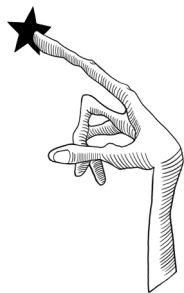


NOVANTESIMI

GORNI E CASTOLDI
GINO GIANUZZI
BIANCO - VALENTE
EMI FONTANA



E.T.zine #06
Maggio/Agosto 2026
Novantesimi

Fanzine digitale
di critica d'arte

Progetto a cura di
Miriam Di Francesco
Martina Macchia

Grafica e disegni
Giorgia Mascitti

sito: www.etzine.it
instagram: [@et.zine](https://www.instagram.com/et.zine)
e-mail: redazione@etzine.it

: INDICE

- 5 - FUOCO INCROCIATO
di Miriam Di Francesco
- 6 - NOTA SULLA MULTIFOCALITA'
di Martina Macchia
- 7 - INTERVISTA A M. GIORNI E Z. CASTOLDI
a cura di Miriam Di Francesco
- 15 - INTERVISTA A GINO GIANUZZI
a cura di Martino Macchia
- 27 - INTERVISTA A BIANCO-VALENTE
a cura di Miriam Di Francesco
- 36 - INTERVISTA A EMI FONTANA
a cura di Martina Macchia
- 43 - BIOGRAFIE

Fuoco incrociato

Mario Gorni e Zefferina Castoldi, Gino Gianuzzi, Bianco-Valente ed Emi Fontana sono le voci che attraversano il #06 di E.T.zine.

Dall'asse Milano-Bologna dell'arte contemporanea degli anni Novanta emerge una geografia alternativa che incrina la narrazione centrata sulle grandi città e sui loro dispositivi di legittimazione. Non si tratta di un sistema compatto, ma di un campo attraversato da fratture, deviazioni e forme di autonomia.

In questo scenario Bianco-Valente scelgono una posizione laterale e ostinata: restare fuori dalle traiettorie più consolidate del sistema dell'arte, resistendo alle sue logiche di riconoscimento e adattamento.

Parallelamente, il lavoro di Mario Gorni e Zefferina Castoldi con Careof costruisce una pratica di archivio e promozione che attraversa trasformazioni di sede e di struttura, fino all'attuale presenza alla Fabbrica del Vapore di Milano. Non un contenitore neutro, ma un dispositivo che si reinventa nel tempo e nel rapporto con le pratiche artistiche.

Con Gino Gianuzzi e la Neon di Bologna si apre una traiettoria decisiva per la nascita degli spazi indipendenti in Italia; un'esperienza che ha contribuito a ridefinire radicalmente i confini tra galleria, produzione e sperimentazione artistica scardinando le categorie istituzionali del sistema.

In un altro punto di questa rete, Emi Fontana introduce nella pratica della galleria una prospettiva femminista che interviene direttamente su un ambiente ancora profondamente segnato da dinamiche maschili e gerarchiche.

Sono storie che si toccano, si smentiscono e si prolungano. Talvolta, un'esperienza corregge la precedente, altre volte la radicalizza. Leggerle insieme significa attraversare un sistema dell'arte in formazione, instabile e conflittuale, attraversato da scelte politiche che ne hanno condizionato profondamente il corso degli eventi.

A voi lettori e lettrici il compito di parare i colpi.

Miriam Di Francesco

Nota sulla multifocalità

Con quale postura si attraversa un panorama multifocale, come lo si guarda e interpreta?

Le interviste di questo numero costituiscono un ulteriore costola di un discorso in via di costruzione, nel tentativo di trovare delle possibili risposte a questi interrogativi, assorbendo conversazioni intime, pause e attese.

