**Identità scientifica**

**Chiara Spangaro**

Nell’opera di ogni artista si mescolano forme, tecniche e materiali diversi, portati famigliari e vicende personali, arricchiti dal continuo confronto con il proprio contesto e con lo spettro più ampio del mondo.

Pietro Costa è arrivato a New York con i suoi genitori e la sorella nel 1972, trapiantato a soli dodici anni nella metropoli americana dal borgo di Sant’Arsenio in provincia di Salerno. Lì sua madre e suo padre lavoravano in campagna e allevavano animali, occupandosi dei figli e della casa. Ricorda l’artista che “prima di allora non eravamo neanche mai usciti dalla Campania. Il 13 settembre siamo arrivati in nave a New York e tra i nostri bagagli portavamo anche un baule pieno di farina di grano. Non conoscendo la meta del nostro viaggio ai nostri genitori era sembrato ovvio prendere con sé anche i prodotti della nostra terra, sia per praticità sia per mantenere una continuità”.

Passati gli anni settanta tra il contesto famigliare italiano e la nuova realtà newyorkese, le due nature di Costa si mescolano, fondendo i caratteri in un unico essere con due volti, due lingue e due realtà continuamente a confronto: quello rurale, mediterraneo e cristiano della sua nascita e quello urbano, atlantico e multietnico della sua formazione adolescenziale e universitaria.

In bilico tra questi due universi, Costa ha dato inizio alla propria ricerca artistica con la produzione di numerosi autoritratti tra i quali *Self-Image*, 1979. Il disegno *Self-Image* dove l’io è integrato al suo doppio capovolto, in una auto-rappresentazione indefinita e illusiva, è presentato nell’omonima collettiva alla School of Visual Arts di New York, che frequenta, e viene utilizzato come immagine per il manifesto della mostra.

Durante gli anni del college, è iscritto nelle liste della International Alliance of Theatrical Stage Employees (IATSE) grazie a cui lavora da free-lance nell’industria cinematografica, realizzando animazione e grafica per film e spot televisivi. Dopo la laurea nel 1982 comincia la collaborazione con il Solomon R. Guggenheim Museum come *art installer* che continua per quattordici anni tra New York, i musei internazionali e le nuove sedi dell’istituzione, da Venezia a Bilbao. In questo frangente, entra in contatto con gli artisti e le loro opere, i media più differenti e scopre tecniche diverse. Contestualmente sviluppa la sua pratica che lo spinge negli anni ottanta a ricercare le possibilità formali e fisiche della geometria e a sperimentare l’installazione ambientale luminosa che realizza con i neon.

Sono di questo periodo sculture in metallo e cera quali *Folded Circle l*, 1991, che indagano le possibilità illusive e di scomposizione della forma geometrica – sia sotto il profilo della sua consistenza fisica, sia sotto quello della sua fruizione visiva nello spazio. Di natura ambientale, questi lavori austeri e insieme polimorfi questionano nuovamente il tema dell’essenza: a seconda del loro punto di visione appaiono piatte o tridimensionali, ellittiche o rotonde e, in altre parole, sfuggono a una definizione di forma. A queste opere si relazionano la serie di sfere e semisfere alle quali l’artista lavora in concomitanza, da *The Weight of Space l* a *Black Wax Half Sphere*, 1991. Queste porzioni di spazio solido sono forme primordiali e semplici, attivate dai materiali diversi che l’artista ha utilizzato per formarle: ora gli elementi naturali quali cera d’api o manganese, ora quelli della tradizione scultorea come bronzo o rame, alluminio e cemento. In alcune, Costa inserisce media legati alla luminosità: foglia d’oro, neon e gas propano utilizzato per attivare una fiamma viva. Questi nuclei partono dalla forma geometrica piana o solida per eluderla e contaminarla, corromperla e negarla nel suo essere ferma e immutabile. L’artista le espone e le fotografa nello studio di Grand Avenue a Brooklyn, allestendole di volta in volta in modi diversi, così da metterne alla prova le differenti identità spaziali.

La ricerca identitaria è per Costa una lente con cui ha esplorato il mondo attraverso il suo lavoro creativo, spostandosi dal figurativo all’astratto, dal disegno alla scultura, dal neon al fuoco, dal metallo alla carta. Mentre sta progressivamente abbandonando gli insegnamenti post-minimal della sua formazione, nella seconda metà degli anni ottanta è conclamata l’infezione dell’AIDS anche in stretta relazione alla diffusione massiccia dell’eroina.

Costa ricorda che l’inserire o estrarre qualcosa dal corpo era un tema molto presente a New York e nel 1989 anche lui comincia la sperimentazione con il suo liquido ematico che, tra l’altro, contiene anche la traccia esatta della sua individualità: il DNA.

