi per il quale la scienza del mito è la "scienza del girare in cerchio, sempre alla medesima distanza, intorno ad un centro non accessibile: il mito". L'orizzonte che così si descrive è una sorta di macchina mitologica leggibile come uno spazio ove valutiamo questa perenne equidistanza da un centro non accessibile, rispetto al quale non si rimane indifferenti, ma si è stimolati a stabilire il rapporto del "girare in cerchio".

Oggi che si parla di crisi, di morte dell'estetica e della critica, o di processo a tutte le estetiche antiche, vale la pena forse di indagare sulla nascita della moderna estetica nell'età antica, vista con gli occhi della

modernità e al di fuori della ormai ristretta e compiuta “esperienza post-moderna”.

Che cosa vuol dire al momento essere pagani? E che cosa invece vuol dire – da artisti - essere vicini al sacro o al mito? E’ ancora valida l’eredità concettuale ed affettiva del politeismo antico? Quali messaggi possono trasmetterci i culti degli dei dell’Africa e dell’Oceania, della Grecia antica, rivissuti nel quotidiano della metropoli dove viviamo o magari filtrati dalla percezione tecnologica che ci segue passo passo nella nostra vita di oggi?

Il silenzio di Artemide come volontà di potenza, il silenzio di Artemide come riconoscimento di potere, il silenzio di Artemide come sintomo patologico. Storie di comunicazioni, modificate, disturbate, trascritte, visivizzate, interrotte o espanse. Uno spaccato archeologico dei meccanismi di un pensiero visivo inquadrato secondo ottiche installative e performative, storiche e storico-religiose: orizzonte parziale per un tema enigmatico, frammenti di visionarietà per un linguaggio cifrato che rimane esoterico. Quindi un bilancio aperto, che rinvia la soluzione ad altre performance, a contributi diversi, per decrittare il linguaggio del silenzio di Artemide, il più impermeabile dei media.

Che rapporto c’è tra installazione e performance? La cerimonia rituale e artistica può essere considerata spettacolo? Fino a che punto la trance performativa – dedicata ad Artemide - è finzione? I soggetti in preda a fenomeni di visionarietà artemidea possono considerarsi attori?

Da singolare disegnatrice, in un impasto di saperi (alchemici!) del “girare in cerchio”

e “install-arttivi”, osservazione, visione e autobiografia, la Gangheri scruta Artemide e le sue cerimonie, i comportamenti rituali, le azioni e i gesti dei fruitori per individuare le distanze e le convergenze tra teatro-visivo mediale e teatro vissuto nell’immagine, sullo sfondo dello scenario archeologico e archetipico, spazio e sito di frontiera e quindi luogo di attraversamento, di scambio e di contagio tra diverse semiotiche, dove vive il culto degli ArtrEmidi. La volontà di abbattere la separazione esistente tra il modo di sentire dell’Occidente e quello delle culture primarie ha portato alcuni antropologi, teologi e anche artisti del primo e del secondo Novecento ad elaborare la nozione di sacro tra le sfere della realtà e quelle dell’estetica. Il loro lavoro merita di essere ripreso e radicalizzato: le nuove dimensioni del più-che-sacro e del più-che-profano ci iniziano a uno spirito del rito, della cerimonia e della performance che non solo dissolve le barriere tra la religione e il mondo, ma anche quelle tra il corpo e i media.

I miti della religione antica – nel presente progetto di Lucia Gangheri che fa riferimento ad Artemide o anche Lady D. – sono strettamente legati alla natura dei territori che le tribù semiotiche attuali attraversavano e varcano nei loro percorsi artistico-rituali. Si tratta di percorsi segnati non solo dalle tracce degli antenati, veri e propri prototipi di ciascuna mitologia, costruiti in modo tale da dar luogo a una religione monotemica individuale, con segnali, tabù e rituali specifici per ogni membro della cerchia, ma anche ad un’impresa *return to forever* sulla lingua neo-antica o cyber-antica.



L'installazione unisce al fascino per le tradizioni culturali greche e latine e dei loro miti la precisione di una *catena significante* di un'artista con un approccio avulso da inutili accademismi. Un'installazione complessa che ancora oggi continua a porre domande e lanciare archetipi. In questa edizione sono per la prima volte esposte, commentate e messe a confronto con i testi originariamente utilizzati da Artemide le tesi di contenuto più squisitamente esoterico: le dieci proposizioni visive, formulate secondo la dottrina del confronto antico-moderno, le ventisei simbologie sulla magia naturale e le trentuno proposizioni secondo le immaginalità orfiche possono oggi essere lette ed interpretate con maggiore chiarezza, anche in rapporto alla Qabbalah.

