In Arte

a cura di Davide Silvioni

Chiara Passa. L'algoritmo abita lo spazio

Al Mattatoio di Roma la quadrilogia The Abstract Films trasforma il film in architettura, la narrazione in esperienza e l'astrazione in una nuova forma di abitare il reale

Ci sarà un tempo in cui gli edifici conserveranno memoria degli esseri umani meglio degli esseri umani stessi. Le pareti ricorderanno i gesti, gli algoritmi conserveranno le esitazioni, le macchine sapranno distinguere una paura da un desiderio mentre noi continueremo a chiamare "esperienza" ciò che avremo ormai dimenticato di vivere. Forse quel tempo non appartiene al futuro. Forse è già cominciato, silenziosamente, ogni volta che attraversiamo uno spazio che sembra guardarci prima ancora che siamo noi a guardarlo. L'arte contemporanea, quando rinuncia all'illusione della rappresentazione, intercetta proprio questa soglia: il momento in cui la materia smette di essere materia e diventa comportamento, in cui l'architettura non ospita più i corpi ma ne registra le possibilità. È dentro questa vertigine che si inserisce la ricerca di Chiara Passa, dove il film non racconta una storia ma costruisce un ecosistema, e il visitatore scopre che il vero protagonista non è l'immagine, ma lo spazio che la genera.

Negli ultimi trent'anni il concetto stesso di opera d'arte ha subito una trasformazione profonda. Se il Novecento aveva progressivamente sottratto l'opera alla rappresentazione per condurla verso l'oggetto, il processo, la performance e l'installazione, il XXI secolo sembra aver spostato ulteriormente il baricentro: oggi l'opera non coincide più con ciò che si vede, ma con ciò che accade. La sua forma è instabile, negoziabile, continuamente ridefinita dalle relazioni che produce. È una condizione che riguarda la media art più avanzata, ma che investe, più in generale, il nostro modo di abitare il mondo digitale.

La ricerca di Chiara Passa occupa una posizione di particolare rilievo all'interno di questo scenario. Attiva sin dalla fine degli anni Novanta, l'artista ha costruito un percorso coerente e riconoscibile attorno alla trasformazione dell'architettura attraverso strumenti digitali, realtà aumentata, realtà virtuale e ambienti audiovisivi interattivi. Le sue opere sono state presentate in istituzioni come il Whitney Museum of American Art di New York, lo ZKM di Karlsruhe, l'HEK di Basilea, la Vancouver Art Gallery, la Zabludowicz Collection di Londra e il MLAC di Roma, delineando una ricerca che si colloca fra le esperienze più significative della media art europea.

Questa lunga riflessione trova oggi una sintesi particolarmente efficace in The Abstract Films: Sculpting Narratives in Space (2023-2025), presentata per la prima volta a Roma negli spazi monumentali del Teatro 2 del Mattatoio. Curata da Paola Lagonigro e Laura Leuzzi, la mostra è promossa dall'Assessorato alla Cultura di Roma Capitale, dall'Azienda Speciale Palaexpo e dalla Fondazione Mattatoio – Città delle Arti, in collaborazione con Latitudo. Il progetto riunisce quattro opere immersive — Yellow Film, Black & White Film, Red Film e Blue Film — che ridefiniscono radicalmente il concetto stesso di film.

Il titolo dell'esposizione suggerisce immediatamente il cambio di prospettiva. Qui il film non viene inteso come successione temporale di immagini, ma come dispositivo capace di scolpire lo spazio. La narrazione non procede più lungo una linea cronologica; si distribuisce nell'ambiente, assumendo una consistenza quasi architettonica. Il cinema smette di essere superficie di proiezione per trasformarsi in ambiente da attraversare.

