

Giacomo De Luca

(senza titolo)

Il Corpo Futuristico – ((MO!))

2025

installazione cinetica interattiva, video art, performing art

guanti bianchi, veneziana in alluminio 140x175, sedia, proiettore, opera video

(pink, 9'22"; b/w, 31'19"; orfeo run, 9'22"; tentativi di volo, 9'2" in collaborazione con Vanessa Pey, 2024)

produzione AiEP Ariella Vidach; con il sostegno di DiD studio – NAO Performing Festival 24_25 - art 45 MIC/ Azioni Trasversali-Ricambio Generazionale; di La Sfera Danza – Padova Festival Internazionale_25; con il supporto di PIA, CIMD – Erbacce_25; SLAP Spazio Lambrate Arti Performative Dimore_25; con il patrocinio di Università di Foggia, Università di Padova, Accademia dell'Arcadia.

«La ricerca di Giacomo pone il corpo al centro, come archivio vivente e dispositivo intelligente capace di abitare la materia come arte in evoluzione, intesa come uno spazio temporale ampliato, critico e concettuale.» Ahmet Ögüt, 2025

De Luca (1999) vive e lavora tra Lecce e Milano. Artista contemporaneo attivo a livello internazionale come dancemaker, performer e artista visivo, è associato ad AiEP Ariella Vidach e fondatore di Visionary Artists for Change, network e dipartimento indipendente di ricerca con cui sviluppa progetti transdisciplinari. La sua pratica si muove tra sperimentazione, creazione, innovazione e trasmissione in ambito danza contemporanea, performance e arte contemporanea. Diplomato all'Accademia Teatro alla Scala, ha lavorato tra Italia, Regno Unito, Svizzera, Paesi Bassi e Belgio come interprete in première di Emio Greco, Kinkaleri, Saburo Teshigawara, Maria Hassabi, Liliana Cavani, Merce Cunningham Trust, Matteo Levaggi, Fabrizio Favale, Wayne McGregor, Tokyo Ballet, Béjart Ballet Lausanne, Raymond Pinto e Edit Domoszlai. La sua formazione include seminari con Cristina Rizzo, Cristina Caprioli, Carolyn Carlson, Olivier de Sagazan, Gruppo Nanou, Stefania Tansini, Francesca Proia, Marta Ciappina, Nicola Galli e Camilla Monga. Selezionato a ViaFarini, La Biennale di Venezia - College_21-22, Network AnticorpiXL - Nuove traiettorie_24, Triennale di Milano - Fog Machine_24, è finalista a Movimento Danza - Residenza_25, FLIC Festival_23, e presenta studi a Museo Castromediano Sigismondo, Capriola, NAO e La Sfera Danza. Ha ricevuto commissioni da Durazzi Milano (Ilenia Durazzi - Maurizio Cattelan) e dal Festival Spirito del Tempo/ADI Design Museum. Trainer del BodyCode System, contributor per Stratagemmi/MilanOltre e curatore della vetrina SLAP - Spazio Lambrate Arti Performative. Attualmente è scholarship recipient quadriennale invitato al Jan Fabre Teaching Group/Troubleyn Antwerp e alumnus di PIA centro indipendente di arti visive e studi curatoriali. Artista emergente under-35 selezionato da BCC Arte&Cultura per la mappatura dei "Futuri Emergenti Italiani" dell'arte contemporanea.

Museo Temporaneo delle Esperienze - Erbacce

un progetto di CIMD, con il sostegno del MiC e di SIAE, nell'ambito del programma "Per Chi Crea" con il contributo del Comune di Milano e il patrocinio di Fondazione Cariplo.

Mostra collettiva - performance live di:

Chiara Casiraghi, Giacomo De Luca, Silvia Galletti,

Martina Gambardella, Elia Pangaro, Pablo Rizzo.

17-19 dicembre 2025, 11:00-18:00

BASE Milano

Via Ambrogio da Fossano Bergognone, 34, MI

Qualcosa di meno di un'azione
di **Floriana Conte**

«È bello essere alle volte fermati da un artista sul quale hai scritto che ti ringrazia, stupito e felice, perché gli hai rivelato con il tuo scritto qualcosa che lui stesso non aveva inteso della sua opera...e questa è una cosa che ti dà anche gioia... Mi chiedo se non sia stato quasi sempre così», «come quando l'artista che ti legge e si riconosce, ti dice pure che gli hai fatto capire una serie di cose sulla sua opera cui non aveva mai pensato».

Così parlò Lea Vergine al tempo dei bilanci delle sue relazioni con gli artisti e con le loro opere¹.