Gli spiriti Olimpici erano e sono considerati – fin dall'epoca dell'*Industria artistica tardo Contemporanea*¹ – come entità benigne vicine alla forza ed all'energia dell'arte, intelligenze associate ai pianeti dell'investigazione e generalmente evocati per la consacrazione dei talismani artistici.

Come entrare in contatto con loro e, soprattutto, come ottenere ciò che si desidera nel modo più fruttuoso, sono le domande principali cui questo progetto – composto qualche tempo fa, ma di origini molto più vicine alla dimensione originaria del *medialismo* – cerca di rispondere. Dalle

sue allegorie emerge l'immagine e la voce di una tradizione millenaria associata alla tecnologia attuale, documento originale di una visione del mondo misteriosa, magica ma anche politicamente illuminante.

E' possibile un dialogo tra Artemide e la tecnica? Tra il mito che ha detto "la scienza non pensa" e la forma di sapere che costituisce il vanto più alto della nostra civiltà? Questo progetto prova a chiederselo, tramite lo strumento dell'"happening circolare", evitando le risposte preconfezionate e avventurandosi con Art(E)mide nella nebbia che avvolge l'essenza della sapienza e della tecnologia moderna.

L'opera intorno alla catena significativa arte-m(e)idiana, ancor oggi, resta posta sotto il segno della profondità e dello scandalo, delle regioni del silenzio "girate in cerchio".

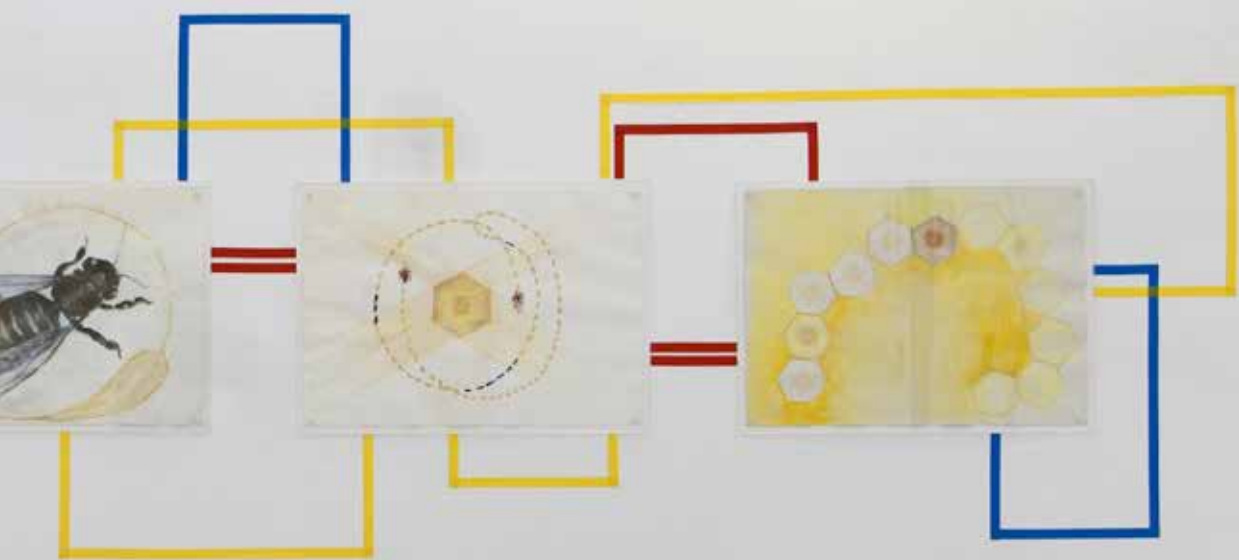
Installazione come metodo di meditazione, il lavoro della Gangheri merita certamente, per l'importanza delle visioni che esplicita, di essere considerato come un'*opus-cerniera*: in esso, noi troviamo insieme il codice di decifrazione della sua installatività e il filo di Arianna (o di Artemide) di una coerenza rigorosa dell'intera produzione dell'artista napoletana, con i suoi paradossi tra tecnica e simbolo e con la tematica del soggetto che si auto genera all'interno della sua doppia catena significativa.

