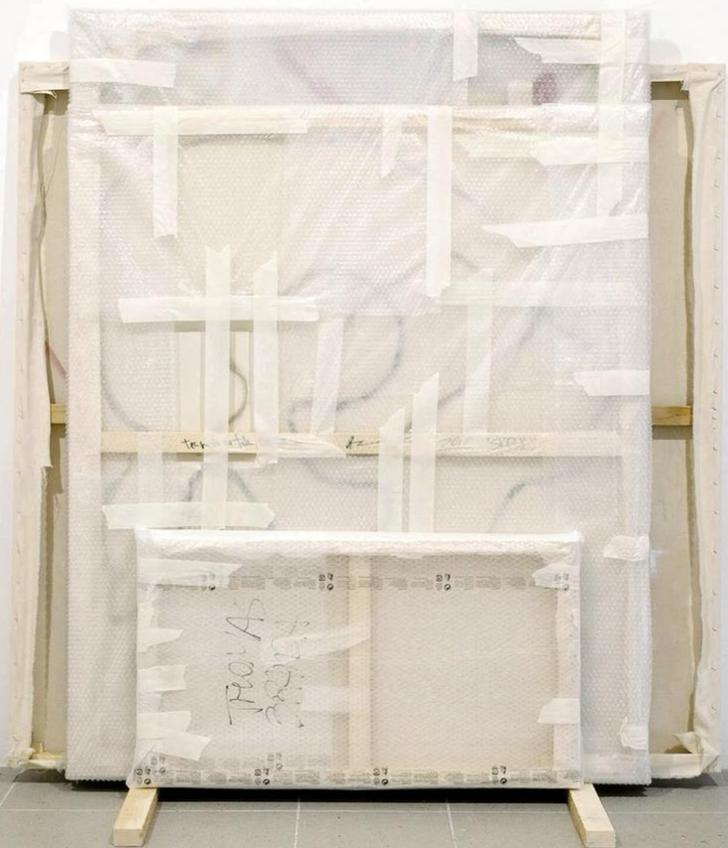


OPENWORK

a focus on painting



OPENWORK,
a focus on painting

idea di Simone Camerlengo

cos'è OPENWORK, a focus on painting ?

È un progetto che guarda esclusivamente alla pittura e nasce con l'intenzione di osservare questa pratica nel tempo del suo sviluppo. A differenza degli "open studio" o "studio visit" o delle abituali mostre dove le opere vengono esposte nella loro integrità, ci interessa condividere e mettere sotto gli occhi di tutti la fase di realizzazione. Con questa iniziativa vogliamo creare ulteriori occasioni per potersi confrontare. In un contesto come quello pescarese, che nel passato ha sempre fatto suo come punto di forza l'essere una realtà marginale, creare occasioni di confronto è fondamentale per una nuova crescita.

Questo progetto si sviluppa in sette appuntamenti, distribuiti nel periodo che va da aprile a giugno, durante i quali verranno ospitati altrettanti artisti, ognuno presentato da un curatore. Gli artisti ospiti sono messi nella condizione di condividere l'intimità della fase creativa, la quale viene "disturbata" perché accessibile ad un pubblico. L'obiettivo è quello di dare vita a momenti di dialogo attorno alla pratica artistica, porre l'accento sui diversi approcci con la pittura, un pretesto per mostrare e fare dibattito costruttivo. La durata dei singoli appuntamenti è definita dal tempo di realizzazione delle opere, in un'arco di 3 giorni, nei quali gli artisti potranno vivere lo studio a loro piacimento e saranno messi allo stesso tempo in relazione ad un pubblico che, interagisce, ostacola, assiste al processo e alla realizzazione del lavoro.

Al curatore che presenterà ogni artista, si chiede, sì di fornire una chiave di lettura

della ricerca dell'artista partner; ma con una specifica attenzione nei riguardi del medium in questione, quindi una sua riflessione aperta sul linguaggio. L'incontro tra pratica artistica e pratica curatoriale è dunque occasione per "studiare", esporre e dibattere anche pubblicamente in forma di talk, lavoro e medium. Nell'ultimo appuntamento del programma si inaugurerà la mostra collettiva che raccoglie i lavori realizzati precedentemente dagli artisti.

