

Contenuti/Contents

<i>L'animato plastico</i> <i>Alessandro Agudio e l'oggetto</i> <i>quasi-performante</i> Luca Cerizza	Pag. 2-4
<i>Appuntamento al buio,</i> <i>o il gran teatro delle forme</i> Luca Scarlini	Pag. 5-7
Biografie	Pag. 8
<i>Animated laminates</i> <i>Alessandro Agudio and</i> <i>the quasi-performative object</i> Luca Cerizza	Pag. 9-11
<i>Blind date,</i> <i>or the grand theater of forms</i> Luca Scarlini	Pag. 12-14
Biographies	Pag. 15
Imprint	Pag.16

“Platyterium alcicorne” ora si sogna pensile, babilonese, hyperdomestica; ma anche milanesissima, riduzione di un bosco da cui è discesa come pianta verticale [MI.LA.NO (*Patinatissima tipo favela*)].

Quella struttura, lamellata all'insù e appesa al muro, potrebbe servire poi a elevare anche noi se ginnici l'aguantissimo con i nostri arti protesi, in un domestico esercizio di conquista, rampicanti umani a iniziare la scalata della galleria (*Hedera*).

E infine la discesa di scoli metallici, arrugginiti dall'abuso del tempo e del maltempo dell'outdoor, è una versione riduzionista dei vespasiani d'antan. Tanto utile è il dispositivo discendente che qui il liquido, ben incanalato dalla nostra misura, tra verzure selvagge e ancora floride scolarà scomparirà [Un angolo (*Tipo vespasiano*)].

Però, tra forma e funzione, mette il dito la finzione. Qualcosa non quadra nella regolare domesticità del tutto, nella praticità dell'oggettistica di AA. Già un sospetto dovrebbe mettercelo il fatto che quella forma lamellata solamente ci illuda della sua performatività. Se la sua posizione troppo bassa mal si addice all'elevazione, è poi soprattutto la sostituzione del moderno poliuretano con la millenaria terracotta che sbriciolerebbe il dispositivo a contatto con l'arrampicante, tramutando lo sforzo d'elevazione in fragorosa caduta. Meglio allora consolarci con l'idea che l'utilizzo più adatto sia quello da simulacro di pianta domestica sospesa in un vaso (e appassita?), del quale il colore e il titolo portano chiarissima memoria. Questo vespasiano decostruito poi certo ben scola; come fossero pietre in un ruscelletto di montagna rimbalza il getto, ma

inevitabilmente costringe l'utilizzatore a una posa laterale, inconsueta, non mansueta, così che sarà impossibile lasciarsi andare all'esercizio delle proprie minzioni, tanto più in esterna.

Altri oggetti presentati sotto questa volta utilità poca ne hanno e, anzi, sottraggono praticità a forme che una funzione avevano, mutandole in qualcos'altro. Così quella corda gialla che attraversa la stanza da soffitto a pavimento colloca in posizione non ortodossa un altro strumento da free-climber, diventato adesso uno strano oggetto non identificabile (*Hello, I know it might sound weird but I'm wondering if it is possible to make sure that the surface of the item is as homogeneous as possible. Many thanks*).

Infine andrebbe notata una parata di palloncini lunghi e stretti seguire tre lati dello spazio come fossero inaffidabili corrimano dall'aria vagamente sado-maso. Perforati più che performati, seppur trafitti da chiodi puntuti e incapsulati in tubi d'alluminio anodizzano, turgidi resistono nel loro indomito gonfiore. Dov'è il trucco? Dov'è l'inganno? [*O (che dolor)*].

Sotto questa volta di oggetti variamente arredanti, si apre infine un altro ambiente, proiezione immaginaria di un fantaspazio nello spazio che è Fanta. Trattasi di un'illustrazione commissionata da AA allo studio d'architettura Casatibuonsante che suggerisce un'altra possibile narrazione iscritta sotto la volta medesima. Tre figure in silhouette attendono all'esterno l'arrivo di un possibile cliente, aspettano che lo spettatore faccia capolino nella location post-industriale la quale, oltre la porta, rivela la compagnia di un ampio divano, solo in tanto spazio. Ma per-

ché nessuno degli umani presenti ne fa uso? Perché preferiscono sedersi, accovacciarsi, avviliti all'esterno di questa situazione suburbana? Forse perché la forma in questione è il vero abitante di questo luogo: oggetto di brama, si mette in mostra in completa solitudine [*My beautiful backside (Sofa by Atelier Oi) at Fanta*]. Mentre un treno (dei desideri?) passa con un solo viaggiatore, in un altro punto dello spazio Fanta una voce diffusa da dietro un muro ci suggerisce una giornata uggiosa come l'atmosfera ideale per usufruire dello scenario suggerito nel fantaspazio (*The best solution*).