L'obiettivo non è unire i punti di un decennio dalla coda lunga, ma ricostruire impulsi, traiettorie e spazi che ne hanno costituito gli assi teorici e operativi più urgenti. Nessuna di queste storie è declinata al singolare: l'individualismo si perde nei reticoli lasciando spazio alla multifocalità. Allo stesso tempo, nessuna di queste testimonianze è realmente collettiva, perché ognuna conserva l'identità personale del soggetto che la racconta. Ci muoviamo direttamente dalle necessità di singoli individui che, con le loro visioni e possibilità, hanno dato forma a un reale che riverbera nel presente. In questa linea intermedia, molti fuochi si accendono e noi ci siamo concesse il diritto di guardarli e interpretarli, seppure in maniera parziale, dando importanza all'incontro intergenerazionale come strumento di comprensione dei fenomeni.

Emerge quel bisogno «di mettersi in gioco in prima persona (...) di mettere a contatto le esperienze e i vissuti, moltiplicando i punti di vista, cercando nell'Altro sé stesso» (Pioselli, 2024).

Martina Macchia

intervista a

BIANCO-VALENTE

a cura di

MIRIAM DI FRANCESCO

Nel 1994 nasce il duo Bianco-Valente. L'interesse crescente per la ricerca scientifica e le Nuove Tecnologie li porta presto a entrare nel circuito delle gallerie e dell'arte contemporanea italiana degli anni Novanta. Nel tempo il loro lavoro si è definito anche attraverso scelte radicali, come restare a Napoli mentre molti colleghi si spostavano verso i grandi centri dell'arte, interrompere i rapporti con le gallerie e ridefinire più volte i propri temi di ricerca.

L'intervista che segue, fatta di salti temporali e cambi di prospettiva, restituisce un punto di vista insieme laterale e coerente che interroga il senso stesso dell'essere artisti, allora come oggi.

Napoli è stato da sempre il centro nevralgico della vostra carriera artistica in tempi in cui città come Milano, Bologna, Torino stavano vivendo un grande dinamismo nell'arte. Come mai questa scelta?

Napoli è sempre stato il centro nevralgico di tante cose, compresa l'arte e la cultura, quello che è sempre mancato è il dinamismo del mercato, che invece era ed è più sviluppato nel Nord del Paese.

In quanto a noi è vero, come scelta politica fondante del progetto Bianco-Valente decidemmo di non emigrare, come invece avevano fatto le precedenti tre generazioni delle nostre famiglie.

I nostri amici artisti, che da Napoli si erano trasferiti tra Milano e Bologna, ci sollecitavano a trasferirci al Nord, dove c'erano molte più possibilità per un artista. Ed era vero. Però provenendo da famiglie con una storia di migrazione che si è protratta per generazioni, abbiamo sentito il bisogno di restare, anche a costo di intraprendere altre strade. Possiamo dire che da questa presa di posizione politica sia nato il progetto Bianco-Valente.

Era una presa di posizione in contrasto con quanto stava accadendo nel sistema dell'arte?

Sì, dettata anche dal fatto che cominciavamo ad accorgerci di alcune storture che caratterizzavano l'ambito del contemporaneo.

Si pensi alle discussioni più recenti, come l'assenza di artisti italiani alla Biennale di Venezia 2026 e il tema della scarsa considerazione di noi artisti italiani all'estero, sono questioni che rimandano a

responsabilità legate a chi ha gestito il sistema informativo e quello finanziario dell'arte — riviste, gallerie, soprattutto nel contesto milanese.

Nel tempo sono state fatte scelte precise, anche in senso politico, che hanno teso a marginalizzare ciò che esisteva da Bologna in giù. Oggi è difficile non riconoscere le conseguenze di quelle decisioni, soprattutto se si guarda alla tenuta sul piano internazionale di alcuni nomi che erano stati molto sostenuti e che poi hanno avuto difficoltà ad avere un seppur minimo riconoscimento al di fuori del contesto nazionale.

Oltre a voi, ci sono state altre forme di resistenza?

Ricordiamo il ruolo della rivista Exibart, all'epoca diretta da Massimiliano Tonelli, che nacque come portale online anche con l'intento di scardinare il tipo di informazione e di attenzione dominante. Questo fu possibile grazie a una struttura di redazione diffusa dove ogni componente lavorava dal proprio territorio, garantendo una maggiore capillarità delle informazioni e uno spettro più ampio di pratiche e contesti. Essendo tutto basato su internet, era finalmente possibile vedere molte foto a colori delle mostre e anche questo contribuiva a rappresentare adeguatamente il lavoro degli artisti.