1. Segnalo la mia pubblicazione *Art.Comm*, Castelvecchi Roma 2002 che include un capitolo omonimo.























La passione per l'arte

Dialogo con Lucia Gangheri

LOREDANA TROISE

Credo che il soggetto del tuo lavoro sia quello dell'origine dell'uomo, del suo transito, della sua meta finale. La nostra società evita di porsi certe domande mentre la tua arte, in un certo senso, continua a farlo: cosa ti ha indotta a intraprendere questa direzione?

La mia indagine sulla natura e, ancor più, dentro l'universo umano, è condotta attraverso la psicologia e lo studio delle emozioni, elementi che si confrontano con la mia necessità artistica. La vita e "l'arte che ritrovi" fanno parte del cammino che ogni individuo è chiamato costantemente a percorrere, fatto anche di dimensioni innaturali, irreali, dove falsi miti, ipocriti ideali e valori fittizi appiattiscono l'umanità, la controllano e rendono simili a cellule impazzite, isolate, lontane. Per comprendere la struttura del mondo, cerco di prendere congedo dai modelli teleologici incentrati sulla temporalità progressiva, lineare o dialettica, per assumere un'ottica improntata alla spazialità. In tal modo, è possibile metter mano alla costruzione di una nuova costellazione di concetti in grado di fronteggiare le sfide delle trasformazioni globali oggi in corso.

I materiali che di solito scegli sono sempre peculiari, così come i colori.

Esiste una tua simbologia legata ai toni cromatici?

I materiali sono lo strumento che mi consente di esprimere le mie predilezioni. Ognuno ha una sua specificità, una sua sincreticità, una sua delicatezza, un suo valore, un proprio carattere emotivo. In questo lavoro al Museo Nazionale ho fuso la materia al colore giallo in particolare, che richiama l'energia, la vitalità, l'allegria dei sorrisi pieni, la forza della terra in autunno e poi alla luce. La potenza di questo colore ci introduce al concetto di eternità in quanto esso è considerato un "colore psicopompo" (dal greco psychopompós,- psyche 'anima' e pompós 'che guida, che conduce') e segna in un certo senso anche il limite tra la vita e la morte, il nostro corpo una volta morto si avvicina al giallo. Aver utilizzato questa cromia equivale ad un viaggio di morte e rinascita, un modo per ripensare a se stessi e volare oltre.

L'allestimento di Artemis' Border è simile ad una spettacolare scenografia teatrale, lontano dalla sola pittura o dalla scultura, che ben si attaglia alla prestigiosa istituzione museale che l'accoglie. Quanto questa sede è stata importante ai fini dell'idea?

Ogni mio progetto nasce per uno spazio, anche in questo caso l'idea è nata ed è strettamente collegata a questo luogo, che accoglie tra le innumerevoli opere dell'antichità la bellissima statua di Artemide Efesia da cui sono stata sempre sedotta. Ne ho percepito i particolari, i fregi sulla sua tunica, i simboli, il suo raffinato colore. Ho incominciato a sezionare in vari segmenti l'immagine della dea, scoprendo man mano quanto fosse affascinante e intrisa di segnali: la porta di Iside; le tre fasi lunari; i particolari segni zodiacali collegati alla primavera e all'estate inoltrata; il suo volto scuro; la sua originaria rappresentazione fusa ai campi cromatici geometrici e matematici; le api sulla tunica e le mammelle simili a favi. Artemide viaggia lungo la curvatura dello spazio e del tempo, è in un grande sistema sidereo integrato che comunica con l'uomo contemporaneo attraverso una mappa stellare che ho reso con l'uso di microchips, simili alle costellazioni zodiacali che Artemide porta sul suo pettorale. Nel suo mondo di struggenti angosce, Artemide si trova in una prospettiva non molto diversa da quella dei piccoli protagonisti di questa installazione. Nel suo mondo mitopoietico il confronto si dilata e cerca di risolvere la difficile convivenza tra mito e modernità.

La tua ricerca ti tiene in movimento continuo. Come ti poni con le tecniche che sperimenti?

La sperimentazione è un elemento fondamentale; il mio sguardo è rivolto non solo alla pittura, ma alla fotografia, al video, ai

nuovi media, e cerca di trovare un'equilibrata dialettica tra queste diverse situazioni che associo al supporto che in quel momento ritengo adatto ai miei fini artistici: tela, plastica, plexiglass, alluminio, carta, pietre, argento, carta fotografica, schermi, strutture dinamiche e relazionali attraverso la cui filigrana si stratificano un background di rimandi, di conoscenze e di interessi stratificati che ne rendono la lettura molteplice e flessibile. Le mie opere possono rientrare in una figurazione che ama linee sinuose ma anche le forme geometriche essenziali quali espressione di una armoniosa dinamica tra vuoto e pieno Zen. La mia idea non si pone mai entro confini delimitati.