Adesso che i dati sono stati presentati all'attenzione del lettore, il facente funzione di critico dovrebbe schiarirsi la voce e farla sentire più forte, non più limitandosi a distratti sguardi da vagoni in corsa (vedi sopra). E allora bisognerà prendersi la responsabilità di dire che ciò che questi dati rivelano è innanzitutto il piano ingegnoso di AA, l'elaborato gioco di sponda tra due diverse messe in scena; due narrazioni che si svolgono parallele ma rimandando l'una all'altra. Attraversandole entrambe si potrà leggere non solo il rapporto intrattenuto da AA con l'amato-odiato oggetto di design ma, più in generale, un discorso su ruoli, dinamiche e aspettative di questo esercizio espositivo.

Partendo da qui, bisognerebbe allora dire che gli oggetti di AA suggeriscono sì un abitato dell'edonismo, una palestra della performatività, ma difficilmente raggiungono l'implacabile efficienza del post-umano. Disegnano semmai una versione fumettistica, fiction, pateticamente *inefficiente* dell'oggetto e delle sue pretese funzionali o arredative. Certo, anche qui

Cosa sono questi oggetti distribuiti in ampio spazio, sotto questa volta che per la seconda volta ospita l'oggettistica di AA? Gommosi erbosi gonfiati elevati patinati patinatissimi, laminati laminatissimi. Appesi sospesi appoggiati inchiodati. Quasi pronti all'uso e forse all'abuso, all'esercizio delle nostre funzioni, delle nostre minzioni: fisiche, quasi ginniche, forse solo teatrali. Cosa sono questi oggetti, ormai sfuggiti al rigoroso regime dell'utile, dell'eticamente necessario, tali che al tempo stesso arredano e diseredano, funzionano e finzionano?

In verità, a ben guardare, un'utilità potrebbero averla e certo alcuni di loro ce l'hanno. Il grande vaso a tre livelli che domina la scena, una pianta verde e viva la contiene, e addirittura la eleva — rigogliosa felce — fino a tre piani di floridezza. Così, avvolta nel suo laminato rosa bagno e grazie ad un astuto meccanismo interno, la

come in casi precedenti (i simil-bilancieri in *The Big Simon*, o gli strumenti per arrampicata in *Kalenji* o *Konturella*), quasi ogni forma rimanda al corpo e alle sue funzioni, a esigenze primarie e a edonismi secondari, che certamente un certo fascino, tra ammirazione e ripulsa, hanno esercitato sul nostro. Ma in questa occasione non solo la trama sembra più frammentata, come se una progettualità coerente dell'ambiente fosse impossibile, ma debole è la capacità performante sia dell'oggetto che del corpo dell'utilizzatore finale. Più slapstick che sleek, più shack che chic, lo scenario di AA trasuda di provincia, di una Brianza velenosa che i futurismi eccedenti e gli esotismi avventati non riescono a strappare alla sua condizione profonda.

Se gli oggetti presentati qui potrebbero scalfire qualche preconetto diffuso sul rapporto tra AA e l'oggetto di design, è anche questa doppia narrazione a rimandare alle forme e i contesti in cui questi oggetti operano, tramite un'attenta operazione meta-linguistica percorsa da spietata auto-ironia. In questo doppio scenario, lo spazio di Fanta è quindi occupato da una mostra di oggetti unici che nelle forme e negli utilizzi guardano a qualche forma di design, mentre il fantaspazio suggerito nell'illustrazione rimanda al possibile scenario degli stessi attori (i galleristi) occupati nella gestione di una mostra che presenta un oggetto di più ordinario design ma presentato nell'isolamento di un display economicamente validante. Due sistemi di segni, due esercizi espositivi convivono nel più ampio scenario della mostra di AA suggerendo similitudini e differenze, dove lo spazio Fanta presenta oggetti d'arte che rimandano

al linguaggio del design ma in modi e forme disfunzionali, mentre il fantaspazio presenta una forma di design funzionale con modalità simili al sistema dell'arte.

Ma poi, a ben vedere, questi due scenari paralleli aprono a una dimensione ancora più autoriflessiva che coinvolge tutti gli attori in scena: artista, gallerista e critico. Non solo si riferiscono all'esatto contesto di questa situazione (incluso l'esplicito ruolo commerciale dello spazio Fanta) ma anche all'impossibilità vissuta da AA — non senza una dose di consapevole accettazione — di disegnare l'esposizione più adatta, la soluzione migliore appunto, per le aspettative in gioco. L'intermittente funzionalità, il carattere ibridante degli oggetti, la frammentarietà creata dalla somma di opere che rifiutano il comfort dell'ambiente coerente a contatto con la precarietà del contenitore, sono tutti indizi a conforto dell'esistenza di una essenza malinconica che impregna di sé il semiarredo di AA. Della consapevolezza, insomma, che non sempre il laminato vince sulla lamiera fino a rendere infine patinata, anzi patinatissima la favola.