Thomas Braida / Lisa Andreani

Come sono solita fare recupero e modifico stralci di parole altrui per unire in un discorso unico l'interpretazione del lavoro dell'artista che andrò a seguire nei prossimi giorni e quelle che vorrei potessero essere alcune delle tematiche da affrontare.

“No, Braida non era pazzo, ma le sue pitture erano pece greca, bombe atomiche, la cui angolazione, confrontata con tutte le altre pitture che imperversavano in quell'epoca, sarebbe stata capace di turbare gravemente il conformismo larvale.”

Braida non è un artista alla moda per quanto al contrario possa sembrare. La sua attenzione al figurativo è un incesto con la realtà, la più quotidiana, la più personale e la più collettiva. Braida è per tutti sicuramente uno sporcaccione ignobile, ma il suo immaginario in salsa verde non è solo una rappresentazione, è un'immagine motrice. Il nostro pittore mi ricorda fortemente uno stregone, una figura sicuramente in grado di cogliere il valore del codice. I suoi lavori appaiono come teoremi visuali in cui il legante, il colore dai tratti fosforescenti alle tinte più cupe, funge da elemento che crea contiguità tra diversi scenari. La sua invenzione è il delitto, preparato fino in fondo, occasione per poter liberare al meglio il gusto verso il passato di un significato di citazione. Egli infatti non cita, il suo è un approccio meta-linguistico rigurgitato, masticato, e nella sua digestione ecco la catarsi.



Mi chiedo (e questo punto glielo chiederò anche se so che non parla tanto) se Braida esiti ogni tanto prima di cogliere la strada del suo dipingere. La mia ricerca coglie spesso letture semiotiche degli oggetti che ha attorno. Il segno per validare una nuova teoria della significazione. In fin dei conti Simone e Francesco ci hanno invitati anche per parlare di pittura e non solo per portarla a termine. Mi incuriosiscono i problemi di indagine linguistica, mi incuriosisce il fatto che quando scelsi che il mio miglior modo per parlare era scrivere ho rifiutato molto altro. Eppure in tutti i diversi mezzi che ci appartengono, e in questi stili in particolare (il mio e il suo, barocchi entrambi) la narrazione non viene mai a mancare.

Fino a non molto fa, la figura del pittore è sembrata essere quello che Artaud definì il suicidato della società. I quadri di Van Gogh erano visioni della natura e del paesaggio quali essi sono, semplici e crude. Spighe su spighe, corvi neri in arrivo, campi di grano e una piccola semina di papaveri. Noi avevamo invece internet come condimento, un altro tipo di immagine, di *picture*.

Oggi si è fortemente riconvalidata la presenza e l'esistenza nel linguaggio artistico della pittura, tanto che ad oggi sembra essere istituzionalmente e non ritornata un po' ovunque. Poiché saremo in compagnia di un artista che con le sue immagini ci propone ormai da un po' di tempo una certa sensazione strozzata di occulto, fantomatica e spiritosa, vorrei che avessimo l'occasione di denudare soluzioni epidermiche, di sbottonare la camicia dei supporti e nuovi soggetti.

A volte mi sembra che la contesa sia quella tra una estrema *joie de vivre*, belve selvagge dai soggetti pop contemporanei (non più la bella Marilyn ma l'influencer Chiara Ferragni, non più la Coca Cola ma una bevanda all'aloè vera), e un

espressionismo in cui El Greco sia il sommo originale assente. Siamo ancora davanti a due paradigmi antitetici, ai quali non è detto dobbiamo soccombere.

Tornando all'artista.

“Nessuno ha mai scritto o dipinto, scolpito o modellato, costruito, inventato, se non, di fatto, per uscire dall'inferno. E preferisco, per uscire dall'inferno, le scene di questo convulsionario tranquillo che è Braida. Ma come far capire a uno scienziato che qualcosa è stato definitivamente sconvolto nel calcolo differenziale, nella teoria dei quanti, dal rosa corallo o dalla piccola insurrezione di un verde acceso?”.

testo di Lisa Andreani







Un Emisfero fantastico di Mostri

Manierismo

Mitologia A-tempore, Delicatezza coltivata nella profondità silente

Maniera Antica vestita dell'Oggi.

