TEMA

n. 3 - settembre 2011

Asylum (Merlini - Tellas) | Chiara Lecca | Gianni Moretti | Nero

TEMA numero 3

ANIMALE/maschile

copertina: Federica Aradelli

INDICE

Editoriale	3
Asylum (Merlini - Tellas)	5
Chiara Lecca	13
Gianni Moretti	27
Nero	41

EDITORIALE

Quando iniziai a lavorare al progetto di TEMA non feci grandi previsioni sul futuro, soprattutto per evitarmi delusioni, ma fin dall'uscita del primo numero mi convinsi dell'importanza di perseverare per questa strada strana cercando sempre di migliorare. Così siamo arrivati al terzo numero e con esso novità importanti.

Primo cambiamento che salta subito all'occhio è la bella copertina firmata XIII, illustratrice poliedrica nonché cara amica che realizzerà le copertine di tutto questo primo anno, andando così a creare un'immagine unitaria che identifichi il percorso che terminerà col quarto numero.

Parlando di percorso vale la pena soffermarsi un attimo sul tema di questo nuovo numero: Animale/Maschile.

Animale/Maschile non è certo una questione di sesso, nonostante non faticherei a trovare buone ragioni per additare i maschi come animali. Animali siamo tutti, una razza animale che abita il pianeta, maschile invece è il lato negativo del nostro essere. È la parte istintiva, irrazionale, violenta, quella che viene dalle viscere, dal terreno.
Le poche fortunate persone a cui ho raccontato in anteprima questa scelta mi hanno fatto notare che la mia visione è inusuale e controversa. Prendetela così com'è, sono donna. Quello che conta in fondo sono le interviste in cui gli animali diventano il linguaggio artistico/simbolico utilizzato da questi artisti per eviscerare la propria natura umana.

Per primi arrivano gli uccelli del progetto Asylum, un duo di illustratori indagano come la natura si trasforma in gesto fisico. Un work in progress quasi pedante, ma sicuramente tormentato nel risultato visivo e accompagnato da una stridente colonna sonora.
Subito dopo compaiono i maiali e i conigli di Chiara Lecca: con ironia e acume raccontano delle nostre vite piccolo borghese, dell'ipocrisia della visione e del nostro debito verso il mondo naturale.
Con Gianni Moretti tornano gli uccelli, ma anche vipere, cani, scimmie e uomini, sono innanzitutto sagome, simboli che raccontano l'esistenza in una ricerca interiore sofferta e imperterrita.
Infine i cani di Nero (Alessandro Neretti) ovvero come trasformare il migliore amico dell'uomo in simbolo di forze e conflitti. Il cane, moralmente migliore dell'uomo, è in grado di diventare attore delle nostre debolezze.

La seconda novità importante è la versione di TEMA in inglese, un passo importante su un percorso in salita, quale sarà il prossimo?

Sibilla Zandonini

ASYLUM(MERLINI-TELLAS)

(Bologna - 1986, Cagliari - 1985)

Asylum è un progetto itinerante ha visto una specie di preview, poi l'appuntamento a FragileContinuo a Bologna e mentre ci scriviamo siete a Zelle Arte Contemporanea a Palermo. Anche se di solito cerco di evitare domande del genere, credo di poter fare un'eccezione. Come funziona il progetto? Prevedete altre tappe? È un lavoro di sovrapposizione per cui ad ogni tappa si aggiungono nuovi pezzi, oppure ricreate da zero ogni volta?

Asylum è un progetto in divenire.
Dal momento della sua ideazione ad adesso ha variato forma e rafforzato la sua identità; si può dire che sia un'installazione-studio, che permette ad entrambi di vedere l'evoluzione del proprio tratto di tappa in tappa rispecchiarsi in un immagine corale.

Il nido per esempio lo costruite ogni volta, giusto? Quindi esiste un periodo di ricerca sul territorio per trovare i materiali adatti, proprio come se foste voi gli uccellini che devono costruirsi una casa. L'umanità ha perso il rapporto diretto con la natura come fonte di soluzione ai suoi bisogni. Questa ricerca è solo funzionale o parte integrante del processo mentale dell'opera? Cosa porta due disegnatori a intrecciare rami, a usare le mani per costruire qualcosa di tridimensionale?

L'idea alla base di Asylum è l'accumulo, quasi ossessivo, di tratti come di rami e foglie.

La costruzione del nido si è rivelata un esperienza scultorea molto fisica ed intima; raccogliere il materiale per il nido sul luogo dell'esposizione è stata dapprima una scelta funzionale, poi via via è diventata un azione quasi rituale che ci ha

permesso di variare l'identità dell'installazione stessa in base al tipo di vegetazione autoctona del luogo.

Rimango sempre affascinata dal lavoro in team. In che modo vi siete incontrati artisticamente? Pensando al muro disegnato a Bologna è evidente un equilibrio perfetto tra i diversi tratti, come se vi equilibrasse a vicenda. Progettate prima come incrociare le linee oppure vi affidate all'istinto per cui

le quattro mani funzioneranno all'unisono?

Questo progetto è nato in maniera abbastanza naturale ed istintiva, con la semplice voglia di creare qualcosa assieme.
Per la maggior parte del tempo il lavoro viene svolto in luoghi e città differenti, ma il conoscere così bene la produzione l'uno dell'altro fa si che i lavori corali prendano vita senza troppe parole.

Al centro di Asylum ci stanno gli uccelli, i quali da sempre hanno significati simbolici plurimi: per gli egizi erano legati all'anima, che volando poteva staccarsi dal corpo terreno. In generale tutte le iconografie antiche utilizzano esseri alati ad indicare un rapporto con l'aldilà o la sfera spirituale. O ancora, gli angeli dipinti avevano ali bianche pennute e sia nella Bibbia che nel Corano esistono passaggi in cui si fa riferimento agli uccelli del cielo, in quanto angeli.
Questa dimensione spirituale è legata al volo. Nel vostro lavoro invece tutti gli uccelli disegnati da Martina sono fermi, idealmente posati sui rami di Tellas. Sono così umani, impotenti. Questi uccelli parlano di noi o di loro?

Non c'è alcuna volontà cosciente di umanizzazione degli uccelli, in Asylum.
Ci limitiamo ad un attenta osservazione della natura, con l'intento di trarre sempre più spunti creativi sul come rappresentarla.

Martina il tuo approccio al disegno è molto fisico, colore pastoso e denso, carne palpabile, piume leggere. L'elemento naturale occupa gran parte dei tuoi lavori anche al di fuori di questo progetto. E a questo disegno naturalista veritiero affianchi invece una ricerca geometrica, un omaggio a Munari e all'armonia delle forme semplici. Sono due facce della stessa medaglia? Il tuo intervento cambia a seconda del fine, commerciale o artistico?

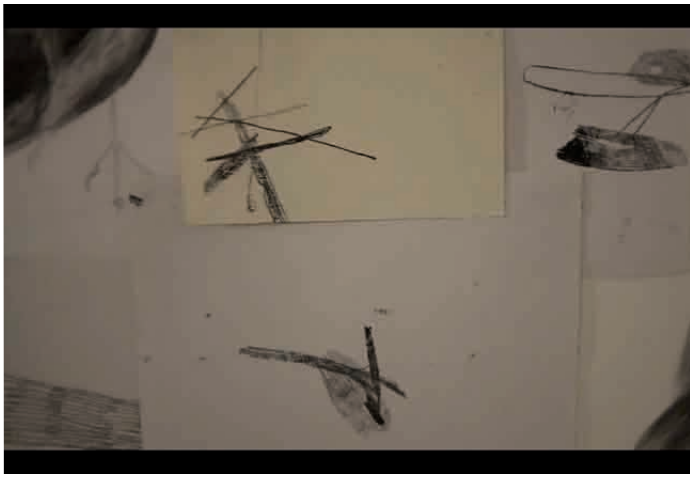
Nel mio lavoro ci sono certamente sfaccettature molto diverse che sono frutto però della medesima ricerca.
Venire da una formazione illustrativa più che artistica mi ha permesso di osservare e incamerare linguaggi “editoriali” e trasporli in altri ambiti. Tendo a indirizzare il mio stile verso ciò che in quel momento mi entusiasma...
Asylum è stato una spinta a concentrarmi sulla gestualità, una ricerca del tratto che mai mi ero concessa di approfondire.

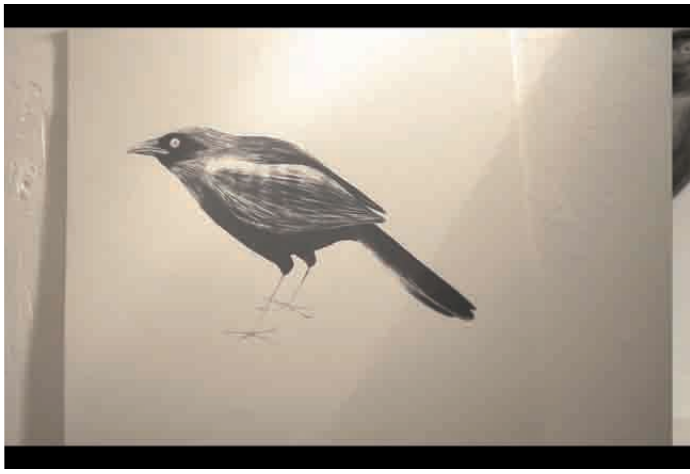
Tellas, tu invece hai un atteggiamento diametralmente opposto, almeno all’apparenza. I tuoi disegni sono tenui scarabocchi, nascondono la forza del disegno bambino, istintivo, ma è evidente come siano frutto di una lenta osservazione. Geometrie complesse, simboli, intrecci. A volte emerge quasi una pedanteria nel tuo inseguire un concetto, studi infiniti per disegnare un nido, una roccia. Ci porti dentro il tuo processo, se puoi?