*Appuntamento al buio,
o il gran teatro delle forme*
Luca Scarlini

Tutte le volte che la pagina reclama una tridimensionalità, il gioco dell'immaginazione è compiuto fino alle estreme conseguenze. Se è noto, evidente, come il cinema, la televisione, continuo a macerare pagine antiche, spesso celate sotto una apparente vernice di novità, non da meno è la vicenda dell'estetica fin dall'inizio del '900. Allora le avanguardie bruciavano in mantra irripetibili per violenza parole nelle tessiture dei quadri, le celavano nelle volute di una scultura, le immolavano, in chiave di rebus, nelle incisioni che già sembravano Xerox, le annegavano nelle stampe al collodio o al nitrato d'argento, già icone di fantasmi inquieti dal loro primo apparire al mondo.

Alessandro Agudio prende alcuni spunti, reinterpretati come è ovvio in modo personalissimo, da una delle opere principali della neoavanguardia anni '60: *Supereliogabalo* di Alberto

Arbasino, uscito nel 1969, tra le acclamazioni generali dei critici radicali, ma anche con una diffusa ammirazione di eccentrici e non allineati. La scelta è giusta perché si tratta di un'opera composta, di un divertimento erudito e esilarante come le esilaranti *Notti attiche* che gli fanno da modello. Un libro che deriva in primo luogo da uno scacco, che nella creazione è sempre una possibilità. Carmelo Bene avrebbe voluto giustamente realizzare un film sul mito di Eliogabalo. Però i lavori svolti con Arbasino, suo critico-principe a partire dalla mirabile recensione alla *Salomé*: "cartina di tornasole per le mezze calzette" (ossia quelli che non avrebbero apprezzato il clamoroso spettacolo), si interrompero. Quando i due avevano iniziato non era sul mercato nemmeno la decadentissima vita dell'imperatore di Elio Lampridio, e poi, d'improvviso, era comparso sul mercato francese con clamoroso rombo, l'*Eliogabalo* di Antonin Artaud, che rileggeva il folle e mirifico despota, patrono di una rappresentazione della realtà come sesso estremo, nelle vesti di profeta di un '68 situazionista. Compariva l'icona dell'anarchico incoronato, ossia una figura destinata alla distruzione del potere regio, per via di orge compulsive e incontrollate azioni. Il film si interruppe, ma il romanzo-antiromanzo (come si diceva allora) rimase, dispositivo (un termine che emergeva in quegli anni in Francia), strepitoso per raccontare le avventure di un cocco di mamma pariolino (sullo sfondo compare sempre il celebre bar dell'epoca, l'Ungarica di Piazza Ungheria, in cui prendevano l'aperitivo con impietosa regolarità Goffredo e Maria Bellonci), i cui slanci rivoluzionari sono castrati da tre madri terribili, quanto glam, mondanissime

e disposte a qualsiasi cambiamento, purché frivolo. I corpi in questa scrittura sono attrezzi da ginnastica, quadri svedesi, manubri, su cui la penna si esercita con il massimo rigore possibile, nel quadro di una dinamica componibile, che il manoscritto, nelle continue cancellature e aggiunte, dichiara ossessivamente.

Nel DNA di Agudio ci sono le palestre, luogo principe di seduzione, che negli ultimi decenni hanno riguadagnato, dopo gli storici affondi di Pasolini e Testori (in specie per le vicende cristologico-pugilistiche di Rocco), una centralità di immaginazione, tra le arti marziali di Antonio Franchini e gli atti di adorazione di Walter Siti. Oggi, per Agudio, già trainer dai molteplici diplomi, non ci sono lacrime e sudore, piuttosto la consueta seducente musica di sottofondo, con tutta la *playlist* pop del momento, a cui si associano video non coincidenti, per ballare danze disarmoniche e convulse sul *tapis roulant*, con notiziari ridotti a un *haiku* insensato dai titoli tanto ammiccanti, quanto incomprensibili. Lo spazio della perpetua riscrittura arbasiniana è altrettanto, allo stesso tempo, pop, camp, nitido e concettuale. Una congerie di riferimenti personali, di cronache minute, di persone frequentate, amate, odiate, dimenticate, insomma di tutti i party di domani e di quelli di ieri, che si spoglia di ogni autobiografismo e diventa diagramma strategico, sinopia di ambienti ridotti all'osso, dove la parodia è aguzzo strumento cognitivo, visto che lo statuto della narrazione esiste solo nel momento in cui essa si mette tra parentesi, con ironia, o radicalmente in discussione, con furia.