Con Exibart prima e Artribune poi, si è contribuito a riequilibrare, almeno in parte, il predominio informativo legato al Nord. Accanto alle riviste, anche alcuni curatori hanno iniziato a guardare ad altri contesti territoriali, come nel caso di Sergio Risaliti al Palazzo delle Papesse di Siena. In questo clima si inserisce anche la nostra esperienza, infatti quando abbiamo avviato il progetto A Cielo Aperto, non abbiamo lavorato selezionando artisti in base alla provenienza geografica, ma seguendo un criterio di equilibrio tra Nord e Sud e tra generi. Era un'impostazione interna, non dichiarata formalmente, ma costitutiva del progetto stesso.

A proposito del progetto A Cielo Aperto anche quella è stata un'esperienza legata al territorio.

È un progetto in cui abbiamo creduto molto, nato dall'idea di

lavorare con i linguaggi del contemporaneo in stretto rapporto con il contesto locale. Le residenze prevedevano più soggiorni degli artisti a Latronico, in modo che il lavoro si potesse sviluppare nel tempo, attraverso la relazione con il territorio. L'aspetto centrale era che le opere nascessero confrontandosi con il paese e i suoi abitanti. Si trattava di una residenza di medio periodo; dopo una prima fase di conoscenza del contesto, l'artista immaginava un intervento che veniva poi realizzato a distanza di due o tre mesi. Abbiamo ideato e co-curato A Cielo Aperto insieme a Pasquale Campanella, dalla sua nascita nel 2008 fino al 2024, quando abbiamo deciso di non far più parte del progetto.

Come mai?

Si è fisiologicamente affievolita negli anni la spinta iniziale e, avendo intravisto la possibilità di un cambiamento generazionale, abbiamo voluto lasciare spazio al nuovo team curatoriale che si stava formando. Inoltre, per nostra indole, non amiamo legare il nostro nome ad una progettualità specifica con cui essere identificati in maniera permanente.

Il nostro percorso di artisti è infatti caratterizzato da un'evoluzione continua che più di una volta ci ha spinto a intraprendere nuove strade, ad esempio nel 2010 abbiamo lasciato la galleria Alfonso Artiaco, orientando il nostro lavoro in maniera più marcata verso lo spazio pubblico e le istituzioni.

Oltre all'interesse nei confronti dello spazio pubblico, cos'altro vi ha spinto a intraprendere quella strada? Cosa stava accadendo in quegli anni?

Abbiamo potuto farlo perché nel 2010 eravamo nel pieno di una crisi finanziaria, scaturita due anni prima negli Stati Uniti dal fallimento della Lehman Brothers. In quel momento si sono intrecciate condizioni esterne e scelte personali: da un lato la crisi economica, dall'altro una direzione che stavamo già cercando. A volte questi fattori si allineano e le decisioni diventano quasi una conseguenza naturale delle circostanze.

Immagino ci voglia anche tanto coraggio per scelte così radicali...

Certo, ma ci vuole tanto coraggio anche a restare bloccati in un progetto per tutta la vita.

E cosa vi dava di diverso il lavoro nello spazio pubblico che non riusciva a darvi la galleria? A quale esigenza risponde la pratica artistica nei territori?

La relazione con le persone è diventata sempre più centrale per la realizzazione dei nostri interventi. Lavorare nello spazio pubblico, nei territori e con le comunità, significa entrare in relazione con un contesto specifico, far emergere criticità e desideri che appartengono a chi vive quei luoghi.

Le opere nascono proprio da questa relazione, non sono predefinite, ma emergono sempre dall'incontro con le persone o da uno studio del territorio e dall'imprevedibile evoluzione che caratterizza ogni nuovo progetto.

La relazione con le persone includeva anche i vostri colleghi artisti?