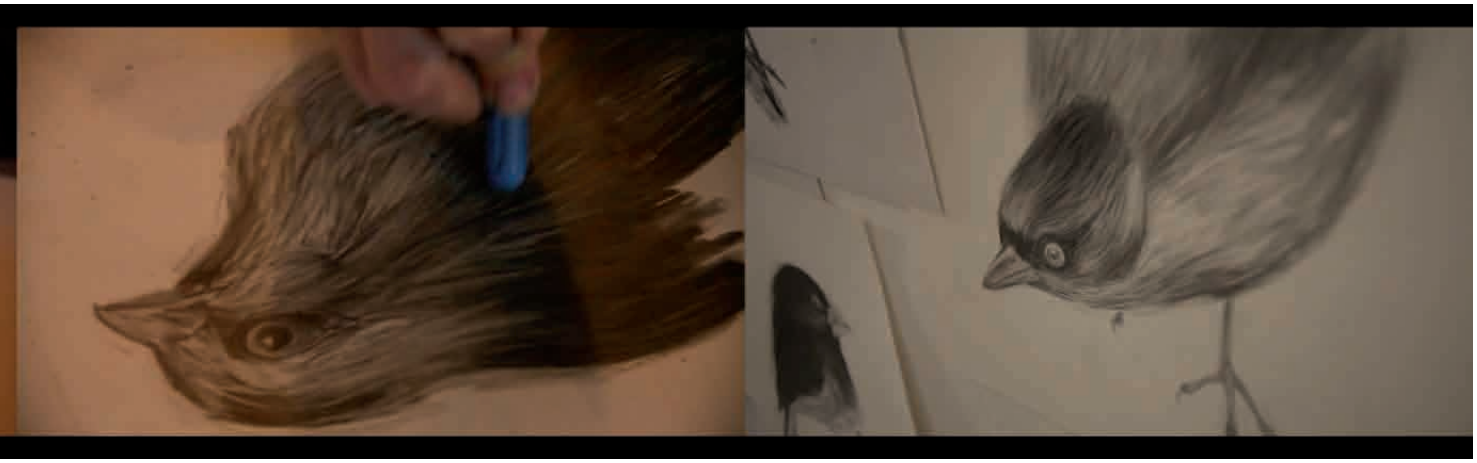
Il mio lavoro è una continua osservazione della natura, che dall’illustrazione tende a passare a delle forme minimali, o astratte. Questo è dettato sicuramente dal posto in cui son cresciuto, la Sardegna, quindi tanta vegetazione, terreni aridi, mare, vento e cinguettii. In Asylum è stato abbastanza semplice, anche se i nostri lavori hanno due background differenti, riescono ad uniformarsi bene. In effetti abbiamo una gestualità diversa, ma la materia che trattiamo è sempre la stessa, e probabilmente è una delle cose che a me piace di Asylum.

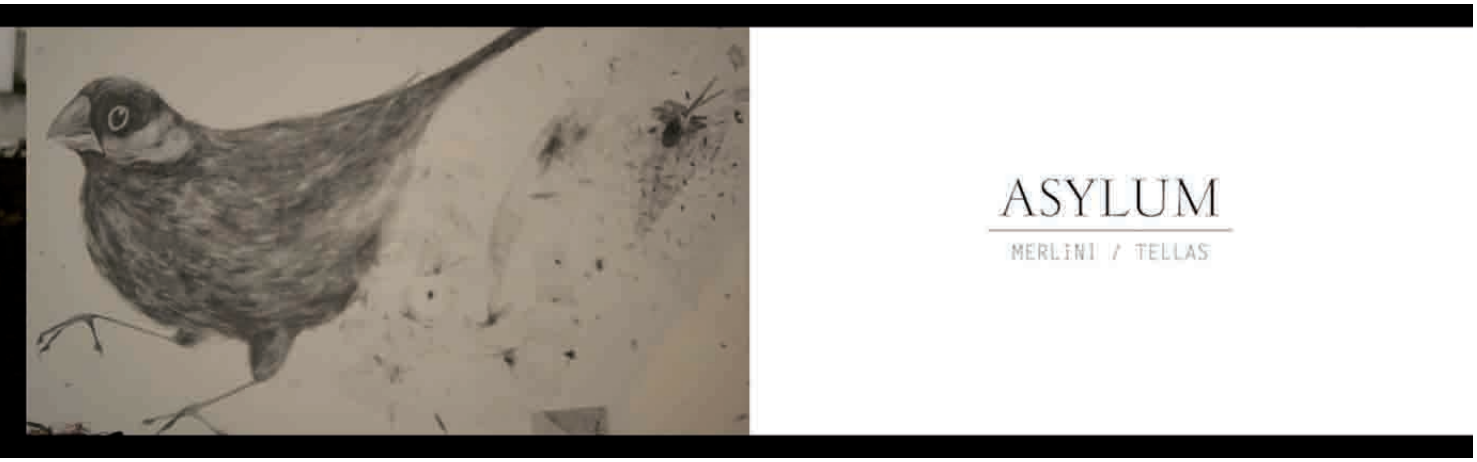
Non possiamo dimenticare il terzo elemento di Asylum: der Mauer, al secolo Enrico Gabrielli, eclettico clarinettista e sperimentatore. È un po’ lo stregone, lo sciamano, dona vita e fiato agli uccelli, da corpo all’ambiente. Dice che il suo progetto solista si chiama der Mauer perché costruisce muri per sé e per gli altri. Senza i suoi “rumori” l’installazione sarebbe morta?

La collaborazione con Enrico è stata quasi obbligata.
Anche il suo è come il nostro uno studio naturalistico, un ipnosi sonora che incanta e disturba.
L'intento del suo lavoro è stato scavare in profondità e regalare allo spettatore una sensazione di avvolgimento nell'opera stessa, uno stordimento sonoro che ha certamente regalato spessore a tutto il progetto.









ASYLUM

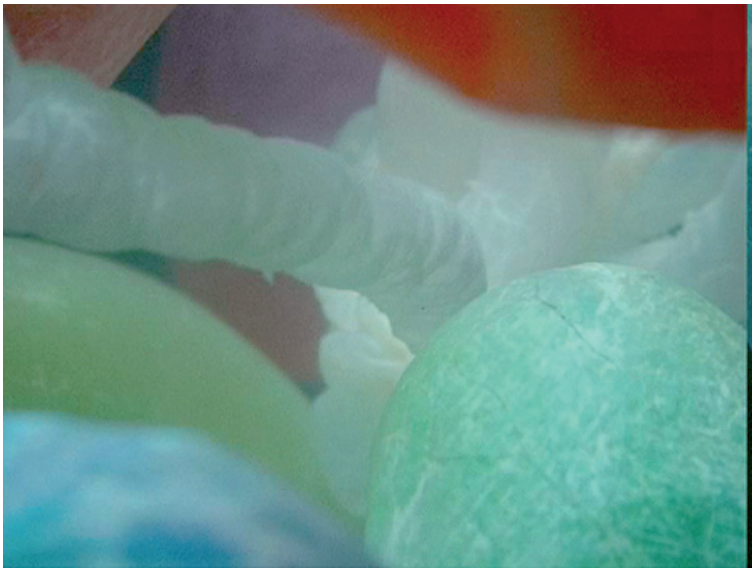
MERLINI / TELLAS

video di Giancarlo Morieri

CHIARA LECCA

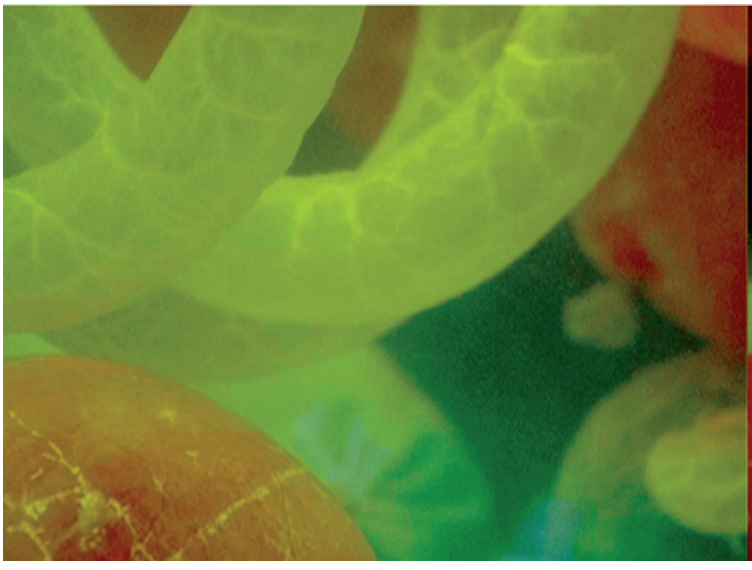
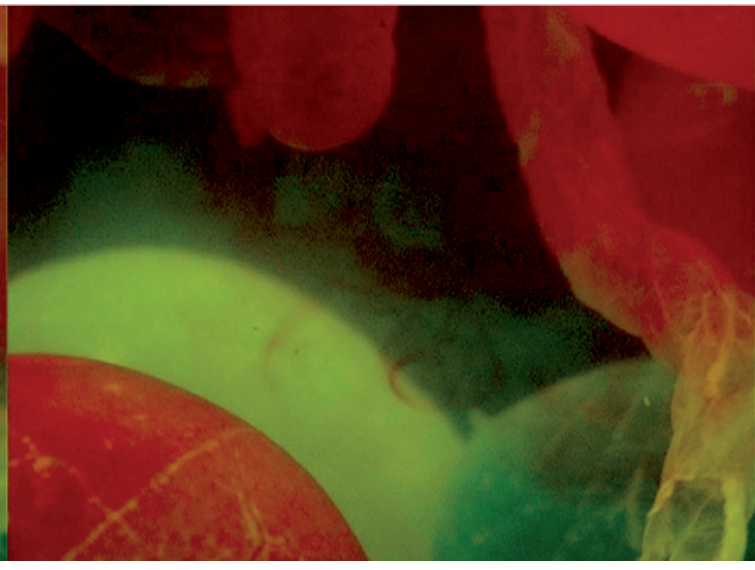
(Modigliana - 1977)