Lo smontaggio, sempre gettonatissimo, funziona se il materiale di parten-

za, per quanto usurato (affari di famiglia, scenette di gruppo, coreografia di vita metropolitana) rivela però una caratteristica mitopoietica persistente. Perciò Agudio non ha potuto fare a meno di passare anche dal rovescio del Superelio (nonché anche da uno dei suoi modelli), ossia *La cognizione del dolore* di Carlo Emilio Gadda, macchina mirabile, barocca come un *retablo* ispano-siciliano-asburgico, sacra rappresentazione storta e malvagia, in cui la Brianza *ferox*, odiosamata, eppure sempre ricorrente nell'immaginazione, che Agudio condivide con l'autore, esplose in una paradossale e letteralmente, incredibile, santificazione del luogo. L'autore inventa infatti un territorio che vuole essere allo stesso modo araldico e sanguinante. Il Maragadál è infatti un reame non lontano dalla Monza in cui l'artista ha attraversato i desideri di forme fisiche perfette di dame e cavalieri, ossessionati il lunedì dalle mangiate abnormi della domenica, e pavesati a lutto, il 7 gennaio, da tutti i cotechini, zamponi, panettoni e luganeghini (per usare un termine caro a Gadda) ingoiati per fingere di amare una celebrazione che si svolge, come è ovvio, all'insegna del dissotterramento dell'ascia di guerra, alla reimmissione in circolo di sopiti, ma sempre validi, veleni, mentre Zia Carlotta è sempre più folle e rende la vita un inferno alla sua badante moldava e il cugino Casimiro ha appena sposato una filippina di un metro e undici che, naturalmente, suscita molta ansia nella famiglia intenta a difendere a ogni costo il patrimonio. Il tutto mentre i consanguinei ritrovano simpatie mai esistite, o terminate dopo il furto, intollerabile e funesto, di un chupa chups o di altra *madeleine* altrettanto necessaria al rancore.

Don Gonzalo Pirobutirro (alter ego trasparente dell'autore) vive da solo insieme alla madre, e al fantasma del fratello morto: alberga qualche gaya simpatia, assai ben celata. Già si intravedono comunque le trame che divamperanno con ben altro clamore, nel dolente personaggio del sor Filippo Angeloni, in *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*. Questi si terrorizza di fronte alle chiacchiere della linguacciuta portiera di fronte al commissario Ingravallo, che prende nota con acribia maliziosa del numero di garzoni di bottega che negli anni sono venuti a portargli il suo magro pranzo di scapolo, insieme al loro corpo rapace di giovanotti di borgata, pagato assai caro. Le trame qui, nell'immaginario regno latinoamericano-brianzolo, sono volte in fondo alla rappresentazione della violenza, come volevano gli anni di elaborazione di questa pietra miliare, tra il 1938 e il 1941. Si susseguono infatti, nella città di Lukones, furti e azioni violente, ai danni di coloro che non ubbidiscono al potente e dispotico Nistitúo Provincial de Vigilancia para la Noche, rifiutando di abbonarsi alla rivista in cui è riassunto il pensiero dell'istituzione. La madre di don Gonzalo, che gira nel delirio delle stanze vuote, per elaborare l'impossibile lutto, viene rinvenuta moribonda nel suo letto, piena di lividi, tagli, come percossa da più persone che abbiano voluto mettere fine al suo dolore.

Insomma, le parole sono missili, proiettili, frecce, volani, pelote, razzi, con cui l'immaginazione tende una trappola a ogni altra forma d'arte. La lettura è il perfetto allenamento alla creazione di icone, laddove i verbi si fanno di metallo, i sostantivi di plastica

e gli avverbi possono divertirsi a recuperare la loro squisita natura lignea. In queste avventure, da un personissimo punto di vista, di Alessandro Agudio nelle pagine di due maestri lombardi della cultura novecentesca, si intravede una precisa dichiarazione di appartenenza, con tutte le parentesi e le virgolette del caso, verso un sentimento, tra adesione mimetica e ironia, che aveva indagato da par suo negli anni passati un filologo del calibro di Dante Isella nel suo *I lombardi in rivolta*. Tanto, comunque, la relazione tra un libro e il manufatto esposto in galleria, è il frutto di un appuntamento al buio, di un incontro in cui l'intuizione si avvolge e scatena, laddove da una virgola può nascere un cingolato semovente, una palestra anni '80 o qualsiasi altra incantevole macchina celibe del caso.

Luca Cerizza

Luca Cerizza (Milano, 1969) è curatore e scrittore d'arte. Vive a Torino e Mumbai. È consulente per il CRR (Centro di Ricerca Castello di Rivoli) e tiene un corso di Museologia al biennio specialistico della NABA, Milano. Il suo primo libro *Alighiero e Boetti. Mappa*, è stato pubblicato da Afterall (Londra, 2008) e Electa (Milano, 2009). Ha curato la raccolta degli scritti di Tommaso Trini (*Mezzo secolo di arte intera*, Milan 2016). Cerizza ha collaborato con Flash Art (1996-99), è stato tra gli editor di Kaleidoscope (2009-2013) e ha scritto regolarmente per Frieze (2006-2013). Tra gli ultimi progetti curatoriali: la prima mostra istituzionale di Gianfranco Baruchello nel Regno Unito (Raven Row, Londra 2017) e la personale di Tino Sehgal (OGR, Torino 2018).