Parlando degli anni Novanta e fino ai primi anni Duemila, quindi prima della crisi Lehman Brothers che è stato un vero spartiacque, si organizzavano collettive ben finanziate che permettevano la presenza degli artisti sia durante gli allestimenti, sia alle inaugurazioni. In questo contesto abbiamo conosciuto molti artisti con cui si sono creati rapporti che si sono poi strutturati e mantenuti nel tempo.

Sono relazioni che dall'esterno non si riescono a percepire, anche perché si vive in città diverse. Tuttavia, il fatto di incontrarsi in situazioni molto intense, come gli allestimenti, permetteva di capire subito se ci fosse sintonia o meno.

Questa condizione oggi è in gran parte venuta meno. Le mostre non hanno più gli stessi budget di produzione, gli spostamenti si sono ridotti e spesso gli artisti viaggiano solo per partecipare alle inaugurazioni. Fino al 2010, invece, esisteva più continuità negli scambi tra artisti, pur provenendo da territori differenti, il

che generava una sorta di comunanza. Era una condizione che riguardava anche i curatori e che rendeva possibile degli incontri più diretti e, in un certo senso, più autentici tra gli artisti e tra artisti e curatori.

Gli anni Novanta sono caratterizzati anche dall'avvento della Rete e delle Nuove Tecnologie. Come ha inciso l'innovazione tecnologica nel vostro lavoro? Cosa è cambiato nel vostro modo di fare arte?

L'avvento di internet e delle nuove tecnologie è stato fondamentale, innanzitutto in termini di divulgazione del lavoro, anche grazie alla nascita di riviste e portali dedicati al contemporaneo. Dal punto di vista della nostra produzione, invece, ha rappresentato una grande possibilità di aumentare gli ambiti di ricerca e velocizzare i tempi di realizzazione dei video e delle video-installazioni, che ci ha visto passare dal montaggio analogico "casalingo" a quello digitale.

Successivamente il tema dei computer è diventato anche un oggetto di riflessione. Abbiamo realizzato molte opere mettendo in relazione l'individuo, quindi l'umano, con l'intelligenza artificiale, i cui studi sperimentali si stavano affermando proprio in quegli anni. Infatti, già nei primi anni 2000, ci interrogavamo sulla possibilità che una macchina, tramite l'autoapprendimento, potesse sviluppare forme di intelligenza e di interazione paragonabili a quelle umane: il funzionamento della mente, la percezione della realtà esterna, la memoria, le modalità con cui le esperienze vengono rielaborate nelle relazioni.

La domanda centrale era: se una macchina può generare questi processi al suo "interno", allora anche ciò che consideriamo specificamente umano, come la dualità corpo-mente, la paura della morte, l'amore, la percezione del tempo, le relazioni, può essere esteso a dei sistemi artificiali?

Molti dei temi legati all'intelligenza artificiale che oggi utilizziamo quotidianamente, come ad esempio i generatori di immagini da prompt, erano già presenti nei nostri lavori dei primi anni 2000. Avevamo anche immaginato progetti che non siamo riusciti a realizzare per i limiti tecnologici dell'epoca. Uno di questi è conservato

presso il MoRE Museum: due computer sono in “dialogo” tra loro, il primo è in grado di generare e proiettare un’immagine, basandosi unicamente sulla descrizione verbale che ne fa l’altro, che è dotato di una telecamera ed è quindi in grado di percepire la realtà esterna. Si tratta di un processo che tutti oggi possiamo sperimentare quotidianamente usando l’AI, ma che venticinque anni fa era relegato all’ambito delle ricerche sulle possibilità di impiego delle future macchine dotate di intelligenza artificiale.

Proprio quando le Nuove Tecnologie hanno compiuto passi da gigante voi avete fatto un passo indietro tralasciando questi temi. Perché?