È un passaggio che dialoga con alcune delle più importanti esperienze artistiche del Novecento. Le geometrie essenziali richiamano la disciplina visiva del Costruttivismo e del Suprematismo, mentre la riduzione formale sembra dialogare con il Minimalismo americano. Tuttavia Passa non ricerca né la purezza assoluta della forma né l'autonomia dell'oggetto artistico. Le sue geometrie sono organismi in trasformazione, strutture aperte che modificano continuamente il proprio assetto attraverso l'interazione del pubblico e l'intervento dell'intelligenza artificiale.

L'astrazione, dunque, non rappresenta un allontanamento dalla realtà. Diventa piuttosto uno strumento per renderne visibili le logiche profonde, quelle strutture invisibili che regolano oggi la nostra esperienza dello spazio, sempre più attraversato da dati, reti e sistemi computazionali. La scelta del Mattatoio appare, da questo punto di vista, tutt'altro che casuale. Costruito tra la fine dell'Ottocento come uno dei principali complessi industriali della capitale e progressivamente riconvertito in centro dedicato alla sperimentazione artistica contemporanea, il Mattatoio porta ancora impressi sulle proprie superfici i segni della produzione materiale. Le murature consumate, le strutture metalliche, le grandi navate e le volumetrie irregolari raccontano una memoria industriale che non viene nascosta né musealizzata.

Chiara Passa comprende perfettamente la forza di questo luogo.

I quattro LED wall installati direttamente sul pavimento non occupano semplicemente lo spazio: sembrano innestarsi nell'architettura come nuovi organi percettivi. Le immagini seguono le linee dell'edificio, le contraddicono, le amplificano, le deformano. Ne deriva un dialogo continuo tra materia e algoritmo, tra permanenza e trasformazione, in cui nessuno dei due elementi prevale definitivamente sull'altro.

L'architettura industriale non costituisce più uno sfondo scenografico. Diventa parte attiva del processo creativo.

Uno degli aspetti più interessanti dell'intera quadrilogia riguarda la partecipazione dello spettatore. Ogni film propone infatti una diversa modalità di interazione.

Yellow Film utilizza trenta buste attraverso le quali il pubblico interviene direttamente sul montaggio narrativo, seguendo il ritmo di una colonna sonora elettronica sospesa tra tensione cinematografica e installazione sonora.

Black & White Film sostituisce invece il tradizionale schermo con una costellazione di oggetti scultorei capaci di modificare le sequenze visive.

Blue Film introduce un sistema di prompt generati dall'intelligenza artificiale che, insieme agli interventi sonori, produce continui slittamenti narrativi.

Red Film, infine, affida ancora una volta all'AI il compito di generare domande, variazioni cromatiche e deviazioni sonore che impediscono alla narrazione di assumere una forma definitiva.

In tutte le opere il pubblico non è chiamato a contemplare un'immagine conclusa, ma ad abitare un sistema di relazioni. Ogni scelta modifica il comportamento dell'opera, ogni interazione produce una configurazione diversa. La narrazione non viene più raccontata dall'artista: emerge dalle possibilità offerte dal dispositivo.

In questo senso il lavoro di Passa si avvicina ad alcune riflessioni elaborate dall'arte programmata italiana degli anni Sessanta, ma anche agli studi sulla cibernetica, ai sistemi dinamici e alla teoria della complessità. L'opera non coincide più con un oggetto stabile; è un processo aperto, un organismo capace di ridefinirsi continuamente.

Particolarmente significativa appare anche la dimensione sonora. La musica elettronica non accompagna semplicemente le immagini, ma costruisce profondità spaziali, orienta i movimenti, genera tensioni percettive. Lo spazio viene ascoltato prima ancora che osservato. La visione diventa così un'esperienza sinestetica nella quale luce, architettura, suono e movimento partecipano alla medesima costruzione narrativa. L'intelligenza artificiale, sempre più presente nel dibattito contemporaneo, assume qui un ruolo sorprendentemente distante da ogni facile spettacolarizzazione. Non produce immagini iperrealistiche né sostituisce l'autore. Diventa invece un agente di instabilità, una macchina capace di moltiplicare le possibilità senza fissarne mai una come definitiva. È una presenza discreta ma decisiva, che trasforma il rapporto fra artista, opera e spettatore in una negoziazione continua.