L’uso del sangue nella produzione di artisti del secondo Novecento ha diversi antesignani di Costa, ai quali vogliamo solo accennare. Come sintetizza Florina Codreanu nel suo saggio *The Future Present of Art, Between Artistic Experiment and Blood Discourse*, “l’ossessione proliferante che perseguita l’uomo, ovvero la fragilità della sua esistenza, è rintracciabile in tutte le creazioni del dopoguerra. La fine degli anni sessanta lancia sotto il grande concetto di 'Action Art’ una moltitudine di tendenze affini: happening, performance, Body Art, Fluxus, eccetera. Così gli anni novanta, già saturati da questo carico ereditato, daranno vita a figure artistiche indipendenti in grado di proporre una comprensione soggettiva del momento originale”.

Per il suo portato evocativo e simbolico, il sangue è un medium non convenzionale, utilizzato per il suo potere emotivo e sociale, culturale e insieme scientifico. Nella sua mappatura Codreanu cita gli estremi dell’Azionismo viennese connessi al rito dionisiaco e alla psicoanalisi e porta gli esempi della Body Art – dall’abbandono corporeo di Marina Abramović al linguaggio della ferita di Gina Pane, fino alle mutazioni/mutilazioni di Orlane. Tra gli anni ottanta e i novanta anche le arti visive sono investite dagli effetti di AIDS, dal progresso dell’ingegneria genetica e dal senso di un futuro in cui il sangue è anche portatore di pericolo. Così, il fluido non è più solo evocativo o simbolico ma diviene anche pericoloso e talvolta scabroso.

Negli stessi anni, sia le immagini di Andres Serrano dedicate ai liquidi corporei sia la scultura *Self* di Marc Quinn sono precedenti che è interessante citare in relazione al lavoro di Costa. Serrano ha prodotto le due serie di fotografie *Immersions* (1985-90) e *Bodily Fluids* (1986-90) utilizzando il sangue, come simbolo sia di violenza sia di passione, ma anche urina, latte materno e sperma. Nell’indagare la relazione tra bellezza delle immagini e materiali biologici, l’artista-fotografo li usa come un pittore: appiattendo la superficie ed eliminando lo sfondo, il soggetto e la prospettiva. Serrano non vuole suscitare timore o disgusto ma realizzare immagini seducenti e astratte.

Quinn produce l’autoritratto *Self*, 1991, con il proprio sangue conservato in una teca frigorifera appositamente progettata. Il calco della testa dell’artista britannico è creato da dieci pinte del suo stesso sangue e immerso in silicone congelato. Nel lavoro, il materiale scultoreo è sia simbolico sia letterale, come anche l’alimentazione elettrica che rappresenta l’idea di dipendenza da alcool che schiacciava Quinn in quel periodo ma che serve anche per conservarlo. Ogni cinque anni l’artista aggiunge un autoritratto, a mostrare il corso del tempo e il cambiamento del sé. Analogamente, Costa non utilizza il sangue con un intento scioccante ma con un interesse che potremmo definire scientifico e sperimentale: consapevole del valore comunicativo del medium, che per lui rappresenta il sé e il tempo, ne studia le possibilità fisiche ed espressive. Confortato anche dalla visione diretta delle ricerche di colleghi che impiegano il sangue – tra cui in particolare Carolee Schneemann – si scontra però con l’impossibilità di fare suoi i temi politici e di gender, e percorre una narrazione più personale.

Tornato al tema dell’auto-rappresentazione, nel 1992 espone alla Stark Gallery *Self-Portrait*, 1989-1992, il primo lavoro realizzato con il proprio sangue. L’opera è costituita da tre cerchi in rame, lattice e vetro che attivano tre diversi materiali: fuoco, sangue e neon. Due elementi della scultura proseguono le sue ricerche sulle forme apollinee – il cerchio – e sulle possibilità della luce. La terza circonferenza è l’arteria che introduce l’identità biologica dell’artista e una nuova riflessione sul sé, sulla sua origine e storia. Nel corso degli anni novanta, pur continuando a lavorare con neon e metalli, Costa sperimenta l’uso del suo sangue in diverse forme di ibridazione tra i materiali – dal carboncino su pergamena, al vetro soffiato o in lastre, alla carta – e costruisce anche grandi installazioni ambientali un cui utilizza neon e farina, cera d’api e vetro. Alcune opere sono più descrittive, come *Good Blood/Bad Blood* e *13 Halves of Infinity*, 1993, altre proseguono la linea geometrica, *Five Layered Halves*, 1994, altre ancora si addentrano nell’uso astratto del medium, *Hanging by a Nail (for Chris Wilmarth)*, 1994. Lavorando a una serie di disegni di architettura, intorno agli anni duemila, scopre il mylar, un materiale sintetico, trasparente e resistente con il quale comincia a produrre una serie di autoritratti intitolati con le date dei prelievi sanguigni. Il supporto permette a Costa di utilizzare il liquido come un pigmento steso tra due fogli di poliestere e anche di imprigionare i dati ambientali nelle particelle di aria che rimangono intrappolate tra i due veli di mylar. In questo modo, oltre all’identità del soggetto è conservata anche la traccia del luogo del lavoro. Non solo il “chi” ma anche il “dove”, sono componenti che si aggiungono al tema che sottende la composizione: come sconfiggere o annullare tempo, il decadimento e la gravità.