Lucia Cantò

Simone Camerlengo / Francesca Campana



Mi è stato chiesto, in quest'occasione, di riflettere sulla pratica della pittura e di raccontare le opere di Simone Camerlengo.

Per afferrare ed interpretare il messaggio artistico di Simone ho cercato di conoscere la relazione umana che intrattiene con la realtà, di entrare nel suo universo, perché ritengo che la pittura sia una forma di minuziosa indagine sul mondo. Qualsiasi postulazione aprioristica di forme o di modalità in ipotesi artistiche, sarebbe stata infatti non rigorosa e arbitraria, nulla. La pittura di Simone vive nella tensione di capire, di stabilire relazioni, di cercare risposte alle domande che ogni circostanza porta con sé.

Attraverso la pittura astratta, attraverso la forte immediatezza visiva dei suoi lavori, Simone esprime, anzitutto, il suo essere al mondo in una determinata condizione dello spazio e del tempo. Nelle sue mani la pittura è una "pratica quotidiana", fisica e mentale. D'altronde Mark Rothko ha affermato che un quadro non è l'immagine di un'esperienza, ma è l'esperienza stessa, esperienza dibattuta nella propria interiorità, ora impulsivamente, ora in maniera distaccata, ora immediata, ora incerta... E così l'atto del dipingere di Simone, codificato in una gestualità riconoscibile e identitaria, è una dichiarazione, un'azione istintiva, una "lotta a reprimere" come lui stesso l'ha definita. Nel grande spazio vuoto della tela stende velatamente e spesso frettolosamente pochi colori, tra i quali si distingue il suo tratto, la sua linea continua e costante. Osservando i suoi lavori, seguiamo il fluire del gesto che mai perde il suo valore estetico e il suo senso emotivo, notiamo i ripensamenti, le cancellature, le rotture, percepiamo la sua sincerità narrativa. La traccia, il segno che Simone lascia, è la sua parola, sottile o veemente, il racconto di sé, delle sue incertezze, dei suoi incontri e dei suoi viaggi.

La sua pittura sia istintiva, ma osservando le sue opere ci pervade un senso di calma, di purezza: Simone occulta gli eccessi, trattiene i suoi impulsi, le sue paure, cancella o interrompe la narrazione.

Timido oratore, il nostro artista, è affascinato da tutto ciò che è inascoltato e marginale. Riutilizza materiali che nel suo girovagare lo suggestionano e fotografa la quotidianità. Reti, calcinacci, tubi di ferro, acquistano, attraverso la consacrazione segnico-gestuale di Simone un nuovo significato. Metafora della sua esistenza, questa valorizzazione del marginale rappresenta il perenne chiasmo tra equilibrio e disequilibrio: è la dichiarazione del proprio senso di non accettazione.

Conoscere questo flâneur contemporaneo impone dunque una riflessione sul nostro incerto presente, sul momento di crisi che stiamo vivendo. La pittura in questi frangenti tende ad essere il mezzo espressivo prediletto ed è forse per questa ragione che è tornata alla ribalta nel panorama dell'arte contemporanea. Simone Camerlengo e tutta l'attuale avanguardia di giovani artisti vedono la pittura -chi in maniera più colta e cerebrale, chi più istintivamente- come un'azione incondizionata che tuttavia fa del "proprio tempo" una caratteristica essenziale ed in questo modo agisce nella storia.

Francesca Campana







*Divergenze gestuali
una terapia d'urto tra una mano e la
realtà che la incornicia
Personalità immessa nel flusso di
telefonate e sigarette rollate
Un processo senza privazioni di disturbi
Libero accesso di attraversamento
Non ci sono passi carrabili che tengano
I polsi
Non so perché
Ma agisco nel sapere che sta accadendo
Combustioni di attimi
Cancellati allo spegnersi del fumo
Trasporto in una nuvola bianca sicura
Di non voler essere spennata*

*Lucia Cantò
11-5-19*





Matteo Fato / Simone Ciglia

Matteo Fato, Bibliografia

di Simone Ciglia

Quella che segue è una bibliografia che descrive l'opera di Matteo Fato attraverso alcuni dei principali testi di riferimento per la sua ricerca. Le voci sono accompagnate da statement dell'artista e citazioni tratte dai testi. Il lettore è invitato a navigare questa bibliografia in modo randomico.