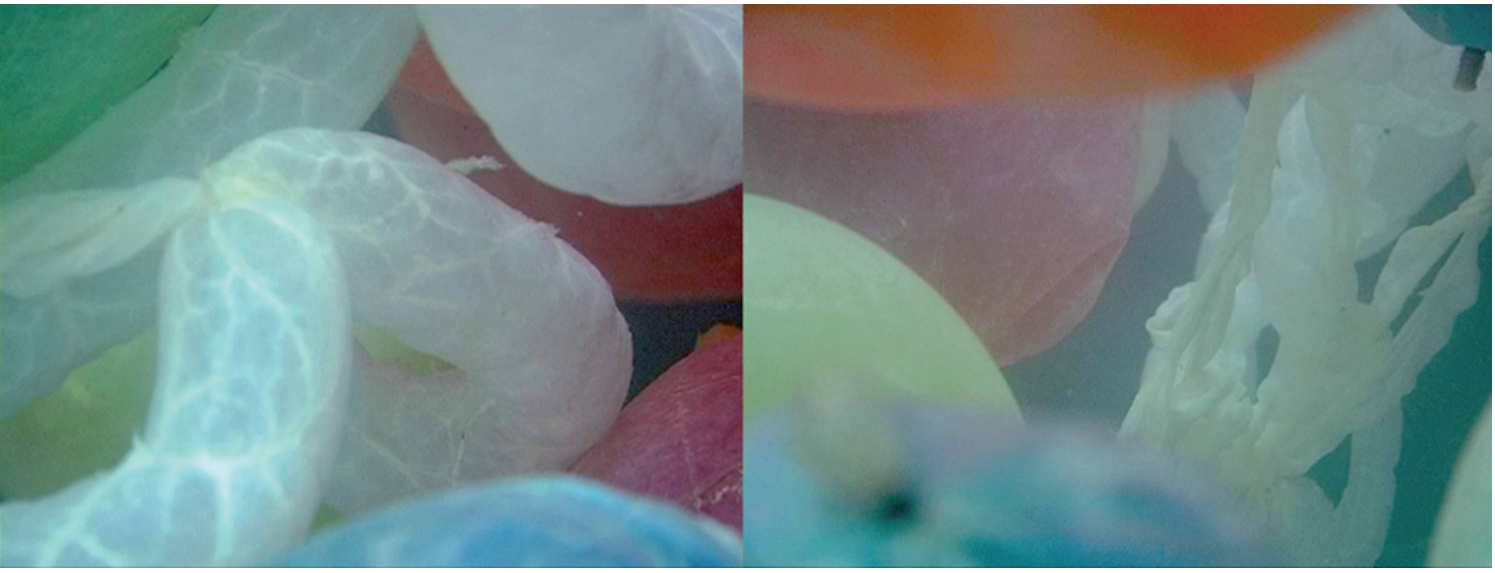
Red rabbit - 2010



È strano, dopo un percorso artistico articolato hai sentito il bisogno di raccontare il processo di ideazione di un'opera. Con il video Bowels individui il momento esattamente prima della nascita dell'idea a livello umorale, come se fosse un movimento di intestino a condurti verso la creazione. Il tuo approccio è davvero solo viscerale? Fare arte è questione di pancia?

A questo punto della mia ricerca ho sentito tale esigenza, ho voluto raccontare il processo per fare luce su una delle chiavi di lettura del mio lavoro, tutto ciò attraverso il linguaggio che più mi è congeniale. Immagino l'arte come energia propulsiva viscerale, la stessa alla base di tutte le nostre azioni. Il mio approccio è infatti viscerale per quel che riguarda l'input iniziale: ascolto e osservo ciò che ho attorno e mi concentro su ciò che maggiormente mi colpisce a livello sensoriale, sulle mie spine nel fianco. Si tratta di situazioni sociali e oggetti che scatenano in me sensazioni

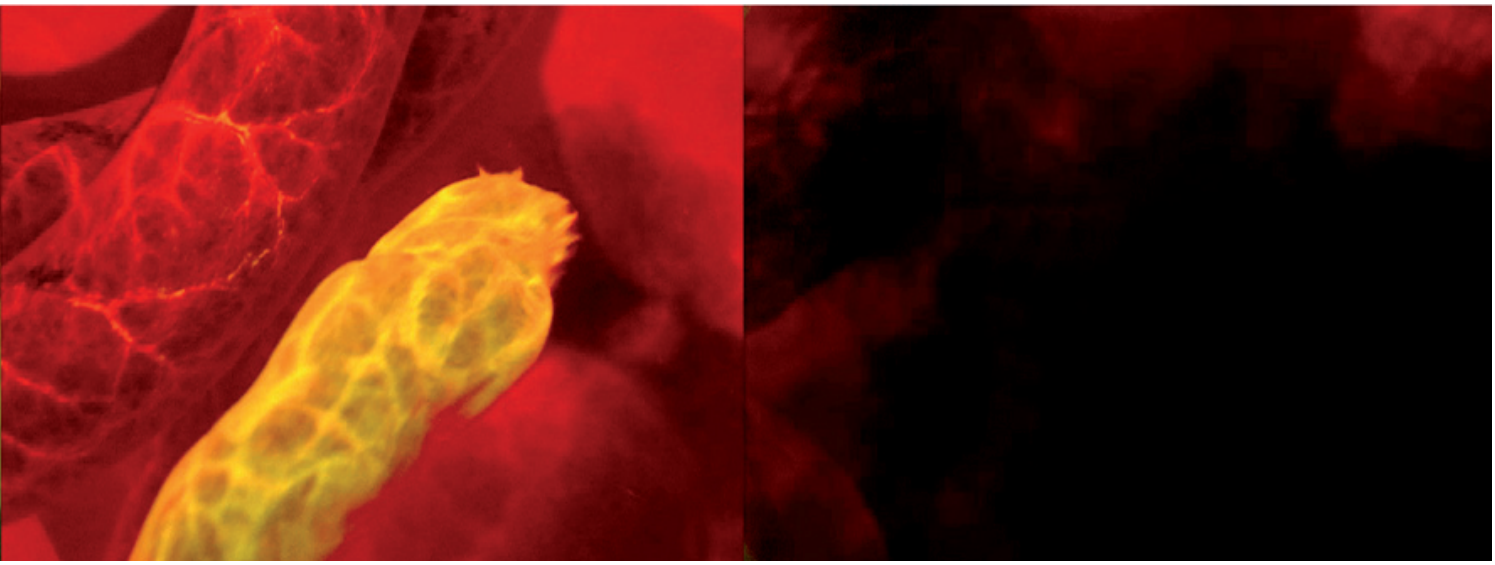





Bowels - 2010

molto chiare ma indescrivibili con parole e che quindi tento di tramutare in opere.
Il passo immediatamente successivo è però mentale, infatti consiste nel scegliere i mezzi tecnici più consoni e concatenare materiali in modo che assemblati riflettano tali sensazioni.
Sono convinta che un'opera per essere tale debba oltrepassare la semplice fruizione visiva ed essere permeata da un'aurea, deve lasciare un solco in chi la osserva. Detto questo si può tentare di ottenere tale magia se il punto di partenza è viscerale in modo da dialogare direttamente con la parte inconscia di chi ne fruisce. Quindi per me fare arte è una questione di pancia, anche se tali pensieri possono essere smentiti dall'ampia fetta di artisti il cui lavoro è prettamente mentale.

È interessante osservare il tuo percorso nel suo insieme: sembra quasi che crescendo hai vinto la timidezza, passando



Bowels - 2010

così da performance e ironia, al coraggio di mostrare le tue carte, senza filtri.

Potrà sembrare ma la mia timidezza è tutt'altro che vinta, anzi fa parte di me ora più che mai, ci convivo da sempre, è un rapporto di amore e odio, ma ancora non abbiamo divorziato. E' invece cambiato l'ambiente attorno a me e il mio ruolo: le prime sperimentazioni risalgono al 2003, mi trovavo al terzo anno di Accademia, ancora non avevo scoperto la tassidermia e trasportavo i lavori con borse termiche… un contesto molto diverso da quello in cui mi trovo ora.

E cambiando tu sono cambiati anche gli animali scelti, all'inizio era il maiale il prescelto, o meglio le orecchie di maiale che diventavano simpatici cerchietti per capelli o borsette, sempre ben chiuse dentro espositori di plastica.
Mi ricordano molto i vestiti delle Barbie che da piccola avevano il monopolio dei miei desideri, spingi molto sull'immaginario commerciale e femminile. C'è una bella differenza tra il dare del maiale ad un uomo o definire maiala una donna (cerco di scacciare il mio lato femminista che direbbe che è solo perché viviamo in una società ancora oggi maschile). Quando hai realizzato quel tipo di opere cosa avevi in mente?

Volevo mostrare sotto diversi punti di vista aspetti della nostra società, quello che sto tentando di fare tutt'ora. Mi interessa esaminare ciò di cui non ci rendiamo conto, di cui apparentemente ci dimentichiamo, gli aspetti del nostro quotidiano nascosti dal buoncostume, per pigrizia, per routine, per comodità.
Inizialmente era il maiale perché più di altri animali si presta al gioco, è infatti osannato e offeso in una miriade di modi, è quello che comunemente entra a far parte del nostro vocabolario più scurrile.
Premesso che anch'io sono figlia dell'epoca Barbie, la scelta dei blister era dettata dal fatto che riassumono al meglio un'idea di possesso e di consumo di massa, accessibile a tutti, i miei blister inoltre contenevano oggetti con un forte legame con la libido e il cibo, tutti aspetti spesso relegati a nostri desideri reconditi.
Le performance mettevano così in scena un mondo che definirei onirico legato a queste pulsioni. Effettivamente il fatto che esse fossero pensate da una donna creava un corto circuito mentale, ma si tratta di un bluff dal momento che tali scandalosi pensieri scaturivano in conseguenza ai nostri pregiudizi sulla sfera suina!

Dici sempre che utilizzi elementi animali perché fanno parte della tua vita, vivi in campagna e quindi hai un legame diretto con l'elemento naturale. Forse per questo utilizzi parti che sono scarti di macelleria, emerge un rispetto profondo per gli animali. È un sentimento molto bello, molto spesso artisti contemporanei che lavorano con la tassidermia dimenticano questo tipo di rapporto e gli animali diventano semplici colori su una tavolozza. È un processo naturale? Ci sono volte che diventa un limite?