Luca Scarlini

Luca Scarlini, scrittore, drammaturgo per teatri e musica, narratore, performance artist. Insegna tecniche narrative presso la Scuola Holden di Torino e ha collaborato con numerose istituzioni teatrali italiane ed europee, tra cui il National Theatre di Londra, la compagnia Lod a Ghent, il Festival Opera XXI a Anversa, La Batie e il Theatre Amstramgram a Ginevra. Scrive per la musica e per la danza: dal 2004 al 2008 è consulente artistico del festival MilanOltre al Teatro dell'Elfo di Milano. Nel 2006 è stato direttore artistico di TTV a Bologna, nel 2005 ha coordinato le attività della Capitale Mondiale del Libro a Torino presso lo spazio Atrium. Ha all'attivo una vasta attività come storyteller in solo e a fianco di musicisti, danzatori e attori, in teatri, musei e luoghi storici. Voce di Radio Tre, conduce il programma Museo Nazionale, e ha curato mostre sulla relazione tra arte, musica, teatro e moda. È da poco uscito il suo ultimo libro, *L'ultima regina di Firenze* (Bompiani).

La pratica di Alessandro Agudio (Milano, 1982; vive a Berlino) si articola in sculture e installazioni che indagano il concetto di lifestyle e le forme in cui questo si attualizza. Le sue opere attingono spesso al patrimonio del design, configurandosi come manufatti potenzialmente assimilabili nell'ambiente domestico, ma progettati per sovvertirne la percezione. Il luogo nel quale si annida il potenziale critico delle opere di Agudio è la superficie degli oggetti: laminati plastici, tessuti, specchi sono materiali privilegiati per la loro consistenza tendente all'immaterialità e, al tempo stesso, per la loro predisposizione a condensare valori socioculturali, declinandosi in manifestazioni di uno stile di vita oltre che di status sociale. Il suo lavoro è stato esposto presso: Centre d'art Neuchâtel (Neuchâtel), 16ma Quadriennale - Palazzo delle Esposizioni (Roma), American Medium, Grand Century (New York), 1m3 (Losanna), La Triennale di Milano, Fluxia, Marsèlleria, Gasconade, Plus Design, GAM (Milano), Casa Masaccio (Arezzo).

Animated laminates
Alessandro Agudio and
the quasi-performative object
Luca Cerizza

What are these objects distributed throughout this vast space that for the second time is hosting AA's work? Rubbery, grassy, inflated, elevated, patinated, super patinated, laminated, super laminated, suspended, hanging, nailed... Almost ready for use and perhaps abuse, the exercise of our bodily functions, our micturitions: physical, almost gymnastic, or perhaps only theatrical. What are these objects, liberated from the rigorous regime of the functional, of the ethically necessary, such that they simultaneously enrich and impoverish in a dialectic of function and fiction?

In truth, on closer inspection, some are possessed of some use value. For instance, the huge three-level vase containing a real living green plant, a luxuriant fern extending upwards for a full three floors. Enveloped in its pink bath laminate, facilitated by an astute internal mechanism, this "Platycerium

Alcicorne" imagines itself in dreams of hanging gardens, Babylonia, hyper domesticity. At the same time it is also extreme Milan chic, a single vertical residue of an entire forest [*M.I.L.A.NO (Patinatissima tipo favela)*].

This lamella structure, gilling up the wall, could also serve to elevate us, with our prosthetic limbs, in a domestic exercise of conquest, human creepers to climb the gallery (*Hedera*).

And lastly, descending metallic drains, rusting from time and passerby tides, emerge as a reductionist version of old-fashioned pissoirs. So useful is the descending apparatus that the liquid, channelled well according to our measure, into lush bushes dispersing disappears. [*Un angolo (tipo Vespasiano)*]

However, fiction meddles in the familial harmony between form and function. Something is out of joint in the regular domesticity of the whole, in the practicality of the objects displayed by AA. Suspicions are immediately aroused by the lamellar form which only offers an illusion of performativity. Its position is too low for elevation, but, above all, the replacement of modern polyurethane by millenary terracotta would cause the device to disintegrate on contact with the creeper, transforming elevation attempts into a thunderous collapse. Better then to console ourselves with the idea that the most suitable use is that of a simulacrum of a (withered?) domestic plant suspended in a vase. The color and the title evoke distinct memories. This deconstructed urinal certainly drains well, deflecting the jet like stones in a mountain stream, but it also inevitably forces the user to a lateral pose, which, being both unusual and uncomfortable,

makes the whole exercise impossible especially in an external setting.