- Giorgio Agamben, *Che cos'è il contemporaneo?*, 2008

In questo pamphlet, il filosofo descrive il rapporto fra l'uomo e il proprio tempo attraverso una metafora celeste. La luminosità delle stelle nell'oscurità del cielo viene spiegata dall'astrofisica per via dell'allontanamento delle galassie, la cui luce viaggia a una velocità inferiore che le impedisce di raggiungere la terra. Allo stesso modo – afferma Agamben – anche «il nostro tempo, il presente, non soltanto è il più lontano, ma non può in nessun caso raggiungerci». Da qui deriva la paradossale necessità – già sottolineata da Nietzsche – di essere inattuale per riuscire a cogliere il proprio tempo: «È davvero contemporaneo chi non coincide perfettamente col suo tempo né si adegua alle sue pretese ed è perciò, in questo senso, inattuale; ma, proprio attraverso questo scarto e questo anacronismo, egli è capace più degli altri di percepire e afferrare il suo tempo».

«Non si lavora per ispirazione (che è un po' una favoletta lo sappiamo tutti) e forse nemmeno per il bisogno di fare. Penso che esistano parole che bisogna avere il coraggio di pronunciare per scoprire cosa si sta dicendo. Inevitabilmente ogni volta si deve ricominciare da zero. È la cosa più importante, ma anche credo la più difficile: "Essere puntuali a un appuntamento che si può solo mancare", come ha scritto Agamben in *Che cos'è il contemporaneo?*; ma questo appuntamento deve prima di tutto essere "mancato" nel proprio tempo, perché, come scrive sempre Agamben: "Contemporaneo è colui che riceve in pieno viso il fascio di tenebra che proviene dal suo tempo"»¹

- Vincenzo Agnetti, *Crisi del linguaggio, ironia e contaminazione dei significanti per denunciare l'abuso del potere sulle parole*, 1972

«Agnetti ha scritto: "La cultura è l'apprendimento del dimenticare"; in fondo forse le mostre ci donano il giusto "allestimento" dei nostri ricordi. Quando un lavoro esce dallo studio è come un segreto che dev'essere dimenticato; per questo sento il bisogno di ricreare un ambiente che gli si addica e lo possa accogliere sia nello spazio che nella memoria»².

1 - M. Fato, cit. in Lorenzo Madaro, Ripensare il medium? Intervista a Matteo Fato, <https://www.artribune.com/professionisti-e-professionisti/who-is-who/2018/03/intervista-matteo-fato/>

2 - M. Fato, cit. in Lorenzo Madaro, Ripensare il medium? Intervista a Matteo Fato, <https://www.artribune.com/professionisti-e-professionisti/who-is-who/2018/03/intervista-matteo-fato/>

- Honoré de Balzac, *Il capolavoro sconosciuto*, 1831

Il racconto di Balzac è una delle letture giovanili di maggiore fascino per Fato, per la sua interrogazione sul mistero della creazione artistica.

La mission de l'art – n'est pas de copier la nature, mais de l'exprimer! [...] Nous avons à saisir l'esprit, l'âme, la physionomie des choses et des êtres. [...] Vous ne descendez pas assez dans l'intimité de la forme, vous ne la poursuivez pas avec assez d'amour et de persévérance dans ses détours et dans ses fuites. La beauté est une chose sévère et difficile qui ne se laisse point atteindre ainsi; il faut attendre ses heures, l'épier, la presser et l'enlacer étroitement pour la forcer à se rendre. La forme est un Protée bien plus insaisissable et plus fertile en replis que le Protée de la fable.

- Manlio Brusatin, *Storia delle linee*, 1993

Un concetto caro a Fato riguarda il bilico della rappresentazione: un momento al limite tra scrittura e immagine, tra parola e pensiero. Per questa ragione, la linea costituisce un elemento centrale della disciplina che l'artista ha costruito per sé.