Pocket Ears - 2003

Non mi permetterei mai di far sopprimere un animale per realizzare una scultura, ma mi limito ad utilizzare solo resti ritenuti scarto.
Considero così ogni mio lavoro come un tentativo di messa in relazione del mondo naturale con quello umano, sperimentato fuori da schemi convenzionali e utilizzo i materiali organici come escamotage per risvegliare pulsioni ataviche appartenenti al nostro inconscio collettivo, alla parte più antica del nostro cervello.
Mi considero molto fortunata dal momento che, soprattutto nei primi anni di vita, sono stata permeata in maniera diretta dalla sfera animale e naturale e conservo ricordi preziosi legati a quel periodo. È vero che gli animali, con tutto ciò che è annesso, entrano a far parte della vita di ognuno di noi, ma non in maniera esplicita, piuttosto ben confezionati, adattati al nostro stile di vita… Oggi probabilmente sempre più bambini si interrogano su che forma abbia l'albero da cui si ricava il latte!
Il desiderio di affrancamento della nostra società dalla sfera animale e naturale può farci dimenticare la nostra provenienza. Penso invece sia fondamentale portare maggiore attenzione a questi aspetti dal momento che abbiamo un debito enorme

con la sfera animale e vegetale, legato al nostro sostentamento, a quello con cui copriamo il nostro corpo e soprattutto alla sopravvivenza di un ecosistema.
La tecnica della tassidermia è direttamente collegata a questo rapporto atavico, si tratta di un procedimento molto antico, io utilizzo un metodo medievale tuttora valido e praticato. Nel mio lavoro può divenire un limite nel momento in cui chi osserva non presta attenzione a questo legame rischiando così una lettura superficiale.

Domestic economy e Still life racchiudono in sé plurimi elementi: parti animale e vegetali che collaborano alla realizzazione di un qualcosa assolutamente decorativo, oggetti ornamentali dal gusto un po' retrò che rimandano ad una cultura borghese dell'abitare. Chi si avvicina a guardare meglio scopre il bluff, viene svelata la vera natura delle cose. A volte potresti sembrare quasi arrogante nel tuo criticare, come spettatrice a volte dimentico io stessa che un artista si mette sempre in gioco in quello che produce. Potremmo definire la tua arte come arte sociale?

Io penso di sì in quanto tento di indagare come il sociale si rapporta con la realtà del mondo naturale, con il desiderio di creare dubbi, ipotizzarne nuovi assetti. Chi fruisce dei miei lavori è obbligato ad una riflessione sulla propria posizione rispetto alla sfera naturale.
Trovo il rapporto umano/animale pieno di paradossi, invece il tentativo di capire gli animali è necessario per comprendere veramente noi stessi. Effettivamente è questo tipo di rapporto ad interessarmi, l'uomo tende a suddividerlo in categorie: animali da affezione, da cortile, da mangiare, da abbigliamento, da arredamento, e non lo considera nella sua complessità.

Domestic Economy - 2010

Still life - 2010

L'opera The Paschal Lamb è quella più cruda come immagine e forse anche quella che strizza più l'occhio ad una estetica pubblicitaria: sfondo neutro, pelo pulito e il colore brillante delle uova. Sembrerebbe quasi una campagna pro-vegetarianismo, anche se d'istinto non direi che tu sia vegetariana, visto un'opera come Le Petit Cuisinier. Quest'opera per me è un po' un guardare dietro la tela del tuo lavoro.

Il lavoro Le Petit Cuisinier è nato in una situazione molto particolare. L'ho infatti realizzato durante una residenza, mi trovavo a Poirino, Torino, presso la Fondazione Spinola Banna per l'arte e l'artista Jorge Peris era il visiting professor.
La residenza prevedeva l'analisi del proprio lavoro, la conseguente destrutturazione e la rielaborazione in un'installazione. Io ho realizzato Le Petit Cuisinier: l'installazione comprendeva nove lame di coltello. Esse erano posizionate sulle pareti degli spazi fruibili in modo che fossero percepibili solo in seguito ad un'attenta osservazione, inoltre mostravano il loro lato più pericoloso, quello affilato della lama ma apparivano come sottili linee sulle pareti. I fruitori sapevano della loro presenza ma il lavoro risultava praticamente invisibile, al termine del percorso una mappa svelava le varie posizioni. E' un lavoro che implica una riflessione sul pericolo, sulla paura, la difesa, il contrattacco …

The Paschal Lamb - 2007

Art of Fugue - 2009

Ti piace spiazzare lo spettatore, in ogni opera esiste un livello di lettura da lontano, ingannatore, e quella da vicino: rivelatore. È un po' la stessa inconsapevolezza degli animali: il gatto che porta a casa l'uccellino morto, non pensa che ti farà impressione o pena. Che tipo di rapporto hai con il pubblico? Mentre crei un'opera consideri il rapporto arte-spettatore o è un elemento secondario?

Lo spettatore è la cosiddetta prova del nove, capisco se appunto la mia pancia mi tradisce o meno, ma solitamente tendo a preoccuparmene solo a lavoro finito. In realtà penso di essere io il primo spettatore spiazzato, infatti mentre realizzo un lavoro lentamente esso si distacca da me e capisco che è terminato nel momento in cui percepisco una sua "vita propria", a quel punto non mi appartiene più e diviene di chiunque ne fruisca.

Vita e morte, un argomento, se così possiamo dire, che da sempre viene interrogato dal mondo dell'arte. C'è un'opera, che mi fa davvero impressione, in cui utilizzando delle pelli di serpente conciate per diventare cinture, ricostruisci delle strane forme viventi. Parlo di Art of Fugue, l'arte della fuga, titolo singolare considerando che chiudi in gabbia questi animali mostruosi dopo avergli donato la vita. Come mai questo controsenso? La libertà non esiste ne in vite ne nella morte?

Ho realizzato Art of fugue nel 2009, ero stata invitata a prender parte ad una mostra in Germania, a Berlino, dal titolo

Misses (Fiorenza, Patrizia, Roberta, Carlotta, Irene) - 2010

The Goldberg's Variations con la curatela di Martina Cavallarin. Il tema era quindi molto particolare, si doveva riflettere sul lavoro di Glenn Gould e sulla musica classica.
Avevo utilizzato vecchie cinture in rettile per ricreare i serpenti di circa un metro, al loro interno si trovavano piccoli sensori che ne permettevano la rotazione in senso orario e antiorario nel momento in cui percepivano movimenti.
L'aspetto per me entusiasmante della musica classica sta nella composizione costituita da schemi matematici e simmetrici: il fatto che un genere musicale che tanto restituisce a livello sensoriale ed emotivo sia concepito in termini matematici, con un procedimento razionale e calcolato.
Avevo così optato per un lavoro che prevedesse forti reazioni emotive in conseguenza ad un movimento meccanico, tecnico. Le cinture così assemblate infatti provocavano nuovamente reazioni incondizionate di paura in chi ci si imbatteva come l'animale da cui ricavate. Nella loro versione berlinese tra l'altro erano esposte direttamente sul pavimento dello spazio espositivo.
Il titolo del lavoro fa riferimento ad un'opera incompiuta di Bach ma vuole anche ironizzare su eventuali fughe da parte dei visitatori.

"(…) soltanto le culture che hanno evitato la fase rinascimentale, (...), vedono nell'arte il pericolo che essa rappresenta in realtà."
Da L'ala del turbine intelligente di Glenn Gould

…per quanto riguarda la libertà, sono dell'idea che si tratti di un'utopia.

Misses (Fiorenza, Patrizia, Roberta, Carlotta, Irene) è un'opera sferzante, decisamente critica verso il modello femminile dell'estetica dell'apparire: crine di cavallo acconciato come fossero ricche parrucche. La parrucca è un elemento forte, serve a camuffarsi, a nascondersi, azioni che un artista compie in ogni lavoro senza però potersi mai davvero coprire. Anche in questo caso l'ironia è il canale prioritario di comunicazione, è un arma oppure una condanna? (Oggi è uno dei pochi linguaggi considerati quello ironico, in ogni ambito, anche politico, la dissimulazione e i doppi sensi hanno preso il sopravvento su forme di comunicazione più dirette.)

Penso cambi enormemente la sua valenza a seconda degli ambiti e degli utilizzi. Io la considero una buona tecnica di sopravvivenza. Nel mio lavoro mi consente di approfondire tematiche forti probabilmente troppo dirette senza una dominante ironica.

Claudia Casali, che ha curato la tua personale al MAR - Museo d'Arte della città di Ravenna, ha dichiarato che in Origami c'è molto Picasso. Che tipo di rapporto hai con la storia dell'arte? Ti interroghi mai sull'arte come forma di immortalità? La storia dell'arte è ancora in corso?

Ho sempre amato la storia dell'arte e trovo interessante confrontarmi con i sui temi a distanza di tempo, vedere come cambia e si arricchisce la mia lettura: ogni volta avvengono nuove scoperte. Trovo molto più stimolante seguire la storia dell'uomo attraverso la sua arte che corre pari passo.
Non è mia abitudine inserire volutamente nei lavori riferimenti ai maestri del passato, ma essi fanno parte del mio background culturale per cui è inevitabile che traspaiano.
Fin tanto che esiste l'uomo esiste la storia quindi anche la sua arte, mi domando spesso cosa rimarrà del contesto artistico contemporaneo, sarei molto curiosa, è un'epoca decisamente variegata e soggetta a cambiamenti repentini, purtroppo solamente alle opere è destinata l'immortalità…

Gengi - 2011

GIANNI MORETTI

(Perugia - 1978)