Other objects presented here have little use and, indeed, they remove practicalities from forms which once had a function, changing them into something else. Thus the yellow rope crossing the room from ceiling-to-floor places another free-climber tool in an unorthodox position, transforming it into a strange, unidentifiable object (*Hello, I know it might sound weird but I'm wondering if it's possible to make sure that the surface of the item is as homogeneous as possible. Many thanks*).

Finally, we should take note of a sequence of long, narrow balloons along three sides of the space positioned as if they were unreliable, vaguely SM handrails. Perforated rather than performative, and although pierced by pointed nails and encapsulated in anodized aluminum tubes, they resist turgidly in their indomitable swelling. Where's the trick? Where's the deception? [*O (che dolor)*].

Under this vault of varied furbishing objects, another environment comes into our line of vision, an imaginary projection of a space fantasy that is Fanta. This is an illustration commissioned by AA from the Casatiuonsante architectural studio that inscribes another possible narration. Three figures in silhouettes are waiting outside for the arrival of a possible customer and for the viewer to reach the post-industrial location which, beyond the door, reveals the presence of a large sofa, by itself in a vast space. But why do none of the humans present use it? Why do they prefer to sit down, crouch, mope about outside this suburban situation? Perhaps because it

is this form itself which is the true inhabitant of this place: an object of craving, it offers itself in complete solitude [*My beautiful backside (Sofa by Atelier Oi) at Fanta*]. While a train passes with only one passenger, in another point of the Fanta space a voice from behind a wall suggests that a gloomy day is the ideal atmosphere to take advantage of the scenario suggested in the fantastic space (*The best solution*).

Now that the data has been presented for the reader's attention, the critic should clear his/her throat, raise her/his voice, and no longer limit the discourse to a series of seemingly distracted glances from a passing wagon. (see above). Responsibility must be assumed for saying that what this data reveals is above all the ingenious plan of AA, an elaborate game whereby victory is obtained indirectly through the mediation of another in two mis-en-scène; two narratives that take place in parallel but constantly refer one to the other. A study of both permits a reading not only of the relationship AA has with the beloved-hated design object but, more generally, of a discourse on the roles, dynamics and expectations of this exhibition.

With this premise, it should be stated at the outset that the objects of AA while suggestive of a hedonistic environment, a gym of performativity, fail to attain the relentless efficiency of the post-human. If anything, they draw a comic, fictional, pathetically *disfintional* version of the object and its functional or furnishing pretensions. Here, as in previous cases (the similar-barbells in *The Big Simon*, or the climbing instruments in *Kalenji or Konturella*), almost every form makes reference to the body and its functions, to

primary needs and secondary hedonisms, admittedly exerting an influence somewhere between admiration and repulsion, on the artist himself. But on this occasion, not only does the plot seem more fragmented, as if a coherent planning of the environment was deemed impossible, but the levels of performativity harnessed by both the object and the body of the final end user are weak. More slapstick than sleek, more shack than chic, the scenario conjured up by AA reeks of the province, of toxic Brianza that even the deployment of a surfeit of futuristic devices and reckless exotics are not able to wrest free from its real condition.

Whilst the objects presented here could impinge slightly on the edifice of convictions commonly surrounding the relationship between AA and the design object, this is also achieved through the function of the double narrative referring to the forms and contexts in which these objects operate, by means of a meticulous and wry meta-linguistic operation. Thus, in this double scenario, the Fanta space is occupied by an exhibition of unique objects whose forms and uses evoke some form of design, while what is evoked in the illustration seems to refer to a possible scenario concerning the actors (the gallery owners) themselves occupied in the management of an exhibition that offers more ordinary design objects but in an economically validating isolated context. Two systems of signs, two exhibition strategies coexist within the broader scenario of the AA exhibition suggesting similarities and differences, with the Fanta space presenting art objects that refer to the language of design but in dysfunctional ways and

forms, while Fantaspazio presents a form of functional design with methods similar to the art system.

However these two parallel scenarios create an even more self-reflective dimension that involves all the actors on stage: artist, gallery owner and critic. Not only do they relate to the precise context of this situation (including the explicit commercial role of the Fanta space) but also to the impossibility experienced by AA — not without a dose of conscious acceptance — of laying out a more suitable exposition, the best solution for the expectations at stake. The intermittent functionality, the hybrid nature of the objects, the fragmentation created by the sum of works that reject the comfort of an ordered environment in favour of contact with the precariousness of the container, are all clues pointing to the existence of a melancholy essence permeating the *semi-arredo* of AA. And of the awareness, in short, that chic does not always win over the shack, rendering the favela not just patinated but super patinated.

*Blind date,
or the grand theater of forms*
Luca Scarlini

Huge leaps of the imagination accompany every conversion of the written word into three dimensionality. Cinema and television are famous for it, often presenting old pages in apparently novel forms. The history of aesthetics since the early 1900's is no less dramatic. Words were violently burnt into the textures of paintings in acts of passionate and unrepeatable ritual by the avant-gardes of the time. They hid them in the scrolls of sculptures, sacrificed them in rebus, in carvings which seemed already to be Xerox and drowned them in colloidium or silver nitrate based prints, icons from restless ghosts already in their first appearance in the world.