Con un punto si genera il mondo con due punti una vita che è una linea. Molte linee crescono e diventano un muro ordinato di pietre, una città viva o morta... Qui abbiamo preso le linee come materiali, segmenti e tracce di corpi dispersi, itinerari ordinati e disordinati dell'arte del costruire attraverso quell'atto di simulazione che è il tracciare linee: disegnare secondo figure e secondo immagini per costruire... C'è un'anima invisibile che protegge le semplici costruzioni materiali e un modo di fare diventa uno stile, l'arte con cui minimi sistemi inanimati e umili come pietre e sassi si compongono e diventano abitazioni pressoché eterne di uomini e dèi, e sopravvivono a entrambi come montagne che possono essere interrogate come oracoli.

Manlio Brusatin, *Storia delle linee*, Einaudi, Torino 2002, p. XIV

- Italo Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, 1979

Metaromanzo senza inizio né fine, l'opera di Calvino è letta da Fato come metafora del fare pittura. L'artista non considera l'elemento narrativo come parte del proprio lavoro: la possibilità della narrazione si costruisca piuttosto nell'allineamento delle opere nel corso del tempo.

L'impresa di cercare di scrivere romanzi "apocrifi", cioè che immagino siano stati scritti da un autore che non sono io e che non esiste, l'ho portata fino in fondo nel mio libro Se una notte d'inverno un viaggiatore. È un romanzo sul piacere di leggere romanzi; protagonista è il Lettore, che per dieci volte comincia a leggere un libro che per vicissitudini estranee alla sua volontà non riesce a finire. Ho dovuto dunque scrivere l'inizio di dieci romanzi d'autori immaginari, tutti in qualche modo diversi da me e diversi tra loro: un romanzo tutto sospetti e sensazioni confuse; uno tutto sensazioni corpose e sanguigne; uno introspettivo e simbolico; uno rivoluzionario esistenziale; uno cinico-brutale; uno di manie ossessive; uno logico e geometrico; uno erotico-perverso; uno tellurico-primordiale; uno apocalittico-allegorico. Più che d'identificarmi con l'autore di ciascuno dei dieci romanzi, ho cercato d'identificarmi col lettore: rappresentare il piacere della lettura d'un dato genere, più che il testo vero e proprio. Pure in qualche momento mi sono sentito come attraversato dall'energia creativa di questi dieci autori inesistenti. Ma soprattutto ho cercato di dare evidenza al fatto che ogni libro nasce in presenza d'altri libri, in rapporto e confronto ad altri libri.

I. Calvino, *Il libro, i libri*, in «Nuovi quaderni italiani», Buenos Aires, 1984, p. 19.

- François Cheng, *Vuoto e pieno. Il linguaggio pittorico cinese*
- François Cheng, *Mille anni di pittura cinese. L'universo ineffabile*
- François Cheng, *Cinque meditazioni sulla bellezza*

È come se Matteo Fato scrivesse le sue immagini. Scrittura e pittura difatti sono sorelle nelle culture orientali: il segno che dà la forma è lo stesso, abbreviato nella prima, esteso nella seconda. A questa immensa cultura figurativa l'artista ha guardato negli ultimi anni per il tramite del pensiero di François Cheng, scrittore, poeta e calligrafo cinese. L'intera ricerca di Fato si è fondata così su una disciplina del segno, esercitata in tutte le tecniche dell'arsenale artistico contemporaneo: dalle origini nella pittura si è tradotta in maniera narrativa nel video, plastica nella scultura, o ancora spaziale nell'installazione. La sua opera si è collocata così al punto d'incontro fra tradizione e contemporaneità, occidente e oriente.

Lo studio della pittura cinese tradizionale ha guidato dal 2006 al 2011 una serie di opere a china: animali piante rocce nuvole – la natura ha costituito l'argomento privilegiato di questo discorso. Condotta con un'estrema economia di mezzi, il segno si è ridotto a due soli colori, utilizzati per le loro valenze simboliche: il nero come sintesi di tutti i colori dell'arcobaleno, il blu come tensione verso l'infinito.

- Maurizio Ciampa, *Tutto quello che offre il mondo. Vita del pittore Shitao e del principe Zhu Ruoji*

La biografia romanzata del pittore Shitao, attivo nella seconda metà del Seicento in Cina, approfondisce l'interesse di Fato per la pittura cinese tradizionale, oggetto di studio in particolare nel periodo fra il 2006 e il 2011. L'artista considera questa fase come un passaggio fondamentale per far entrare il proprio lavoro nella dimensione dello spazio.