È andata più o meno così quando Giacomo De Luca ha scoperto, leggendo un mio libro (*Le conseguenze delle mostre. II. Dare forma al vuoto: la tradizione nella Performance Art*, Roma 2021), che la proiezione sul proprio corpo della propria immagine danzante durante una performance avrebbe potuto avere un precedente almeno tecnico (nell'uso del proiettore e del pubblico in uno spazio museale) in *Intellettuale* di Fabio Mauri. *Intellettuale* ha obbligato De Luca a meglio orientare il suo lavoro verso «una poetica di ascolto e attesa» (mi ha detto egli stesso), senza ansie da confronti impossibili.

La performance *Intellettuale* aveva come protagonista Pier Paolo Pasolini ed entrò, in qualche modo, nella storia della performance storica grazie alla documentazione fotografica. Quando alla prima Settimana internazionale della *performance* del 1977 a Bologna Ulay e Marina Abramović restano immobili all'ingresso della Galleria comunale d'arte moderna eseguendo la poi celeberrima *Imponderabilia*, Pasolini era stato assassinato due anni prima. Il suo volto di pietra venne rievocato al ricordo del pubblico di una città che era stata importantissima per Pasolini grazie alla installazione fotografica da *Intellettuale* inserita nella sezione *la ricerca sul sociale / 7* della mostra. Durante l'inaugurazione della stessa Galleria, il 31 maggio 1975, Mauri aveva fatto sedere Pasolini davanti all'ingresso del museo, proiettando sulla sua camicia *Il Vangelo secondo Matteo*, mentre il regista restava immobile in penombra di fronte al pubblico. Secondo Mauri, questo tipo di installazione

«somiglia a un'esecuzione. Soprattutto sembra ciò che è, l'occasione per l'autore di un'autoriflessione cieca (egli non può vedere le immagini sul suo petto), e per il pubblico l'occasione di cogliere in concreto la radice umana dell'espressione intellettuale».

L'installazione, in generale e in questo specifico caso, è per Mauri:

«Qualcosa di meno di un'azione, nel senso della dinamicità...Una stasi affidata a elementi oggettivi, priva di corpo, ma ancorata alle sue tracce: suono, foto, eccetera. Non è un'operazione di scultura nella realtà secondo il modo dell'apparenza della vita, ma una riflessione su qualcosa di simile già avvenuto. Il senso (pieno) di un calco (vuoto) da cui appositamente è sottratto l'oggetto; abitualmente, e non senza ragione, una persona fisica»².

L'installazione di Mauri venne esposta per tutto il tempo di apertura dello spazio espositivo a Bologna, a sua volta inteso come uno spazio sacro che richiede la progressiva ascesi e purificazione del corpo dell'artista attraverso il rapporto doloroso e interrogativo col proprio lavoro e col pubblico; l'azione è impostata su un silenzio che, a seconda della reazione del singolo spettatore, potrà essere ironicamente duchampiano o gravemente sacrale come il silenzio che Pasolini mantiene per Mauri. L'artista sceglie di sottrarsi il più possibile all'azione e all'interazione e resta immobile di fronte al pubblico, nei cui occhi può vedere in che maniera è recepita la propria opera (il proprio film per Pasolini, il proprio lavoro finora per De Luca).

¹ Rispettivamente in *Schegge. Lea Vergine sull'arte e la critica contemporanea*. Intervista di E. Coen, Milano 2001, p. 51, e L. VERGINE, *L'arte non è faccenda di persone perbene*. Conversazione con C. Gatti, Milano 2016, p. 114.

² Entrambe le citazioni vengono dalla «scheda di intento didattico e di risultato poetico che Fabio Mauri ha preparato» per *LA PERFORMANCE OGGI* (1978), il catalogo della Settimana internazionale della *performance* ripubblicato in anastatica nel 2017.

La musealizzazione del corpo dell'artista, che non è assimilato a una scultura ma che deve smarcarsi dallo statuto museale di essa, così come dai concetti di 'pieno' e 'vuoto', sono entrambi presenti nella riflessione e nella pratica della performance storica alla quale guarda De Luca.

È andata più o meno così, dunque, che De Luca ha scoperto una via nuova nel suo percorso, parlando con me durante le prove di una restituzione passata. È andata anche che ha scoperto con me che l'avverbio *mo'*, alla base dell'urgenza che muove la sua azione performativa incastonata nel titolo della sua opera, era anche stato pronunciato da Carmelo Bene durante la conferenza stampa per il suo *Carmelo Bene in Otello di William Shakespeare secondo Carmelo Bene* il 12 marzo 1985. Era una coincidenza giocosa ma di sostanza con le consuetudini verbali di uno dei maggiori uomini di teatro del mondo che spesso è stato paragonato ai futuristi, soprattutto per le prime regie entro gli anni Sessanta a Roma, anticipatrici dell'*happening* e della *performance*. Le radici e l'uso di *mo'* sono meridionali e settentrionali al contempo: un pugliese e un milanese possono dire *mo'* per dire *ora*, *adesso*, e capirsi reciprocamente. De Luca è salentino come Bene. Tra Lecce e Milano divide le sue radici e la sua pratica artistica, passando per Anversa, dove ha trovato congeniale la pratica didattica e performativa attuata da Jan Fabre nel suo Troubleyn Laboratorium. Da artista scrittore regista di ogni mutamento del proprio corpo in privato e in scena, Fabre ha affidato al suo *Giornale notturno* un compendio del rapporto doloroso e interrogativo, grottesco e serissimo, col pubblico e col proprio corpo:

«Un corpo è un'ingegnosa collezione di compromessi³.