Quando queste tecnologie sono diventate pienamente disponibili —dopo che noi stessi avevamo lavorato su questi temi già vent’anni prima— abbiamo progressivamente perso interesse verso queste pratiche. Sentivamo il bisogno di focalizzare maggiormente il nostro lavoro sulle relazioni con le persone e abbiamo così abbandonato in parte l’idea di un lavoro centrato sulle tecnologie, orientandoci verso pratiche più legate all’umano. Non più quindi video installazioni o installazioni computer based, ma interventi meno mediati da dispositivi tecnologici, in cui lasciare maggiore spazio all’imprevedibilità delle relazioni fra individui.

Un esempio?

La traduzione di un’immagine in testo, o di un testo in immagine, che avremmo voluto realizzare agli inizi degli anni Duemila con l’intelligenza artificiale, l’abbiamo poi realizzata coinvolgendo le persone. Il progetto è del 2020, l’anno del Covid, e si chiama *// libro delle immagini*, pubblicato da Postmedia Books.

Nell’arco dei tre anni precedenti, abbiamo acquistato nei mercatini e nelle librerie di diverse città oltre un centinaio di vecchie foto di famiglia e le abbiamo incorniciate tutte nello stesso formato, firmandole sul retro come se fossero una nostra opera. Successivamente, abbiamo coinvolto persone in Italia e all’estero che lavorano abitualmente con la scrittura o con l’immagine, donando loro una fotografia a patto che la mantenessero esposta

in casa o nello studio e che ci restituissero una descrizione testuale della scena raffigurata nella foto.

Il libro è la raccolta di tutti questi testi (sono 86), e non contiene alcuna immagine. Le immagini citate nel titolo della pubblicazione sono quelle che si formano nella mente dei lettori, ogni volta che iniziano la lettura di una di queste descrizioni.

Ovviamente per lo stesso testo si possono formare infinite immagini mentali, a partire dal vissuto di chi lo sta leggendo. Alla fine di ogni testo c'è il nome e cognome dell'autore e la città in cui vive, per cui se qualcuno vuole confrontare la sua immagine mentale con quella reale può chiedere un appuntamento a chi lo ha scritto. Oltre al libro, esiste quindi una mostra diffusa di queste 86 fotografie che prende vita nelle case e negli studi delle persone che le hanno adottate.

Abbiamo parlato di direzioni nel vostro percorso, di deviazioni e rotture anche radicali. Cosa, invece, non è mai cambiato nella vostra pratica?

Ciò che non ci ha mai abbandonato è la sensazione di essere costantemente a un passo dal precipizio della noia, del già detto e del già visto. Pur di stare lontani da questo pericolo, abbiamo fin dagli inizi accettato l'idea che tutto ciò che facevamo fosse una pratica sperimentale e mai un'asserzione. Abbiamo sempre cercato di percorrere strade che ci sembravano non battute, nonostante non si potesse intravedere una destinazione ben definita. In questa pratica non siamo soli, riconosciamo infatti la stessa tendenza nel lavoro di diversi artisti.

Si tratta di provare a immaginare le tendenze future e di spostare continuamente in avanti l'idea di contemporaneo, è anche per questo che il confronto tra artisti è fondamentale. Osservare il lavoro degli altri entra a far parte del proprio processo e contribuisce a ridefinire continuamente questo spostamento. Così funziona la ricerca, sia scientifica che artistica, come un movimento continuo di ridefinizione dei limiti.

E voi avete chiaro nel lavoro degli ultimi anni dove spostare

questa asticella più in là?

Questo è forse uno degli elementi più pregnanti del lavoro e una delle domande che un artista non dovrebbe mai smettere di porsi. Non c'è ovviamente una risposta universale chiara e univoca, in quanto è tutto l'ecosistema dell'arte mondiale che continua a fluttuare e andare più o meno in risonanza con tutte le altre istanze del mondo.

Proprio come avviene negli ambienti naturali, anche nel mondo dell'arte emergono, per intuizioni, prove ed errori, delle tendenze che possono essere più o meno incisive o più o meno durature. L'importante per un artista è acquisire la consapevolezza che non ci sono punti di arrivo e che, nel portare avanti ciò che siamo e ciò che facciamo, gli errori e i fallimenti sono il nostro pane quotidiano.