Non sfugge quanto la natura - per la tua arte - sia una componente fondamentale. Come ne attraversa i territori?

Il territorio dell'anima è il luogo dove le nature si fondono con tutte le contraddizioni della vita. In questo spazio coesistono miti, nuove realtà, il tempo che corre, superfici dilatate, le reti informatiche: "piedi" che lasciano tracce in cerca di qualcosa.

La mia carriera evitata le focalizzazioni, segue solo ciò che detta il mio desiderio di creare a proposito di qualunque cosa mi interessi in un determinato momento. Questo gusto per la disseminazione, però, segue sempre una strategia precisa che non scinde mai l'ambito narrativo dalla tensione teorica. Muovo sempre da impressioni e mi piace registrare una ricca staffetta di interessi. Ancoro spesso la natura a eventi concreti, indulgiando su episodi minimi. Partendo

da queste situazioni, organizzo trame nelle quali esperienze poco contigue sono poste sul medesimo piano e si illuminano reciprocamente, in un gioco di rinvii e connessioni. Sempre più disinvolta con i ghiribizzi della mia indole, ho cominciato ad apprezzare il fatto che interessarmi a una certa cosa mi portava a incuriosirmi moltissimo a un'altra.

Tu esegui i tuoi lavori con le tue forze, con l'energia che hai in quel momento, con il vigore intellettuale che ti guida verso la ricerca: nel tuo fare c'è un rapporto fra arte e fisicità?

Vivo l'arte anche nella sua dimensione fisica. Il mio approccio con la pittura, il disegno, la scultura avviene in modo passionale e intimo: è un travolgimento fisico, è mestiere, è corporeità. Un minimo di fisicità è indispensabile all'immagine; infatti, l'artista che ha imparato il mestiere, e che quindi non si improvvisa come tale, deve sviluppare la partecipazione di tutti i sensi. Per produrre i miei lavori è necessario avere un corpo elastico, disposto alla fatica che, come ha scritto Ruskin, è *espressione del desiderio di lunga durata*.

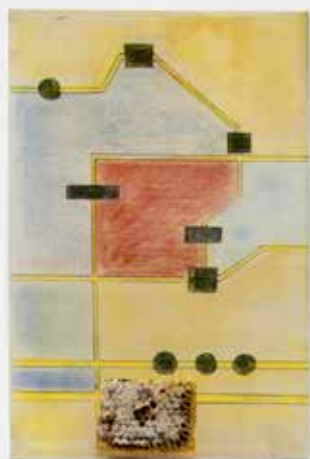
In cosa puoi maggiormente riconoscerti?

Nell'emancipazione come pratica di un lavoro processuale. A me interessa fare arte. Quel che inseguo è, essenzialmente, una forma di conoscenza. È ricerca e anche divertimento intellettuale. A guidarmi è il bisogno di scoprire e di sostenere le idee. Mi

piace lavorare con le persone. Dialogare con artisti, critici, architetti, registi, pensatori. Porre loro questioni, problemi. Mettermi in competizione, alzare l'asticella delle aspettative. Provare ad andare oltre, misurarmi con un mondo più vasto. Rendere attrattive le cose intelligenti. Negli anni, il mio approccio non è cambiato. Sono solo diventata più consapevole dei miei pregi e dei miei difetti. Penso di avere sviluppato anche la capacità di capire se quel che mi interessa è in sintonia con gli interessi degli altri. Ma c'è una cosa cui non rinuncerò mai: la mia libertà.