Il mio corpo è un ricettacolo
pieno di nodi e di sinuosità
come i miei pensieri⁴.

Il mio corpo mi tradisce.
Io mento.
Il mio corpo mi punisce»⁵.

Nella regia teatrale che dagli anni Ottanta ha reso Fabre un artista feticcio della performance inglobante in sé tutte le arti, *Il potere delle follie teatrali*, l'uso della proiezione attiva di opere assimilate come fonti della ricerca dell'artista sul corpo passivo dei performer è stata una delle ispirazioni alte per De Luca. Partecipando alla performance per la quale siete qua, troverete un performer fisicamente quasi assente perché in fuga da fonti dalle quali si sente sopraffatto, a cominciare dalla voce marziale di Carmelo Bene che, con i suoi toni fuori scala magistrali, smaschera tutta la grottesca mitologia della guerra, della violenza e delle discriminazioni insite nel *Manifesto futurista* del quale, in questo lavoro, De Luca recupera positivamente solo una sorta di invito a non fermarsi mai.

Nelle residenze artistiche milanesi recenti condivise assieme, De Luca mi ha chiesto di pensare a un percorso drammaturgico visivo e sinestetico che immettesse fonti surrealiste e metafisiche nel suo corpo danzante e, ora, sempre più sottratto al movimento a favore della meditazione autobiografica. Le fonti surrealiste e metafisiche sono, in questo momento, per lui, storicamente strettamente connesse all'ambito onirico e autoanalitico che ne muove la ricerca. Ho pensato dunque a una rielaborazione sul suo corpo mobile delle due scene di attraversamento dello specchio volute da Jean Cocteau nei primi due film della trilogia su Orfeo, *Il sangue di un poeta* (1932) e *Orfeo* (1950).

Se lo specchio è un elemento iconografico da sempre presente nelle meditazioni di pittori, attori, registi e danzatori, anche quello - oggi non aggirabile per De Luca - della finestra serve come rinnovato supporto per la proiezione del proprio lavoro fin qua e per le reazioni del pubblico.

³ GN, I, p. 116, NY, 24 marzo 1982.

⁴ GN, I, p. 141, Anversa, 3 dicembre 1982.

⁵ GN, I, p. 141, Anversa, 4 dicembre 1982.

La finestra è uno di quegli oggetti di mobilio comune a cui gli artisti sottraggono la funzione, in varie epoche della storia dell'arte, per riposizionarli in una sfera surreale o metafisica. Lo fa Tano Festa, che presenta *Persiana* a New York alla mostra "New Realists" nel 1962. Quando, l'anno dopo, il fratello Francesco Lo Savio si suicida, Festa toglie per sempre le maniglie alle persiane che si fa fabbricare da un falegname a scopo espositivo e commerciale, trasformandole in soglie domestiche tristi per sempre verso il mondo ultraterreno.

L'Ade è lo spazio ultraterreno al quale aspira Orfeo nel mito: è un uomo innamorato che è degno di essere ammesso nell'Ade al cospetto della coppia che vi regna per impetrare una grazia, in quanto è un artista in grado di incantare gli animali e gli uomini. Orfeo rispecchia la figura dell'artista per eccellenza, quasi superiore alle divinità, che riesce ad ammaliare e a convincere. Nella poesia visiva surrealista e post surrealista di Cocteau, Orfeo è un poeta che preferisce l'arte all'erotismo, che attraverso lo specchio va e torna dall'Inferno. In *Il sangue di un poeta*, «gli specchi farebbero bene a riflettere un po' di più prima di rimandare un'immagine»: De Luca perciò sceglie una superficie riflettente ma non troppo, nella quale non restare intrappolato, dando spazio anche a turbamenti psicosensoriali da vibrazioni da zoom, per il performer e per chi partecipa alla sua frenesia. La morale è anche (come si sarebbe detto una volta) una dichiarazione di poetica: «Tutto è possibile. Questo ogni poeta *dovrebbe* saperlo». È finita che ho scovato la chiave magica della risalita di Orfeo a passi di danza sulla terra rileggendo il *Carnet di ballo* di Roberto Bolaño, uno che sapeva convogliare in poesia anche il sangue.