L'opera di Chiara Passa non cerca di dimostrare che il digitale abbia sostituito la realtà. Piuttosto suggerisce che la realtà abbia ormai assimilato il comportamento del digitale. Ogni spazio è diventato reversibile, ogni immagine modificabile, ogni narrazione una delle molte configurazioni possibili. L'astrazione, in questa prospettiva, non coincide più con la riduzione del mondo alle sue forme essenziali, ma con la capacità di renderne visibili le strutture invisibili: i sistemi di relazione, le logiche computazionali, le grammatiche che organizzano il nostro modo di percepire.

È qui che The Abstract Films trova la propria misura storica. Non nell'uso dell'intelligenza artificiale, né nella sofisticazione tecnologica degli ambienti immersivi, ma nella capacità di riportare al centro una questione che attraversa tutta la vicenda dell'arte del Novecento: il rapporto tra spazio e coscienza. Se le avanguardie storiche avevano immaginato un'arte capace di liberarsi dalla rappresentazione e il Minimalismo aveva trasformato l'opera in presenza fisica, la ricerca di Passa compie un ulteriore passaggio. Lo spazio non è più il luogo in cui l'opera accade; è il processo stesso attraverso cui l'opera continua a ridefinirsi.

In questo slittamento risiede forse uno degli aspetti più significativi della sua ricerca. L'architettura industriale del Mattatoio non viene evocata come memoria nostalgica, né la dimensione algoritmica è celebrata come promessa di futuro. Entrambe vengono assunte come materiali equivalenti di una stessa costruzione culturale, nella quale il tempo smette di essere successione cronologica per trasformarsi in una stratificazione di possibilità. È in questa continua oscillazione fra permanenza e mutazione che la quadrilogia di Chiara Passa restituisce all'astrazione una funzione sorprendentemente attuale: non quella di allontanarsi dal reale, ma di renderlo finalmente leggibile nella sua complessità.

Philip Colbert in Pompeii: Pop Mythology

Quando l'arte contemporanea entra in un sito archeologico come Pompei, il rischio è sempre lo stesso: trasformare il patrimonio in una scenografia e l'opera in un semplice elemento di attrazione. Philip Colbert in Pompeii: Pop Mythology, invece, prova a seguire una strada diversa. Le trenta sculture monumentali dell'artista scozzese disseminate tra il Parco Archeologico e diversi comuni del territorio vesuviano non cercano di imporsi sul passato, ma di instaurare un dialogo con esso e, soprattutto, con le persone che quel territorio lo vivono ogni giorno.

L'universo di Philip Colbert è ormai immediatamente riconoscibile. Le iconiche aragoste, alter ego dell'artista e simbolo di una ricerca che affonda le radici nella Pop Art di Andy Warhol, diventano il filo conduttore di un racconto in cui mito classico, cultura digitale e immaginario contemporaneo si intrecciano senza soluzione di continuità. A Pompei questo linguaggio, volutamente ironico e spettacolare, trova un interlocutore inaspettato: una città che, da quasi duemila anni, continua a raccontare il rapporto tra memoria, identità e trasformazione.

Il merito del progetto risiede proprio nell'aver evitato il facile contrasto tra antico e contemporaneo. Le opere di Colbert non cercano lo scontro con il sito archeologico né l'effetto provocatorio fine a sé stesso. Al contrario, instaurano un confronto fatto di rimandi simbolici, suggerendo che ogni epoca costruisce i propri miti e li affida alle immagini. Se Pompei racconta quelli del mondo romano, Colbert restituisce quelli della società contemporanea, dominata dalla comunicazione globale, dai media e dalla cultura pop.