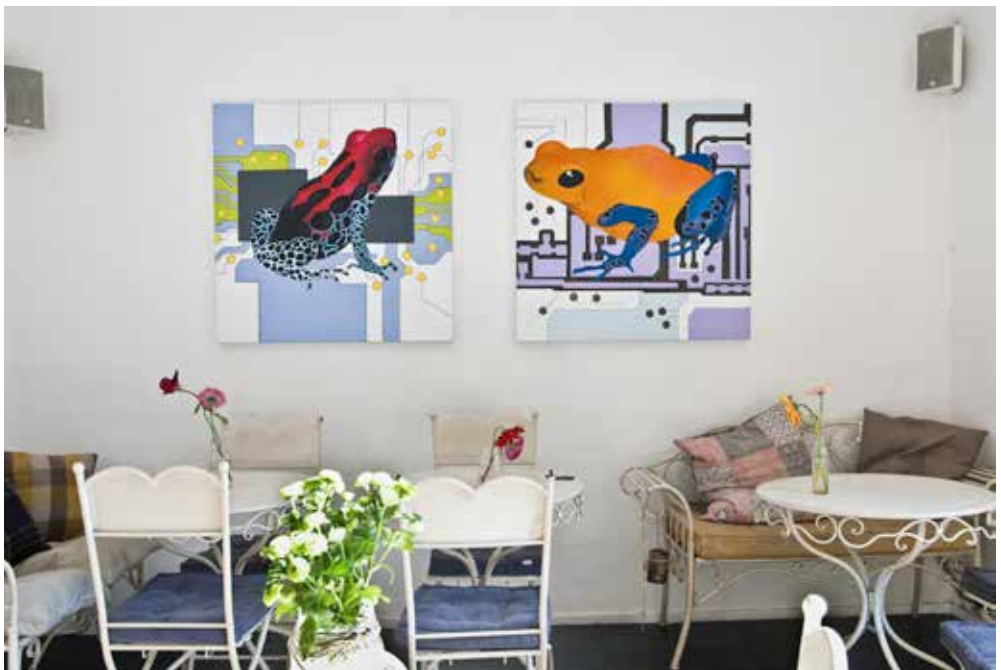
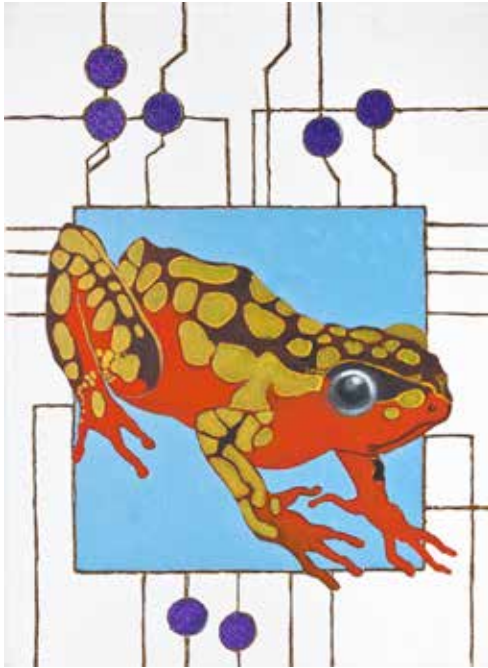
Ci sveli qual è la piccola misteriosa verità sottesa a questo tuo ultimo sorprendente lavoro?

Ogni capitolo dei miei *taccuini* si fonda su uno stratagemma. Scelgo la fotografia, un dipinto, una scultura, un gioiello o un disegno, e per leggerli, imbocco porte di accesso imprevedibili, disegnando il graduale comporsi di una costellazione di concetti. Qui, ad esempio, la metafora dell'ape esprime l'immagine di una conoscenza frutto di una sovrapposizione di idee, come tanti fili di vario colore che presi singolarmente non danno una visione di spessore, tessuti insieme invece danno un corpo alle immagini-proiezioni di porzioni di realtà, la cui chiave d'accesso non può essere fornita dalla prospettiva di una spazialità uniforme, ma dalla prospettiva di una dimensione altra, non omogenea, ma qualitativamente connotata, in grado di dar conto delle soglie, delle linee d'ombra in cui hanno luogo le differenze e le dinamiche di metamorfosi.











Lucia Gangheri-Gāngāri **Artemi's-Border**

Museo Archeologico Nazionale di Napoli
servizio educativo
22 gennaio > 22 febbraio 2016

Mostra a cura di **Marco De Gemmis**
in collaborazione con **Riccardo Artivisive**
Catalogo a cura di **Franco Riccardo**
Foto di **Lucia Patalano**
Progetto grafico e impaginazione di **Luca Mercogliano**

Si ringraziano
Marco De Gemmis
Gabriele Perretta
Loredana Troise
Daniela Persico
Marica Amendola
Giuseppina Elefante
Ugo Gangheri
Enzo e Marco Ramaglia
Azienda agricola La Fattoria Biagino
Azienda agricola Kylix





Finito di stampare nel mese di febbraio 2016
Per conto di **Iemme edizioni**
Presso **Aura Graph** - Giugliano in Campania (Na)