«Questo interesse verso la pittura cinese, basata sull'uso della semplice china su carta, spesso su grandi dimensioni, realizzate a terra con dei grandi pennelli, è stato importantissimo ed è durato circa cinque anni. Da qui nasce il rapporto con lo spazio, dal "vuoto" della carta. Yuanji Shi Tao, poeta e pittore cinese del XVII secolo, scriveva che "il vuoto sviluppa la percezione della profondità e la cosa dipinta si fa mondo. Il vuoto non è il nulla. Un pittore ci si muove dentro". Questo mi ha aiutato a rileggere la pittura nell'installazione, a dare valore al vuoto che circonda l'opera»³.

Si può procedere avanti e indietro sul crinale del tempo? Scendere e salire come su questi sentieri?

Tutto si muove. Proprio tutto. Ma in circolo o lungo una linea? – questo si chiedeva Shitao, e forse era troppo.

Maurizio Ciampa, *Tutto quello che offre il mondo. Vita del pittore Shitao e del principe Zhu Ruoji*, Bollati Boringhieri, 2006, p. 186.

- Gilles Deleuze, *L'immagine movimento*
- Gilles Deleuze, *L'immagine tempo*

«Deleuze, parlando di movimento dell'immagine, lo concepisce come un passaggio regolato da una forma all'altra, cioè in ordine delle pose o degli istanti privilegiati; e ci dice che in età moderna la rivoluzione consistette nel ricondurre il movimento non più a degli istanti privilegiati ma all'istante qualsiasi. Ho sempre amato questa definizione pensando alla pittura: l'istante privilegiato. La pittura, il disegno, la loro potenza deriva da questa possibilità di definirsi appunto momenti privilegiati, che evidenziano, più di altro, una qualsiasi condizione e mutazione del nostro tempo. Forse ora siamo in un momento privilegiato e speriamo che duri...»⁴.

3 - M. Fato, cit. in Lorenzo Madaro, Ripensare il medium? Intervista a Matteo Fato, <https://www.artribune.com/professionisti-e-professionisti/who-is-who/2018/03/intervista-matteo-fato/>

4 - M. Fato, cit. in Lorenzo Madaro, Ripensare il medium? Intervista a Matteo Fato, <https://www.artribune.com/professionisti-e-professionisti/who-is-who/2018/03/intervista-matteo-fato/>

- Ennio Flaiano, *Autobiografia del Blu di Prussia*, 1974

Fra le opere postume di Flaiano, *Autobiografia del Blu di Prussia*, uscito nel 1974, raccoglie una serie variegata di testi risalenti a diversi periodi. Le immagini, le brevi narrazioni, le osservazioni sui colori, gli aforismi che compongono il primo scritto – *La pietra turchina* – hanno segnato l'incipit del progetto espositivo *Autoritratto (del) Blu di Prussia*, presentato presso l'Istituto Italiano di Cultura di Barcellona nel 2017.

In quella occasione, l'artista esponeva una serie di opere sul tema della nuvola, oggetto di studio a partire dal 2008. L'immagine era evocata in uno dei più celebri aforismi di Flaiano: «Sognatore è un uomo con i piedi fortemente appoggiati sulle nuvole».

*Se in un quadro i cattivi umori del pittore, le sue torbide malinconie, i suoi errori, le sue sfrenate ambizioni condensano e s'esprimono, state certi che là, in quel punto, troverete la mia ombra, l'ombra del Blu*⁵.

E. Flaiano, *Autobiografia del Blu di Prussia*, 1974

- Jean Gimpel, *Contro l'arte e gli artisti. Nascita di una religione*, 1968

L'interesse di Fato per il testo di Gimpel è di natura storica, e riguarda l'argomento del libro: la nascita del concetto di arte e della figura dell'artista.

Il senso della parola arte è mutato nel corso dei secoli, assumendo a poco a poco un carattere religioso che non aveva nel Medioevo. Oggi la parola evoca l'esistenza di una nuova religione occidentale: quella del bello o dell'estetica.