“Nel 2000, con la crescente conversazione sui progressi del Progetto Genoma, la controversia sorta sull’etica della clonazione e l’incremento delle conoscenze sul DNA, ho deciso di includere il sangue degli altri. Questo cambiamento mi ha portato dall’autoritratto alla ritrattistica e ha dato vita al *Donor Project*. Con il *Donor Project* il processo di prelievo è stato ampliato a includere: un accordo legale firmato tra me e ciascun donatore, una Polaroid del soggetto prima e dopo il prelievo e la registrazione audio della nostra conversazione durante il lavoro”. Aprendosi a soggetti estranei, Costa varia la sua pratica, sia per garantirne l’appropriata sicurezza sia per produrre ogni volta due ritratti contemporanei: uno collezionato dal donatore di sangue e l’altro custodito nel suo studio come archivio dell’artista.

Dai primi lavori del *Donor Project*, in cui la Polaroid è utilizzata come documento istantaneo, l’avvento delle nuove tecnologie ha permesso di integrare l’immagine reale all’impronta ematica. La fotografia non fornisce dettagli se non fisionomici: è un’immagine da passaporto di grande formato stampata su forex e avvicinata a un doppio velo di mylar dove sono custoditi i dati biologici e genetici della figura ritratta, dalla madre *Antonia* all’amico *Garnette*, entrambe del 2018.

Riflettendo sul suo lavoro, Costa si è chiesto perché il sangue sia un elemento per lui così fondamentale: “Le mie origini e la mia educazione nel Sud Italia, dove da piccolo facevo il chierichetto... il mistero di San Gennaro a Napoli. Poi, la vita in famiglia a Sant’Arsenio, dove ogni gennaio assistevo all’uccisione del maiale che ci avrebbe nutrito per tutto l’anno... Il sangue parla di vita e di morte. Ma anche di persistenza della prima dopo la seconda: l’ovvio concetto della famiglia”.

Il ritratto della famiglia Gori è il primo di una serie di opere corali che l’artista realizza tra il 2019 e il 2022. Costa aveva sentito parlare della Fattoria di Celle e della sua collezione fin dai tempi all’accademia, rimanendo affascinato dall’esistenza in Italia di un luogo simile a Storm King Art Center dove è avverata la coniugazione tra arte e natura. Arrivando a Celle, intorno al 2018, si imbatte subito nei lavori di Alice Aycock, Robert Morris e Richard Serra, con i quali ha studiato o collaborato per diversi anni sia nell’ambito del Guggenheim Museum sia in studio. Come se due parti della sua esistenza tra Stati Uniti e Italia si fossero ricongiunte in quel luogo, propone a Giuliano Gori di realizzare il ritratto della sua famiglia. Il collezionista accettando aggiunge che sospettava che prima o poi un artista gli avrebbe chiesto di “dare il suo sangue”.

Nei ritratti più recenti, l’artista varia le tipologie dei supporti – utilizzando anche per le fotografie il mylar e introducendo il plexiglass. La pluralità dei soggetti, alleggerita del peso visivo precedente, gli ha permesso di sovrapporre fisionomie (*Siblings l*, 2022), intrecciare volti e materie ematiche (*Branciforti Family Portrait*, 2022) e aggiungere dati personali e di realtà – un cappello in *John II*, 2021; un muro in *Riccardo*, 2022 – per arrivare fino all’obliterazione dei tratti del volto (*Arturo*, 2022).

Costa porta il lavoro dalla sua originaria veste astratta e quasi scientifica, in una allargata sfera di relazione magica e carnale con i soggetti, dove il sangue si intreccia al sangue, ma anche allo sguardo e al gesto, riconducendo il ritratto, anche quando è doppio o plurimo, a una identità unica eppure composita.