

LONE CRASHES, LONE BOMBS

Quando l'incidente stradale fa il suo ingresso nell'iconografia dell'arte contemporanea, all'inizio degli anni '60, è intrinsecamente legato al radicale rifiuto della manualità in pittura: «ho provato a farli a mano», dice Andy Warhol dei suoi *Car Crashes*, «ma ho trovato più facile usare la serigrafia. In questo modo, non devo lavorare per niente sui miei oggetti». La dimensione ironica – il distacco tanto dall'incidente quanto dalla fisicità dell'azione artistica – è amplificata dall'aspetto numerico e dimensionale: moltiplicazione dell'immagine nella singola tela e moltiplicazione del numero delle tele: «sono pensate per essere appese come vuole il proprietario. È solo che le rende più grandi e le fa costare di più». Più è grande, più costa, meglio è.

Realizzati 60 anni dopo, gli incidenti di Daniele Giuliani sono, per molti versi, in rapporto di singolare dialettica a quelli di Warhol. In comune hanno la tendenziale monocromia e la radice fotografica, che Giuliani sottolinea spesso con la scelta del formato. Ma all'ostentazione del processo meccanico di Warhol qui viene contrapposto un lavoro manuale che esalta fatica, metodo e sensibilità, sfogo e virtuosismo. Conseguenzialmente, alla grandezza dimensionale dell'americano viene contrapposta una dimensione miniaturisticamente europea. Una dimensione che è anche una dimensione del pudore, in qualche modo, perché è dichiaratamente intenta a depurare l'incidente dalla sua connotazione spettacolare per isolarne la componente simbolica e metaforica. Ed è una dimensione sociale: alla prospettiva sociologica e pubblica del grandissimo formato, tipica della cultura pop, qui si sostituisce quella intima, interindividuale: questi lavori sono abbastanza piccoli da poter essere visti a pieno solo da una persona alla volta. Dove Warhol fa della negazione dell'idea di interiorità una sorta di trademark, Giuliani propone piuttosto dichiaratamente l'automobile come autoritratto, come simbolizzazione di un modo di stare al mondo (o, per certi versi, un modo di non starvi). E, se è pur vero che ritrarre sé stessi ritraendo l'altro è una condizione pressoché assiomatica per ogni artista (e quindi vale anche per Warhol), è evidente che l'isolamento sistematico degli oggetti ritratti e dello spettatore che li osserva tende a centrare l'opera sulla dimensione della persona, del sé. Così gli incidenti e le bombe (altro soggetto di Warhol), perdono la loro dimensione mediatica per porsi come metafore del lutto, della crisi, della fine – e più specificatamente di un lutto individuale, di una crisi individuale, di una fine individuale. Sono esplicitamente simboli psicologici, manifestazioni di un sentirsi nel mondo.

Per altro, il carattere intimo di questa produzione è legato strettamente a quello domestico: domestico come mezzi (la bic, la matita), domestico come formato (il piccolo, la polaroid), domestico come spazio di lavoro (il tavolo da disegno, la piccola stanza-studio dove Giuliani lavora). Ancora, però, l'aggettivo “domestico” può esser letto anche come “stanziale” [del resto, quest'ultimo termine deriva dal sostantivo “stanza”]. È un domestico, quindi, che è anche manifestazione della difficoltà di spostarsi e trasferirsi (la macchina distrutta), dell'essere radicati nel territorio (le bombe di Giuliani finiscono per sembrare alberi, quindi per avere radici).

Questa peculiare dimensione poetica si coglie a pieno soprattutto se si considera che gran parte della carriera di Giuliani è legata alla street art – e quindi al contrario del domestico come piccolo e come privato, ma a un'esperienza artistica dalle dimensioni spesso enormi e dal carattere immediatamente pubblico, se non proprio politico. Non è un caso che, nell'attività artistica di Giuliani, le macchine siano un motivo ricorrente solo su carta, ma non abbiano praticamente fatto la loro comparsa su strada. L'unica eccezione è del 2018. Si tratta di una macchina incendiata che Giuliani aveva dipinto in un parcheggio dell'Aquila – e quindi in un luogo che, pur all'aperto, esaltava la dimensione statica dell'automobile. Fatto interessante, questa unica macchina incendiata, ora perduta, tendeva a spostare il senso della serie, incorporando inevitabilmente l'abitudine retorica di considerare la street art come

atto ed eco di una guerriglia urbana: la macchina incendiata su strada finiva un po' per essere il risultato della molotov di Banksy, per così dire. Ed evidentemente non è quello il senso intimo dell'incendio – e anche questo spiega il propagarsi di quelle fiamme su carta e non su muro.

Su carta, però, il loro reiterarsi ossessivamente è in qualche modo inevitabile: se esiste un'universalità simbolica della macchina distrutta, questa risiede nella fine involontaria di un percorso, nella difficoltà insormontabile di spostarsi da una condizione, nell'essere fermi contro la propria indole. L'automobile, che all'inizio del '900 era l'oggetto simbolo del Futurismo sia letterario che pittorico, metafora e agente del divenire, diviene il suo contrario, l'autoimmobile, metafora della fine del futuro. Fine dell'idea di futuro come anelito, progetto, aspirazione – e inizio della percezione del futuro come scomparsa, come silenzio di ciò che doveva essere.

Questa idea di perdita del moto (e quindi di vita, di anima) è però impregnata del suo contrario: l'agente dell'automobile è la fiamma, cioè l'elemento vitalistico per eccellenza, la manifestazione primigenia del divino – e quindi manifestazione simbolica della forza creatrice: Dio nella Bibbia, l'artista nell'arte. In questa linea si capisce meglio come mai la bomba, l'altro soggetto di questa mostra, finisca per mettere radici, per diventare albero – e quindi per dare frutti. La bomba stessa, nel linguaggio di tutti i giorni, è in sé una metafora privilegiata della forza creativa (*questo quadro è una bomba*). Al centro della solitudine della bomba, dell'isolamento della bomba, quindi, c'è ancora una volta l'artista, l'essere artista. Letta in questa chiave, l'opera di Giuliani diviene a suo modo romantica. O meglio: sicuramente romantica è la sensibilità tematica, il sublime del fuoco e della rovina, mentre fondamentalmente antiromantica è la dimensione tecnica, minuziosamente miniaturistica delle opere. Se si vuole, *Lone Crashes* è una costellazione di dualismi di questo tipo, di polarità contrapposte che Giuliani tende a esprimere simultaneamente: apparizione/scomparsa, presenza/assenza, moto/immoto, creativo/inerte, creazione/distruzione, fotografia/manufatto, pubblico/intimo. E, nel suo aspetto meno visibile, suono e silenzio. Mi sembra interessante riportare un aneddoto, a riguardo. La prima volta che scrissi per una personale di Giuliani con macchine e bombe, lo feci senza sapere come si sarebbe intitolata. Lui la chiamò “Segno di Silenzio”. Un paio di anni dopo, quando ci siamo visti per discutere *Lone Crashes*, lui mi guarda e mi fa: «Emilia', io stavo pensando di proporti una dimensione acustica, se sei d'accordo».

Segno, silenzio, dimensione, acustica.