Poena Cullei - 2009

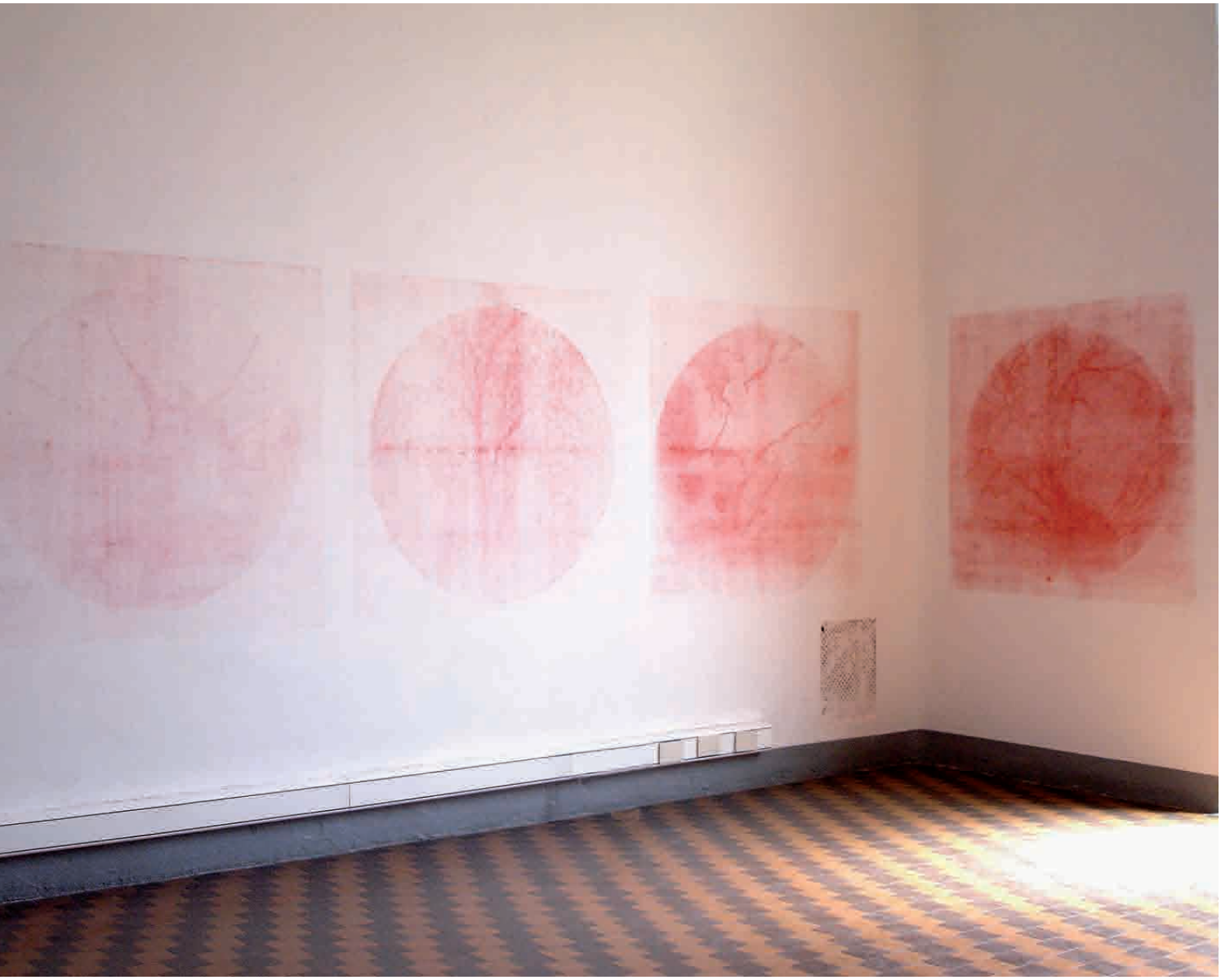
Hai denominato il tuo sito internet Bestiario, la prima volta che lo lessi pensai che ero praticamente obbligata ad intervistarti per questo numero, viste le premesse. Perché Bestiario? Chi sono le bestie?

Sono sempre stato attratto dagli animali, forse per la loro incapacità a parlare, forse per i loro sguardi e codici linguistici fisici così estranei. Mi ha sempre affascinato la loro apparente estraneità alle cose, come un tacito assenso alla vita e alla morte. Nei miei lavori, almeno quelli del 2006-2008, ricorre spesso la figura umana che è sempre proposta in una condizione inerte, incapace di far valere la propria volontà, capace solo di lasciarsi andare alla corrente. Il mio personale bestiario raccoglie questi corpi flessi nella corrente, che siano umani o animali, accomunati dal desiderio di essere un semplice conduttore di qualcosa di più grande.

Lo spolvero, l'antica tecnica utilizzata per riportare il disegno sull'intonaco vivo pronto all'affresco, diventa per te l'opera stessa. Quelle tracce, che sono come un linguaggio segreto tra l'artista e la sua opera, non vengono coperte, ma esposte allo spettatore. Un'opera come Didattica (2007) diventa quasi prepotente nel suo imporsi, giacché svanirà dai muri finita la mostra e solo tu hai il potere di ricreare quel pizzo di pigmento rosso. Hai un modo sfrontato di importi al pubblico, ti preoccupi mai per lui?

Mi ha colpito l'uso del termine "prepotente", termine che non avrei mai pensato di poter usare (o di vedere utilizzato) relativamente al mio lavoro. In effetti mi rendo conto, almeno fino a Didattica, di essermi concentrato molto sul lavoro in sé e non su quello che gli sarebbe potuto accadere. Lo spettatore doveva vestire solo i panni dell'osservatore, non avevo contemplato alcuna reazione né accadimento. Puoi immaginare lo sgomento e stizza quando entrando nella mia sala qualche settimana dopo l'apertura della mostra il lavoro era stato praticamente distrutto da tutti coloro che l'avevano visto e non avevano saputo resistere al desiderio di toccarlo. Da quel momento mi sono reso conto che quest'aspetto + processuale è parte integrante della mia ricerca, ciò che non è proprio né voluto ma che crea lo scarto di conoscenza e di appropriazione nei confronti della vita e da cui, ho imparato, non bisogna nascondersi né essere spaventati.

Il pigmento è aleatorio, passeggero, mutevole; un approccio non nuovo nella storia recente, a volte sembra quasi che l'arte contemporanea ricerchi questa provvisorietà per liberarsi del peso stesso della storia. Certamente nell'ultimo secolo l'idea ha assunto una posizione dominante rispetto la tecnica, ma sinceramente credo che (ancora) non basti un'idea per fare arte. Come gestisci il rapporto tra l'idea e la sua concretizzazione?



Didattica - 2007

La domanda è molto interessante e decisamente ampia, cercherò di essere il più stringato ed incisivo possibile.
La scelta di un materiale così aleatorio e instabile non è da imputare ad un desiderio di attinenza alla moda del momento. Per quanto mi riguarda credo che sia piuttosto da ricercare in un mio personalissimo modo di avvertire la vita e i rapporti che la caratterizzano. Tutto mi appare estremamente volatile, passeggero. Nel momento in cui ho iniziato a lavorare con i pigmenti ho cercato un materiale che più di qualsiasi altro "oggettivasse" questa dimensione. I pigmenti sono alla base della pittura, lo sappiamo bene. Nei secoli sono stati adottati dei leganti che li aiutassero ad aggrapparsi alla superficie per non lasciarla più. Mi sembra che in questo momento storico siano proprio quei leganti a

mancare, come se tutto si fosse asciugato, tutto fosse diventato meno solido e più semplice da staccarsi dalle dita ma allo stesso tempo più vago e inconsistente. Mi viene spesso in mente un testo di Zigmunt Bauman, Modernità liquida, all'interno del quale Bauman sostiene come la nostra società si sia "alleggerita". Questo alleggerimento ha portato ad una maggiore agilità nei rapporti di qualsiasi tipo ma anche ad un inevitabile calo delle certezze. Secondo questa prospettiva la storia viene letta come un fardello troppo pesante di informazioni e l'angolo di percezione si è stretto a tal punto dal comprendere solo il qui ed ora.
Ebbene, per passare alla seconda parte della tua domanda, come poter raccontare questa indeterminatezza? Non certo solo attraverso l'idea. Trovo che l'idea in sé non sia sufficiente a catalizzare un lavoro. Se fosse sufficiente una buona idea o un buon tema per fare un buon lavoro allora qualsiasi filosofo o giornalista o acuto osservatore sarebbe un ottimo artista. Non so come mai ma sembra persistere questo concetto di un contenuto diverso o "superiore" alla forma che lo esprime. In arte, come in qualsiasi altro linguaggio, la forma è il contenuto perciò la costruzione di un proprio linguaggio, quanto più aderente al proprio modo di vedere, sentire, percepire le cose, è ancora e fortemente la conditio sine qua non per qualsiasi artista.

La concretizzazione di un'idea è il nodo da sciogliere ogni volta e non è mai un test a risposta singola ma sempre multipla. Ogni volta che approccio un nuovo lavoro mi sembra di iniziare un gioco d'infanzia di cui mi parlava mia madre: una torta fatta di farina con all'interno una monetina. Mi raccontava che ogni bambino intorno al tavolo aveva un coltello e con questo doveva tagliare una fetta della torta. Vinceva chi si avvicinava di più alla moneta. E' così, ogni volta un'approssi-

Requiem (365 singhiozzi per Dawson) - 2009

mazione al lavoro ideale, il migliore che si sia mai fatto, alla forma che più di ogni altra aderisce all'idea che ne è lo scheletro. Alla creazione, per dirla con Michael Cunningham, del "romanzo perfetto".