In questo equilibrio si riconosce il lavoro curatoriale di Cesare Biasini Selvaggi, che costruisce un percorso capace di valorizzare entrambe le dimensioni senza sacrificare né il rigore del contesto archeologico né la libertà espressiva dell'artista. La sua curatela evita l'errore, frequente in molte operazioni simili, di utilizzare il patrimonio come semplice fondale scenografico. Qui il dialogo è autentico perché nasce dal rispetto reciproco: le opere non cercano di oscurare Pompei e Pompei non annulla il linguaggio dell'arte contemporanea.

Ma il vero elemento distintivo della mostra emerge osservando ciò che accade fuori dagli Scavi.

Le installazioni distribuite nei comuni del Parco Archeologico, gli incontri con scuole, associazioni e realtà locali, così come la scelta simbolica di coinvolgere anche Longola, recentemente segnata da un devastante incendio, raccontano una precisa idea di cultura. Il patrimonio non viene pensato esclusivamente per il turista internazionale, ma come bene comune capace di generare appartenenza, partecipazione e consapevolezza.

È questa la direzione impressa dal direttore Gabriel Zuchtriegel, che negli ultimi anni ha progressivamente ridefinito il ruolo del Parco Archeologico di Pompei. Accanto alla tutela, alla ricerca scientifica e ai restauri, ha costruito una visione nella quale il patrimonio dialoga con il presente, aprendosi al teatro, all'arte contemporanea, all'accessibilità e alle comunità locali. Una scelta che supera l'idea del museo come luogo chiuso e restituisce al Parco la dimensione di organismo culturale vivo, capace di incidere sul territorio che lo circonda.

La forza di questa impostazione sta proprio nel considerare la cultura non come un privilegio destinato a pochi, ma come uno strumento di crescita collettiva. Coinvolgere i giovani, portare l'arte fuori dai confini del sito archeologico, creare occasioni di incontro con chi vive questi luoghi

After

Quando il lusso espone il proprio processo: alla GNAMC rivive la mostra che nel 1985 cambiò il modo di raccontare FENDI e Karl Lagerfeld





Il futuro ha un guardaroba perfetto. Non esistono pieghe, non esistono mani sporche di grafite, non esistono tavoli ingombri di campioni, forbici e ritagli. Gli abiti nascono già compiuti, generati da una sequenza infinita di immagini che si somigliano tutte, consumate con la stessa rapidità con cui vengono dimenticate. È una distopia silenziosa, elegante perfino, dove il lusso sopravvive ma il processo creativo evapora. Per questo sorprende che, nel 2026, il gesto più radicale non sia inventare qualcosa di nuovo, bensì tornare indietro di quarant'anni. Non per nostalgia, ma per recuperare il tempo lungo dell'idea, quando la moda si costruiva ancora attraverso il dubbio, il disegno e la materia.

È esattamente questo il cuore di After. Un percorso di lavoro. Fendi / Karl Lagerfeld 1985, la mostra che dal 10 luglio al 25 ottobre 2026 la Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea dedica alla storica esposizione inaugurata nello stesso museo il 5 ottobre 1985. Più che una celebrazione della collaborazione tra FENDI e Karl Lagerfeld, è il racconto di un mestiere. Un ritorno dentro l'officina invisibile del lusso, là dove un tratto di matita precede una silhouette, una matrice anticipa una collezione e un archivio smette di essere memoria per diventare il luogo da cui il futuro continua, ostinatamente, a prendere forma.

La scelta della Galleria Nazionale assume un valore che supera la semplice ricostruzione storica. Riproporre oggi quella mostra significa ricordare uno dei momenti in cui la moda italiana smise di chiedere legittimazione al mondo dell'arte e iniziò, invece, a dialogare con esso da pari. Negli anni Ottanta il museo non era ancora il teatro privilegiato delle grandi maison. L'ingresso dell'alta moda negli spazi istituzionali appariva un'eccezione, quasi una provocazione. Oggi quella contaminazione è diventata consuetudine, ma proprio per questo vale la pena interrogarsi sulle sue origini.