Alessandro Agudio takes some cues, though obviously reinterpreting them in an extremely personal way, from one of the main works of the 1960s neo-avant-garde: Alberto Arbasino's 1969 book *Super Elioga-*

balo, acclaimed by radical critics and widely admired by eccentrics and the unaligned. It has been aptly chosen because it is a composite work, playful in an erudite way and exhilarating as the exhilarating *Attic Nights* that are its model. A book originally derived from a check mate, which in creation is always a possibility. Indeed, Carmelo Bene would have liked to make a film about the myth of Eliogabalo. However, the works made with Arbasino, his critic-prince who admirably reviewed Salomè: "litmus test for the inadequate" (that is, those who would not have appreciated the spectacular show), were interrupted. When the two set out, before even the decadent life of Elio Lampridio's emperor was yet on the market, suddenly and with great clamor, Antonin Artaud's *Eliogabalo* was published in France. It reinterpreted the mad, miraculous despot, patron of a representation of reality as extreme sex, in the role of a prophet of '68 situationism and crowned the appearance of an iconic anarchist destined to destroy royal power in compulsive orgies and uncontrollable actions. The film was interrupted, but the novel-anti-novel (as it was known at the time) remained, an incredible dispositive (a term that emerged in those years in France), about the adventures of a rich mummy's boy (the famous bar of the time, the Ungarica in Piazza Ungheria, where Goffredo and Maria Bellonci had aperitifs with merciless regularity, always appeared in the background), whose revolutionary outbursts are castrated by three terrible mothers – glamorous, extremely materialistic and ready for any change, so long as it was frivolous. The bodies in this writing are gymnastic

instruments, gymnastics wall bars and dumbbells, on which the pen is exercised with maximum rigor within an overall modular dynamic framework reiterated obsessively through continuous erasures and additions.

Agudio's DNA contains gyms – places of seduction, which after the historical criticism of Pasolini and Testori (especially regarding the Christological-pugilistic affairs of Rocco), have begun to regain centrality in the imagination as places somewhere between the martial arts of Antonio Franchini and the acts of worship of Walter Siti. Today, for Agudio, who is a trainer with multiple diplomas, there are no tears and sweat. Instead, there is the usual seductive background music, with the pop playlist of the moment, associated to videos that do not coincide, to dance convulsively and without harmony on the treadmill, with news items reduced to a senseless haiku of incomprehensible reader friendliness. The space of the perpetual Arbasinian rewriting is, at the same time, pop, camp, clear and conceptual. It is a collection of personal references, minute chronicles, people frequented, loved, hated, forgotten, in short, all the parties of tomorrow and those of yesterday, that is stripped of all autobiography. It becomes a strategic diagram, a sinopia of environments reduced to the bone, where parody is a sharp cognitive tool, since narration exists only when it is ironically placed between brackets, or radically and furiously questioned.

Dismantling, which is always very popular, only works if the starting material, however worn (family affairs, group sketches, choreography of metropolitan life) reveals a persistent

mythopoeic feature. Therefore Agudio was also obliged to turn to the very opposite of Superelio (as well as one of his models), namely *La cognizione del dolore* by Carlo Emilio Gadda, an admirable machine, baroque as Hispanic-Sicilian-Hapsburg retable, twisted and wicked sacred representation, in which *ferox* Brianza, hated and loved, yet always recurring in the imagination, which Agudio shares with the author, explodes in a paradoxical and literally, incredible, sanctification of the place. In fact, the territory invented by the author is meant to be simultaneously heraldic and bloody. The Maragadal is actually a realm not far from Monza where the artist has experienced desire for the perfect physical forms of dames and knights: obsessed on Monday by their abnormal eating on Sunday, and on January 7th stricken by mourning after all the cotechini, cooked stuffed pigs foot, panettoni and luganeghini (to use a term dear to Gadda) devoured whilst pretending to adore a celebration that takes place, obviously, under the banner of the unearthing of the ax of war and the return of dormant, but still potent poisons, while Aunt Carlotta becomes madder and madder making life hell for her Moldovan caregiver and the marriage of cousin Casimiro to a one hundred and eleven centimeter tall Phillipino, naturally arouses a great deal of anxiety in the family, intent as they are upon defending their assets at all costs.