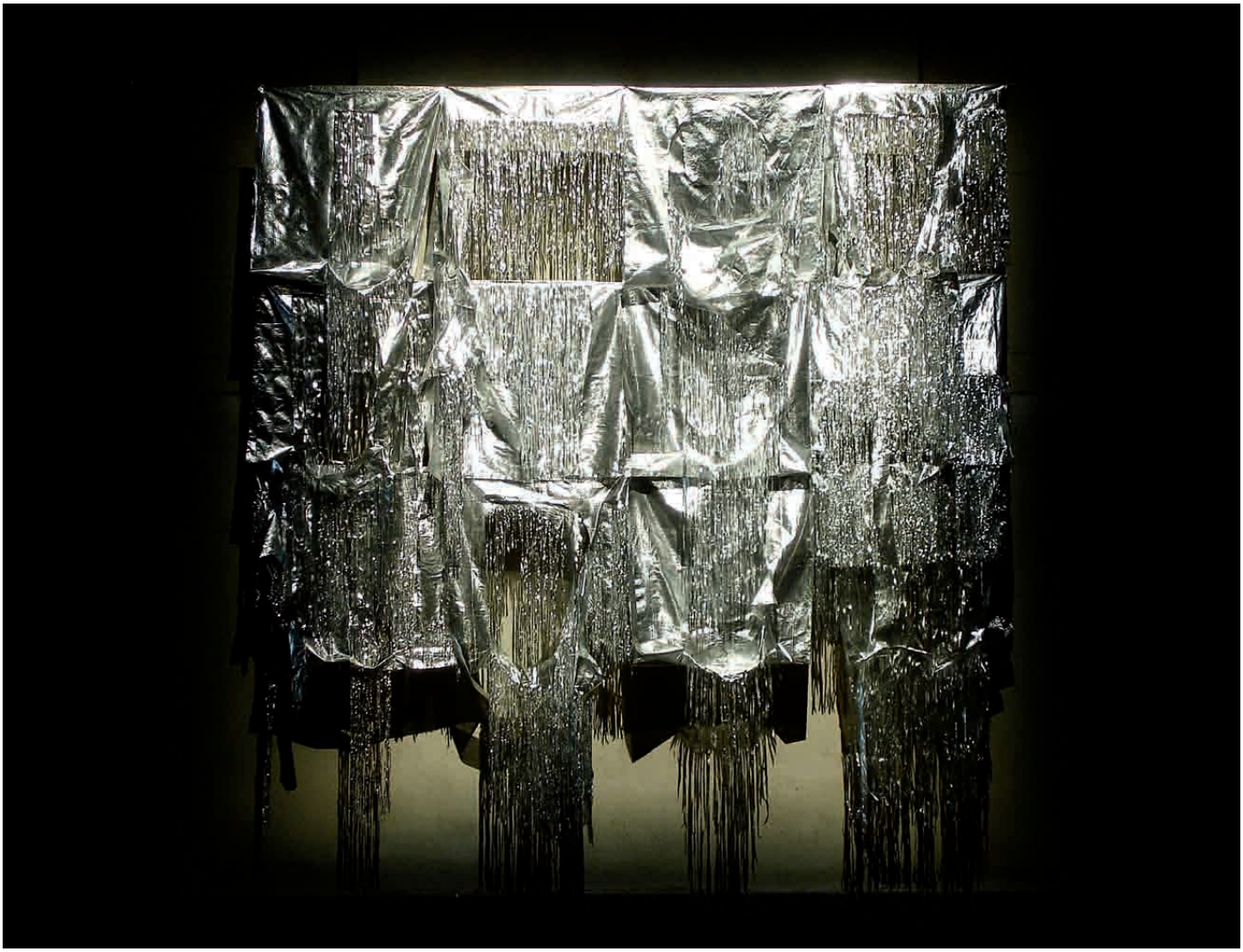
Hai utilizzato la tecnica del monotipo barando un po', per esempio in Requiem (365 singhiozzi per Dawson) del 2009, realizzato mentre eri in Corea (giusto?), usi la matrice finché non si consuma l'inchiostro e poi ne metti di nuovo e ricominci a stampare le sagome per segnare tutti i giorni dell'anno. Un lavoro quasi pedante nel suo essere ripetitivo, esprime così la frustrazione dell'artista nel suo dover ripetere un compito ingrato: ogni mattina deve affrontare la stessa affannosa ricerca non avendo nemmeno gli strumenti adatti. Così l'inchiostro straborda e l'immagine si ripete su se stessa. Credi davvero sia impossibile vincere?

Mi hai definito un baro; curioso perché nel lavoro che citi mi sono sentito particolarmente onesto. Ho usato il monotipo per altri lavori in passato, secondo tutti i crismi tecnici. In Requiem (365 singhiozzi per Dawson) invece ho inteso seguito i movimenti dello strumento nelle mie mani. L'ho assecondato, studiato e solo nel farsi del lavoro ho capito che piega avrebbe preso. Ogni volta è come camminare su un filo, ho sempre la paura di non avere i muscoli per reggere lo sforzo, ed ogni volta mi scopro più capace di gestire ed assorbire il cambiamento, farlo entrare e maneggiarlo senza scottarmi.
Credo che l'ingratitudine di cui parli sia parte integrante del fare ricerca, qualsiasi sia il suo campo di applicazione. E' un vivere in costante balia dell'errore e della sua (salvifica) assunzione critica.
E se davvero sia impossibile vincere è una domanda a cui non so rispondere, per questo continuo a farmela. Lavorare concettualmente sul fallimento riuscito – procedimento che avviene attraverso una

reiterazione sempre simile ma mai identica - è comunque un altro versante della mia necessità.

I colori hanno un potere forte nelle tue opere, li utilizzi come simboli più che semplici pigmenti. In Ritratto di famiglia (2006) si raggiunge, grazie al rosso, un livello di teatralità molto alto, una tensione palpabile tra il freddo del blu e del nero sulla parete e quelle carte sanguigne. Sono colori tridimensionali. La scelta di utilizzare in questo modo i colori primari è stata spontanea (non poteva che essere così) oppure frutto di un ragionamento voluto?

E' difficile stabilire una regola. Nel lavoro che citi, Ritratto di famiglia, non sapevo quali colori avrei usato, in questo caso (come in altri) è stato il lavoro quasi ad "autodeterminarsi". So che questa indeterminatezza e propensione all'attenzione della corrente del momento possano apparire una romanticheria fuori tempo ma continuo a credere che la vera contemporaneità sia nell'ascolto accorto delle cose



Dodici esercizi idioti - 2010

Quindici esercizi di salvataggio - 2009

e la cascata di intrecci che queste possono creare.
Ricordo un caso, Didattica, in cui la scelta del colore è stata definita immediatamente: mi serviva un colore caldo e fortissimo, qualcosa che fosse in grado di avvolgere il fruitore. Per questo in quel lavoro ho utilizzato due diversi tipi di rosso sovrapposti ed ho scelto di lavorare seguendo il "cerchio" delle quattro pareti della stanza amplificando quel senso di avvolgimento che mi ineteressava.
Oppure ancora in Great expectations era fondamentale lavorare con cinque dei sette colori dell'iride per attaccare al lavoro quella crosta zuccherosa ed eccessiva di cui il lavoro necessitava.

Quindici esercizi di salvataggio (2009) è una delle opere che più mi hanno colpita. A prima vista la sua natura fragile di carta velina, il nero cupo e quei ritagli, come una sorta di drappeggio, affascinano nella loro simmetria e pulizia formale. Potrebbe sembrare un'opera cupa, una bandiera nera, un lutto; solo quando si scopre il lato nascosto, quei quindici disegni ormai spariti, che tenti di proteggere -Da chi? Da te stesso?- emerge una tenerezza profonda e un rispetto per ciò che noi, spettatori, non potremmo mai vedere. La memoria è salvifica solo quando ripiega le cose e dà

Ventitre esercizi di aderenza (l'averla) - 2010

loro nuova forma?

E' quel "me stesso" nella tua domanda a spiazzarmi. Credo di poter dire di sì. A volte si compiono azioni nei confronti di un "altro" indefinito ed estraneo quando è proprio se stessi la cosa che si teme maggiormente. Nietzsche scriveva che "Il nostro io ci è ben nascosto. Di tutte le miniere di tesori la propria è l'ultima ad essere scavata". Penso che la memoria sia salvifica sempre, mi sembra che sia il peso alla base che ci permette di mantenere un asse e l'unica chance che abbiamo per salire lungo la scala.

Ti sei definito un ricercatore, effettivamente a volte sembra che tu proceda per tentativi, stratificando le risposte senza curarti tanto che siano positive o negative, come se fosse più che altro il processo ad interessarti. A proposito di I tuffatori nei pozzi (2006) hai dichiarato: "Mi rendo conto che spesso, non è il piacere a portarmi ad affrontare un tema ma la necessità di annientarlo o almeno di provare a risolverlo". Partendo da lì e arrivando a Primo esercizio di approssimazione al grande amore (2010) pensi di essere ancora alla ricerca di annientare processi, o forse, come sembra, inizi a dominarli?*

Il dominio è un termine che non mi si addice molto, e ancor meno al mio lavoro credo. Per un certo periodo ho pensato di poter avere il controllo sul mio lavoro, o

Le rapitrici - 2008

quanto meno l'ho sperato. Infine ho imparato ad amare e rispettare il termine "gestione".
Di certo c'è stato un passaggio nel mio percorso di ricerca fondamentale e, come hai notato tu, una progressiva attenzione al processo. Ho avvertito un certo cambiamento, come se il timore che prima mi guidava abbia gradualmente lasciato spazio alla curiosità. Una variazione di marcia che da un atteggiamento affermativo e di determinazione direi violenta e sorda è passato ad un modo di procedere interrogativo, quasi ingenuo, ma altamente (a volte dolorosamente) attento e sano. In quest'attenzione sta l'intenzione di scoprire, del lasciarsi andare alla perlustrazione e all'assunzione di qualsiasi sia il risultato a cui questa ricerca porti ridefinendo ogni volta i parametri di ciò che è positivo e negativo.

Da qualche parte ho letto, riferito ai tuoi lavori, "forma perennemente in disgregazione e aggregazione", così in Poena cullei (2009), su fogli di carta troppo leggera prendono vita animali diversi. L'inchiostra, bagnando la carta, la accartoccia. Altre sagome invece le hai ritagliate, senza staccarle, ma lasciandole cadere in un rivolo di carta nera che appoggia a terra. Racconti che l'ispirazione per l'opera viene dalla pena che i romani affliggevano ai parricidi, chiusi in dei sacchi, i cullei, insieme ad una vipera, un cane, un gallo e una scimmia. Il gioco che si crea tra

Settantasette centesimi - 2008

sagome piene e sagome vuote/ritagliate è ritmico, le posizioni sulla parete come fossero su un pentagramma. Ecco quindi disgregazione e aggregazione di significati e di strati di materia…

Infatti voleva proprio essere un lavoro su questo movimento ritmico, direi ondulatorio determinato dal passaggio tra due stati: integro e smantellato. Mi interessava mettere in atto uno processo analogo a quello attivato dai padri romani i quali, terrorizzati all'idea di essere uccisi dai propri figli avidi della loro ricchezza, avevano "inventato" questa pena che simbolicamente (per l'utilizzo che facevo di questi animali in particolare) voleva ripristinare quell' integrità del tessuto sociale lacerata dal parricida.
In questo modo i quattro animali sono diventati per me un espediente per mettere in atto un percorso, quello del disegnare, sul quale sono intervenuto creando un circolo continuo di aggregazione e disgregazione, senza stabilire un principio né una fine lungo tutta la superficie della parete.

Ritagliare ti piace, un lavoro minuzioso di forbici, violento. In Settantasette centesimi, del 2008, hai ritagliato sagome di uomo a testa in giù su grossi scampoli di tessuto stampato. Quando compare una sagoma umana nelle tue opere è sempre codificata, una linea che è uomo solo perché ha braccia e gambe, mai volto. Un uomo inconsistente, che può essere quello che vuole o che non è nulla?

Esatto, un soggetto incapace di affermarsi come forma solida, capace di cambiare e pensarsi sempre diverso, sempre declinato al tempo futuro. In quell'installazione in particolare il corpo si poneva solo come traccia vaga, come tramite, solo dimostrazione di presenza senza alcuna identificazione chiara in quanto non necessaria. Ed era proprio su quest'affastellamento bulimico che si reggeva il lavoro, su un'intenzione a non entrare nelle cose ma continuare a pattinare solo sulla loro superficie.