L'esposizione arriva nell'anno in cui FENDI celebra il proprio centenario. Un anniversario importante che la maison sceglie di non raccontare attraverso una retrospettiva spettacolare o una sequenza di capolavori iconici. La direzione è un'altra: riportare l'attenzione sul processo creativo, sulla costruzione del pensiero, su quella filiera invisibile che precede ogni collezione.

L'idea porta la firma di Maria Grazia Chiuri, mentre la curatela è affidata a Maria Luisa Frisa, da anni tra le voci più autorevoli negli studi sulla moda contemporanea. La loro operazione evita accuratamente la tentazione nostalgica. Nessuna monumentalizzazione di Lagerfeld, nessuna celebrazione autocelebrativa della maison romana. Il progetto preferisce raccontare il lavoro. Una parola semplice, quasi umile, eppure raramente associata al lusso.

La mostra segue infatti con sorprendente fedeltà il percorso concepito nel 1985 dallo stesso Karl Lagerfeld. Cambiano gli spazi, ma resta immutata la struttura narrativa, ricostruita attraverso un paziente lavoro filologico. Dove possibile vengono recuperati gli allestimenti originali; laddove gli oggetti non sono più disponibili intervengono accurate heritage reproductions, realizzate per restituire la continuità del racconto senza tradirne lo spirito.

Il risultato possiede qualcosa di insolito. Non si ha mai la sensazione di attraversare una mostra d'archivio. Piuttosto, sembra di entrare nello studio di uno stilista mentre il lavoro è ancora in corso.

Le sezioni — Tavolette, Caleidoscopio, Matrici Progettuali, Teatro, Pettine, Video, Schizzi e Computer — raccontano la nascita dell'abito prima dell'abito stesso. Il percorso scompone il gesto creativo nelle sue infinite diramazioni, mostrando come ogni collezione sia il risultato di continue verifiche, intuizioni, errori e ripensamenti. L'idea romantica



del genio improvvisatore lascia spazio alla disciplina del progetto.

Ed è probabilmente questa la lezione più contemporanea di Karl Lagerfeld.

Molto prima che il termine creative director diventasse una definizione onnipresente, Lagerfeld incarnava già una figura capace di attraversare discipline differenti con naturalezza. Disegnatore instancabile, fotografo, illustratore, editore, collezionista, osservatore compulsivo del presente, trasformava ogni suggestione in materiale progettuale. I suoi schizzi, esposti in mostra, conservano ancora oggi quella rapidità che li rende sorprendentemente vivi. Non cercano la perfezione. Cercano la direzione.

Il rapporto con FENDI rappresenta uno dei casi più straordinari nella storia della moda del Novecento. Iniziata nel 1965, la collaborazione tra lo stilista tedesco e la famiglia Fendi è durata oltre cinquant'anni, attraversando trasformazioni sociali, economiche ed estetiche senza perdere coerenza. Pochi sodalizi creativi hanno conosciuto una simile continuità.

Quando Lagerfeld arriva a Roma, FENDI è già sinonimo di eccellenza artigianale nella lavorazione della pelliccia. Lui non ne modifica l'identità, ma ne ribalta completamente il linguaggio. La pelliccia smette di essere un simbolo statico di prestigio per diventare superficie sperimentale. Si alleggerisce, si tinge, si assembla, si destruttura, assume ironia e leggerezza. Anche il celebre logo con la doppia FF, diventato una delle icone visive più riconoscibili della moda contemporanea, nasce da quella stagione di straordinaria fertilità creativa.

La mostra evita di isolare questi elementi come semplici simboli del lusso. Li inserisce invece dentro un sistema produttivo, ricordando che ogni icona nasce sempre da un laboratorio.

In questo senso, il titolo Un percorso di lavoro conserva oggi tutta la propria forza. È quasi un manifesto contro l'illusione della creatività istantanea.

Nell'epoca delle immagini generate dall'intelligenza artificiale, della velocità digitale e delle collezioni che si inseguono senza sosta, osservare una tavoletta di progetto o un foglio annotato a mano restituisce un'idea diversa del tempo. Un tempo fatto di sedimentazione, di confronto continuo con la materia, di lentezza produttiva.