All this while the blood relatives discover alliances that have never existed, or have ended after the intolerable and fatal theft of a chupa chups or other *madeleine* leading to rancor. Don Gonzalo Pirobutirro (transparent alter ego of the author) lives alone with

his mother, and the ghost of his dead brother, and has some very well hidden homosexual tendencies. We can already see the plots that will explode with much greater clamor, in the sorrowful character of the sor Filippo Angeloni, in *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*. The latter is terrified by the chatter of the soft-lipped porter to commissioner Ingravallo, who notes with malicious accuracy the number of shop boys who over the years have come to bring him his meagre bachelor's lunch, together with their rapacious young suburban bodies, paid dearly. Ultimately, the plots here, in the imaginary Latin-American-Brianzolo kingdom, are about the representation of violence, reflecting the years of incubation for this milestone between 1938 and 1941. In fact, in the city of Lukones, there are thefts and violent actions, against those who do not obey the powerful and despotic Nistitúo Provincial de Vigilancia para la Noche, who refuse to subscribe to the magazine in which the thought of the institution is summarized. The mother of Don Gonzalo, who wanders in a delirium through empty rooms, trying to find a means of expression for her grief and mourning, is found dying in her bed, full of bruises, cuts, as if struck by a number of assailants who wanted to put an end to her pain.

In short, words are missiles, bullets, arrows, flywheels, pelote, rockets, which the imagination utilizes to entrap every other form of art. Reading is the perfect training for the creation of icons, where verbs are made of metal, nouns of plastic and adverbs can amuse themselves recovering their exquisite wooden nature. Within these adventures, Alessandro

Agudio offers a very personal perspective of the work of two Lombard masters of twentieth-century culture, in which we can perceive a precise declaration of affinity, with all the necessary brackets and quotation marks, with a feeling somewhere between mimesis and irony, which had been the object of the theoretical enquiry in the past of a philologist of the caliber of Dante Isella in his *I Lombardi in rivolta*. In any case, however, the relationship between a book and the artefact displayed in the gallery is the result of a blind date – of an encounter in which intuition surrounds and unleashes, where a self-propelled crawler can emerge from a comma, an 80s gym or any other random enchanting celibate machine.

Biographies

Luca Cerizza

Luca Cerizza (Milan, 1969) is a curator and art writer, currently based in Turin and Mumbai. He is consultant for CRRRI (Castello di Rivoli Research Institute) and runs an MFA course in Museology at NABA academy, Milan. Cerizza's first book *Alighiero e Boetti. Mappa*, has been published by Afterall (London, 2008) and Electa (Milan, 2009). He edited the collection of writings by Italian art critic Tommaso Trini (*Mezzo secolo di arte intera*, Milan 2016). Cerizza has been a contributor to Flash Art, editor of Kaleidoscope magazine (2009-2013) and a regular contributor to Frieze (2006-2013). He recently curated the first institutional exhibition by Gianfranco Baruchello in UK (Raven Row, London 2017) and a solo exhibition by Tino Sehgal (OGR, Turin 2018).

Luca Scarlini

Luca Scarlini, writer, playwright for theatres and music, narrator, performance artist. He teaches narrative techniques at the Scuola Holden in Turin and has collaborated with many Italian and European theatre institutions, including the National Theatre of London, the Lod company in Ghent, the Opera XXI Festival in Antwerp, La Batie and the Theatre Amstramgram in Geneva. He writes for music and dance: between 2004 and 2008 he was artistic consultant of the MilanOltre festival at the Teatro dell'Elfo in Milan. In 2006 he was artistic director of TTV in Bologna, in 2005 he coordinated the activities of the World Book Capital in Turin at the Atrium space. He has an extensive activity as storyteller, both solo and alongside musicians, dancers and actors, in theatres, museums and historical venues. Voice of Radio Tre, he leads the National Museum program, and has curated exhibitions on the relationship between art, music, theatre and fashion. His latest book, *The Last Queen of Florence* (Bompiani), has just been released.

Alessandro Agudio

The practice of Alessandro Agudio (Milan, 1982; lives in Berlin) comprises sculptures and installations, all of which explore the lifestyle concept and the ways in which it emerges. His works often draw from the legacy of design, being configured as artefacts that could potentially be assimilated within the domestic environment, but which are designed to overturn our perception of it. The critical potential of Agudio's works is encompassed within the surface of the objects: he favours plastic laminates, fabrics, mirrors for their tendency towards immateriality together with their predisposition for condensing socio-cultural values, becoming demonstrations of a lifestyle as well as of social status. His work has been shown in: Centre d'art Neuchâtel (Neuchâtel), 16th Quadriennale - Palazzo delle Esposizioni (Rome), American Medium, Grand Century (New York), 1m3 (Lausanne), La Triennale di Milano, Fluxia, Marsèlleria, Gasconade, Plus Design, GAM (Milan), Casa Masaccio (Arezzo).

Alessandro Agudio N°1

Edited
FANTA-MLN
Alessandro Agudio

Texts
Luca Cerizza
Luca Scarlini

Translation
Vashti Ali

Graphic design
Federico Barbon

Typeface
Studio Pro by
Think Work Observe
www.t-wo.it

Printing
Paolo Nava Studio

Edition of 250

© 2018 FANTA-MLN,
All rights reserved.