Hai avuto la fortuna di essere accolto in residenze a New York, Berlino e Seul; il linguaggio dell'arte è universale? Che tipo di reazione hai avuto all'estero rispetto ai tuoi lavori? Abbiamo un nostro spazio al di fuori di questo ritaglio di terra che è l'Italia? E tu come ne sei stato influenzato?

Posso tranquillamente affermare che sono state le esperienze più importanti per la mia crescita, sia umana che professionale. I codici dell'arte occidentale mi sembra che siano stati imposti come universali e, soprattutto a Seoul, mi sono trovato ad adottarli per decifrare l'arte frutto di una cultura strutturata in modo profondamente diverso dal nostro. A volte mi chiedo se non sia fuorviante tenere conto di un codice linguistico come modello di riferimento, attuando perciò un continuo processo di

comparazione che chiude, o quanto meno limita, un percorso di conoscenza reale che non sia di sterile verifica, come uno scheletro sul quale si voglia poggiare la carne e la pelle di un altro corpo.
Devo ammettere che c'è stato un notevole interesse nei confronti del mio lavoro il quale si è nutrito inevitabilmente dei frutti di una lettura "altra" rispetto al consueto. In particolare ho avvertito un'accelerazione in avanti della mia ricerca, uno spostamento dell'asse e del punto di vista che hanno prodotto una serie di cambiamenti assolutamente fertili.
Sulla posizione che rivestiamo all'estero è difficile rispondere. Di certo posso dire che quel che mi ha colpito è la cura con la quale ogni Paese in cui sono stato non solo tollera, ma sostiene i propri artisti. Cura che purtroppo non mi sembra sia adottata nel nostro Paese il quale considera la cultura un settore sul quale non investire in quanto improduttivo. Mi è sembrato che, a parità di qualità di lavoro, all'estero gli artisti abbiano alle spalle una struttura operosa capace di farli crescere, noi (italiani) giusto un po' di vento.

Primo esercizio di approssimazione al grande amore - 2010

NERO

(Faenza - 1980)

Le ossa del cane nel cuore - 2008

Ovvero: [ov-vé-ro] ant. o vero, cong. 1. Ossia: verrò fra tre ore, o. alle sette Sei fissato con la parola ovvero, che è uno di quei termini ambigui, un po' desueti come affatto, che io devo sempre pensarci che ha valenza positiva. Ovvero è la tua coperta di Linus?

Coperta di Linus ovvero Sopwith Camel di Snoopy.
Utilizzo "ovvero" per caricare d'enfasi la prima parte del titolo o per sviarne la possibile conclusione dando all'osservatore una nuova visione.
Mi aiuta a creare una trama fatta di parole cariche di sentimenti, emozioni, logiche, ricordi, umanità, dolore…
S'instaura così un rapporto curioso tra testo e opera, tra conoscenza e sconosciuto, dove visione e comprensione entrano in contatto generando sinergie e contrasti.

Se guardo le opere più vecchie, del 2005-2007, non sembrano nemmeno tue. Sono agghiaccianti, ma stile Piccoli Bri-

Omaggio alle scarnificazioni di ogni giorno ovvero diluvio alimentare - particolare - 2006

vidi, non so se ricordi la collana di libri horror per bambini… Quei bambolotti menomati, sono da pelle d'oca.
Forse possiamo dire che sono opere immature, se non ti offende, dal punto vista estetico, intendo. Pian piano inizia a delinearsi una ricerca di armonia, inserisci elementi classici, forme rifinite, equilibri spaziali. È stata una necessità, il ragionamento estetico, oppure non ti poni il problema del bello in se stesso?

La bellezza è solo epidermica. La bruttezza arriva fino all'osso.
(Dorothy Parker)

Estetica della figura, e per estetica intendo l'armonia delle forme, è stato qualcosa di difficile da raggiungere. In parte ne sono stato "costretto" per pulire il lavoro, forme troppo cariche, primitive, crasse; il messaggio era sviato, meno diretto, coperto da materia superflua.
I lavori cui fai riferimento sono tutti collegati alla denuncia sociale, agli abusi, lavori forti, reali, violenze perpetrate sui minori, roba da voltastomaco. Ora l'aspetto è antropologico, di analisi sociale ed economica, uno sguardo pungente sulla contemporaneità che ci circonda.
Adesso le forme curate m'interessano, ma non sono l'unica cosa, non di certo la priorità, dietro il riguardo per la perfezione coltivo piccoli e voluti difetti che raccontano una malcelata voglia di corruzione del classico, una scostumata dissolutezza che costantemente tutto pervade.

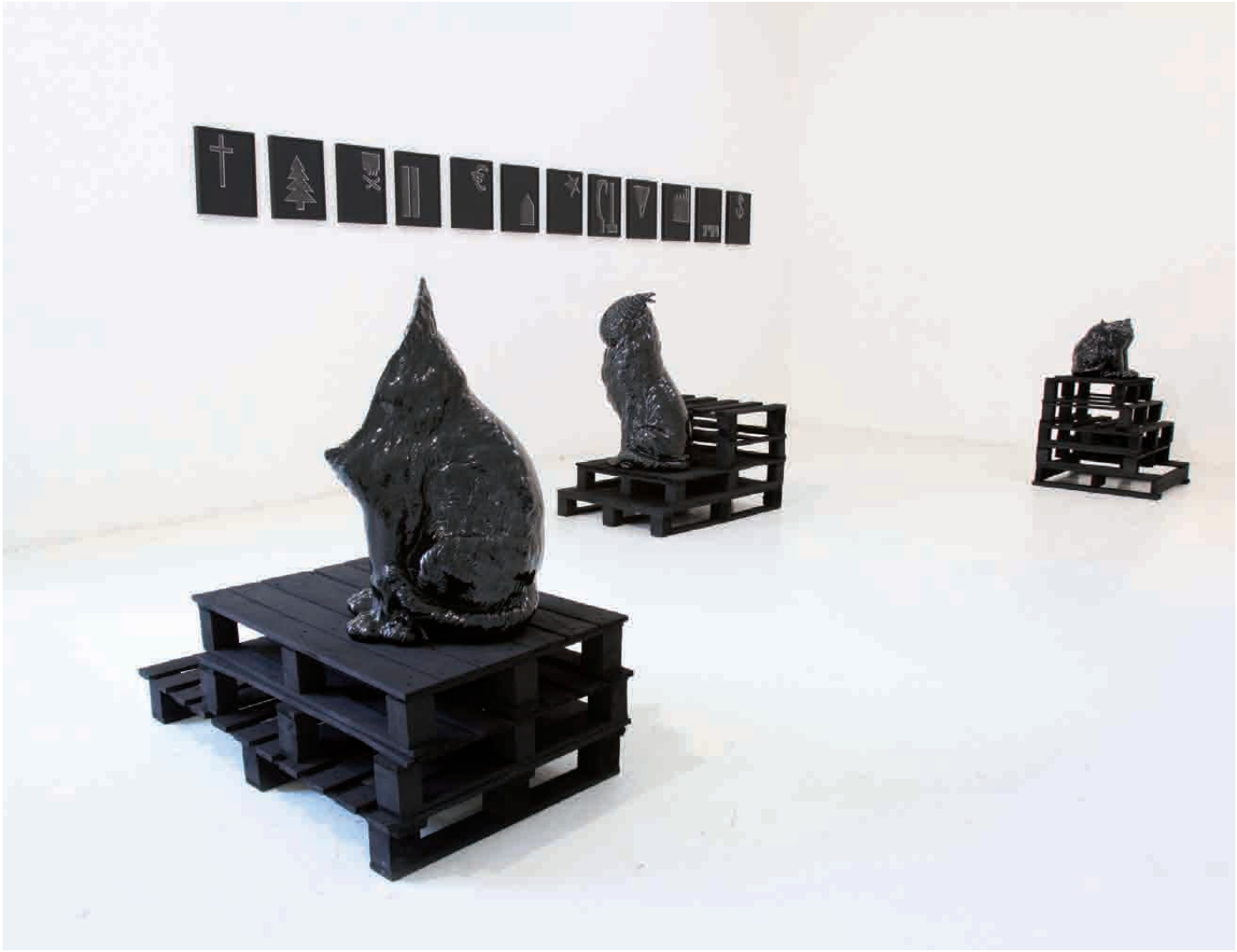
Nella composizione di una mostra o di un'opera prediligo il ritmo, un deciso taglio dello spazio che possa accompagnarne la visione.

C'è stato un momento in cui sei passato dai mostri un po' sformati, che sembravano animali, a cani geneticamente modificati. "Sei un cane, sei una cagna". È strano come il migliore amico dell'uomo possa essere allo stesso tempo qualcosa di amorale, sporco, animale, istintivo, cattivo. Tu li usi come materia viva, giochi ad essere Victor von Frankenstein e li trasformi in creature ibride, poi però ci metti un cuore e prendono il tuo posto. Perché i cani? C'è differenza tra un dobermann e un carlino? (Sappi che il carlino è il cane dei miei sogni)

Amorale, sporco, cattivo. Questi sono aggettivi con i quali generalmente io andrei a descrivere l'uomo e non il cane.
Il cane non ha quell'insulso coraggio di essere subdolo, falso e traditore. Il cane si trova ad un livello più alto dell'uomo come tipo di animale, ha conservato nei secoli una purezza tale che lo rende adatto a descrivere i vizi e le virtù dell'uomo.

Il cane è l'attore perfetto. Segue le indicazioni, rimane sul posto, dà senso allo spazio.

La materia mi appassiona, tutto quel tagliare e assemblare, togliere per ricollo-



care, tutto deve reggere, non bisogna far crollare nulla inseguendo l'ineccepibile attimo dove il risultato è certo. S'impone così un processo mentale sofisticato e frenetico; ci sono momenti in cui sui tavoli da lavoro ci sono 5/6 cani e altrettanti animali di varia specie e tutto deve quadrare, nulla può essere buttato o scartato, l'equilibrio deve essere rispettato, la mente deve supportare tutto quel "taglia e cuci" muovendosi attimi prima della mano, attimi prima di tutto ciò che è ovvio.
Per assurdo tra dobermann e carlino non ci sono tante differenze a parte la mole di cacca, a confronto sono più o meno come Usain Bolt e Renato Brunetta.