Anche la presenza della sezione dedicata al Computer, che nel 1985 appariva quasi visionaria, acquista oggi un significato inatteso. Allora rappresentava l'ingresso delle nuove tecnologie nel processo creativo. Oggi, in un mondo dominato dall'automazione e dagli algoritmi, diventa la testimonianza di un momento in cui il digitale era ancora uno strumento e non un sostituto dell'immaginazione.

A chiudere il percorso interviene una vasta selezione della rassegna stampa dell'epoca. Potrebbe sembrare un semplice apparato documentario; invece diventa uno dei passaggi più interessanti dell'intera esposizione. Quelle pagine raccontano il modo in cui il sistema culturale italiano guardava allora alla moda, oscillando tra curiosità, diffidenza e fascinazione. Rilette oggi, restituiscono il racconto di una disciplina che stava lentamente conquistando il proprio spazio all'interno delle istituzioni museali.

Le parole della direttrice della GNAMC, Renata Cristina Mazzantini, sintetizzano efficacemente il senso dell'operazione. La mostra rappresenta infatti un capitolo della storia della Galleria, pioniera nell'aprire le proprie sale alla moda ben prima che questa diventasse un linguaggio pienamente accolto dal museo. Una visione che oggi si amplia ulteriormente, includendo il design e riaffermando la natura multidisciplinare della creatività contemporanea.

Forse è proprio questo l'aspetto più sorprendente di After. Non racconta semplicemente il passato di FENDI né costruisce un omaggio a Karl Lagerfeld. Racconta una soglia. Il momento esatto in cui la moda smette di essere soltanto industria, artigianato o spettacolo per assumere pienamente la forma di un pensiero progettuale.

E in un presente che celebra ossessivamente il risultato finale — la sfilata, la campagna, l'immagine perfetta — questa mostra compie un gesto quasi controcorrente. Riporta l'attenzione su ciò che normalmente resta nascosto: il tavolo da lavoro, la matita consumata, il foglio corretto più volte, la pazienza della costruzione. Perché il vero lusso, oggi, non è l'oggetto finito. È poter vedere il tempo che lo ha reso possibile.

Oltre la mostra, un progetto per il territorio







significa costruire un rapporto destinato a durare ben oltre il tempo di una mostra. Perché chi sente un patrimonio come parte della propria identità sarà naturalmente più incline a difenderlo, rispettarlo e tramandarlo.

In questa prospettiva, Pop Mythology assume un significato che va oltre l'evento espositivo. Non è soltanto un progetto dedicato all'arte contemporanea, ma un esperimento culturale che prova a ricucire il rapporto tra uno dei siti archeologici più celebri al mondo e il territorio che gli ruota attorno. È un cambio di prospettiva importante: Pompei non come isola visitata da milioni di persone ogni anno, ma come centro di una rete culturale che coinvolge cittadini, istituzioni, scuole e nuove generazioni.

Naturalmente il linguaggio di Colbert continuerà a dividere la critica. La reiterazione dell'iconografia della lobster e la forte componente pop possono apparire, a tratti, prevedibili. Eppure è proprio questa immediatezza a renderlo uno degli artisti contemporanei più efficaci nel dialogare con pubblici molto diversi tra loro. In un luogo come Pompei, dove convivono studiosi, appassionati, famiglie e visitatori provenienti da tutto il mondo, questa capacità comunicativa diventa un valore aggiunto.

Alla fine, però, la vera protagonista della mostra non è l'aragosta di Philip Colbert. È l'idea che un grande sito archeologico possa diventare il motore di una trasformazione culturale che coinvolga l'intero territorio. Perché la tutela del patrimonio non dipende soltanto dai restauri o dalle leggi, ma soprattutto dalla capacità di una comunità di riconoscersi nella propria storia. Se Philip Colbert in Pompeii: Pop Mythology riuscirà a rafforzare questo legame, allora il suo risultato più importante non sarà quello artistico, ma quello civile.