Usi spesso la terracotta smaltata, un materiale fragile legato a un immaginario kitsch, ai soprammobili, quelle statuine graziose e inutili, frivolezze. Quello che rappresenti però è tutt'altro che grazioso, anzi, se già un cane nero è pauroso, tu aggiungi un teschio, o un taglio della bocca forzato a zigzag. O ancora il cane

si ritrova senza muso, un buco nero in un cane nero. Il legame con la materia è sempre importante, la creazione di un'opera è come un rito di espiazione?

La creazione non è espiazione, ma è qualcosa che per me è necessario.
Tutte le opere racchiudono concetti, sono immagini e forme create per lanciare segnali, per inserirsi tra percezione e memoria.
Alcune opere nascono dalle viscere della terra, altre dalla carta macchiata d'inchiostro sottile, di linee convulse, altre poi rinascono dal rifiuto della strada, dalla "munnezza".

Quando intervengo sulla terra mi piace farlo in maniera libera e chirurgica, talvolta fuori dalle mie stesse logiche, seguendo la mano che prende, ragionando poi sul risultato prodotto. L'utilizzo della monocromia su forme complesse talvolta lo reputo necessario, per poterne godere appieno. L'eleganza dei colori puri sintetizza il tutto, argina il caos e la complessità restituendo una decisa armonia.

"Sovrapposizione di passato" non so perché mi sono venute in mente queste parole. C'è come un eterno ritorno nelle tue opere, elementi che ricompaiono,

pezzi che diversamente assemblati cambiano forza, un percorso che evolve rimaneggiando se stesso. Come ci fosse stata una necessità interiore a cui non riuscivi a dare forma, poi di colpo hai trovato come plasmarla fuori da te e infine hai compreso anche l'origine del tutto, in maniera ciclica. Capisci cosa intendo?

Centro.
"Sovrapposizione di passato" traccia la linea giusta dalla quale partire.
Scavando nel mio lavoro ci si accorge quanto il passato sia importante, i primi lavori che rimaneggiavano le forme plastiche della tradizione scultorea/ceramica faentina venivano da me editati come nouvelle tradition/nuova tradizione proprio per la continua e costante citazione del tempo trascorso che veniva ricomposto dalla forza contemporanea.
Lavoro così, con un occhio al passato e uno al mio tempo cercando di selezionare i ricordi per comporre una struttura solida che possa reggere anche ora, una struttura che possa sorreggere le mie argomentazioni, le mie visioni post-reali.

In una mail mi scrivevi: "Come noterai negli ultimi anni il lavoro si è spostato dalla sfera personale/mentale a quella sociale/economica", quindi gli animali erano la parte personale, i disegni quella sociale? Forse che i cani non vivono nelle case? O l'evoluzione sono i cani senza testa che guardano il Pentagono senza vederlo?

Beh…forse qui è il caso di fare un po' di ordine…
Il lavoro di cui parli, in realtà non esiste, anche se tu ne possiedi un'immagine; era una foto da un recente WIP/work in progress.
L'opera è stata di seguito scomposta e ricomposta per trovare quel giusto equilibrio tra forma e messaggio.
Gli ultimi cicli di lavori grafici sono mutati notevolmente, abbandonano i "mostri dell'anima" rimpiazzandoli con mostri più grossi e più cattivi, quelli del sistema economico.
Come in I nuovi apostoli ovvero Paesaggi economico-strutturali, le "bestie" non sono più protagoniste, bensì spettatori inermi, privi d'identità, paesaggi oppressi dalla dottrina monetaria, della politica, del culto e del sistema.
In questo ragionamento s'inseriscono una serie di icone, linguaggi, input, nozioni che sono trasformate e palesate per essere nuovamente rese al fruitore.

Nonostante gli sforzi le due dimensioni non ti bastano, i tuoi "quadri" giocano con passepartout, con scotch e chiodi, sono scultorei. Piccole perle concettuali ed ironiche che strappano una risata amara, questi disegnini sembrano quasi il libretto di istruzioni della vita sociale, un bigino di come gira il mondo. Il mondo gira male?

Shed. Shelter. Search. or Simple past - 2009

Completely deep - 2009

Homework - particolare - 2010

Il mondo gira come neanche Copernico avrebbe mai potuto dedurre.
Il moto di rotazione e rivoluzione che la terra esercita con costanza non è nulla in confronto alle teorie che stanno alla base dei globali processi socioeconomici.
Al momento siamo tutelati/minacciati da una massiccia e occulta dose di regole da rispettare delle quali non immaginiamo neanche lontanamente la complessità, esse sono state create per noi, non con noi…e nella scatola manca perfino il libretto delle istruzioni.

Il ciclo Homework di cui parli si compone di una serie di personali visioni architettoniche che sfruttano il passepartout e diversi materiali (lamiere in alluminio, piccole terracotte, grey tape, ecc) per presentare il soggetto, ritmando la composizione.
Le due dimensioni racchiudono la possibilità di poterle corrompere, destrutturarle, stratificare su di esse nuove identità, costruire collegamenti apparentemente bidimensionali che sfondano il muro della terza dimensione, non tanto per forma ma per il pensiero che racchiudono.
Non li definirei un bigino, più una personale nonché condivisibile mappatura contemporanea.

Ogni tanto sembri una scheggia impazzita. Penso a Reflect, del 2009, che potrebbe sembrare qualcosa che si stacca completamente dal tuo lavoro, soprattutto rimanda ad un immaginario da disco dance e uno non ti immagina sul dancefloor. Ancor di più Burnigman triptych or not enough (2010)….

Da anni in maniera metodica accantono materiali, immagini ed idee che lascio sedimentare.

Queste immagini/concetti sono estremamente importanti perché fanno parte di un mio archivio e documentano il mio background, il modus col quale il mio pensiero si evolve. Col tempo questo materiale diventa essenziale per esprimere ed evidenziare concetti.
Il mio lavoro è un continuo viaggio attraverso terre inesplorate, dove i ripetuti tentativi sono distillati in opere complesse e ragionate.
Quell'uomo in Burnigman triptych or not enough brucia perché è l'unica cosa che può fare.
Spesso ci troviamo inermi, schiacciati o volutamente schivati dal sistema che dovrebbe in qualche modo rappresentarci, sostenerci lungo il percorso. Quando ci ritroviamo indifesi, senza scudi o protezioni, è allora che l'autodistruzione come denuncia è l'unico valore che possiamo impugnare.
Il mio archivio si compone così di schegge impazzite che estraggo poco alla volta, quando necessario, qualora ne senta il bisogno.

Molte volte ci sono riferimenti alla religione cristiana nelle tue opere. Sia nei titoli che negli elementi che compongono il lavoro: icone, statue, mobilio. Penso ad ANONIMO (su modello dei Ballanti-Graziani) GESU' BAMBINO BENEDICENTE / cartapesta policroma / sec. XIX° ovvero NERO (su modello di Neretti-Sonda) USTIONE DI 3°GRADO PER SCOSSA ELETTRICA MANO DX (2008) oppure a Sindrome da distacco temporale (2010), ma sono solo due esempi. È un elemento autobiografico o legato allo spirito nazionale? Cioè parlare di religione interessa te, oppure è uno dei linguaggi dell'Italia?

Parlare di religione interessa innanzitutto me e di seguito influenza il mio lavoro.
La religione per me è fondamentale, fa parte del mio vivere quotidiano, in quei momenti di solitudine, sofferenza o gioia mi pone nella condizione di poter interloquire con la mia fede e di rapportarmi con l'alto, verso il cielo.
Il credo l'ho ritrovato all'inizio del 2006

That's hole folks! - 2010

dopo alcuni incidenti accadutimi; a dire il vero non ricordo come mai mi ero scostato da Dio, ora ricordo solo come mai mi sono riavvicinato.
Adesso che il collegamento è stato ristabilito, mi sento libero di analizzare la mia fede in maniera critica, senza patteggiamenti, attraverso opere che esprimono talvolta una personale sofferenza, risanata dalla documentazione dell'avvenimento, dalla stessa evocativa presenza della fede.

Nel caso della prima opera citata il mio è stato un intervento che posso definire sitegrafico/bio-specific.
Uso questo termine perché sono intervenuto su di un'opera e sulla relativa didascalia, entrambi presenti all'interno della chiesa nella quale ero stato invitato ad esporre.
L'intervento parla di me e di un incidente accaduto pochi mesi prima ovvero un'ustione di 3°grado per scossa elettrica alla mano destra, la mano destra alzata del Benedicente è stata così fasciata nel

ANONIMO (su modello dei Ballanti-Graziani) GESU' BAMBINO BENEDICENTE ovvero NERO (su modello di Neretti-Sonda) USTIONE DI 3°GRADO PER SCOSSA ELETTRICA MANO DX - particolare - 2008

Burnigman triptych or not enough - 2010

punto che corrispondeva alla ferita.
Nella seconda opera il lavoro parte da un'ojbect trouvè per ricomporsi in una metafora sulla decapitazione, sul distacco temporale che viene esercitato su di un corpo dopo un taglio deciso. Due nuove parti costituiranno due nuovi spazi indipendenti e continui nel tempo.

Nelle mie opere non parlerei mai di spirito nazionale (a meno che non ci sia una accezione umoristica) ma di analisi critica della situazione nazionale/internazionale, terreno fertile per la costruzione dell'opera.

Da bambino avevi difficoltà a colorare dentro i margini?

Quali margini? Quelli del banco!?!
In realtà colleziono i disegni dei bambini, nei momenti più conviviali, siano essi pranzi con parenti o cene tra amici, trovo sempre il tempo per raggiungere il "tavolo dei giochi" e scambiare qualche mio disegno con quelli che reputo veri e propri colpi di genio.
Io realizzo qualche ludica linea zoomorfa da riempire con i colori in cambio di qualche sferzata di graffiante colore su colore.
Mi piacciono. Trovo in quei disegni una parte irrazionale che scatena la mia completa ammirazione e una parte che racchiude quella fetta di stereotipi che governano il mio vivere.
Sono uno sguardo simultaneo al passato e al futuro.
In verità non ricordo se fossi dentro o fuori dai margini, so di certo che però non riuscivo mai ad attaccare le figurine in maniera decorosa, erano sempre un po' storte e questo mi faceva imbestialire!

Reflect - 2009

www.temamagazine.it