[...] Questa analogia dello specchio dà origine all'opera d'arte. L'opera dell'artista è ormai considerata come lo specchio di un pensiero individuale, e non più di un'idea superiore. La forma tenderà a predominare sul contenuto. È nata l'idea di proprietà intellettuale. Questo interesse per l'opera d'arte, che si trasforma in culto, dà origine a una nuova religione, quella dell'arte! Religione della forma, dello stile, della bellezza, dell'estetica (parola che appare soltanto nel Settecento). Questa religione originale, indipendente dalla Chiesa, resterà appannaggio di una élite intellettuale. Per gli umanisti l'arte diventerà un elemento della vita intellettuale e morale. Si potrà dedicare la vita all'arte. L'arte è una consolazione, spesso un sacro rifugio, dove gli uomini si creano un alibi, lontano dalle tristezze e dalle brutture che li circondano.

Jean Gimpel, *Contro l'arte e gli artisti. Nascita di una religione*, 1968, pp. 25, 57.

5 - Ennio Flaiano, *Autobiografia del Blu di Prussia*, Adelphi, Milano 1974.

- Søren Kierkegaard, *L'avventura del giglio selvatico*

Scoperta nei diari di Kierkegaard da Gianni Garrera, massimo studioso in Italia del filosofo danese, questa favola è stata illustrata da Matteo Fato.

C'era una volta un giglio, che si trovava in un punto non troppo lontano da un piccolo ruscello, ed era benvoluto da alcune ortiche e pochi altri fiorellini che erano lì vicino.

Impercettibilmente e beatamente il tempo scorreva come l'acqua del ruscello che fluiva e mormorava. Ma accadde che un giorno arrivò un uccellino e fece visita al giglio, ritornò il giorno dopo, andò via poi per diversi giorni, fino a quando non tornò di nuovo. Al giglio sembrava strano e inspiegabile, veramente inspiegabile che l'uccello non restasse nello stesso posto, come i fiorellini, veramente strano che l'uccello potesse essere così capriccioso. Ma come spesso accade, così accadde anche al giglio, che si innamorò sempre più dell'uccello proprio perché era così capriccioso.

Søren Kierkegaard, *L'avventura del giglio selvatico*, Quodlibet, Macerata 2018

- Derek Jarman, *Chroma*, 1994

Fato si è avvicinato all'opera di Jarman regista, trovando nel film *Blue* (1993) una delle sue ossessioni cinematografiche. L'episodio lo ha condotto a questo libro, un diario in cui si riflette poeticamente sul colore si alternano a brani autobiografici.

Il blu protegge il bianco dall'innocenza.

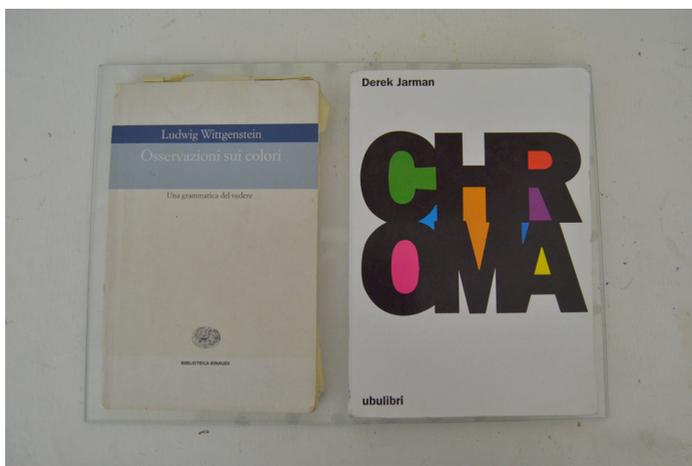
Il blu trascina il nero con sé.

Il blu è l'oscurità resa visibile.

D. Jarman, *Chroma*, ubulibri, Milano 1995, p. 94.

- Herman Melville, *Bartleby lo scrivano*, 1853

«I would prefer not to» è la celebre risposta con cui lo scrivano Bartleby, protagonista dell'omonimo racconto di Herman Melville (1853), si nega progressivamente alla vita attiva. Indefesso impiegato presso un avvocato di Wall Street, un giorno si rifiuta improvvisamente di svolgere il proprio lavoro senza apparenti motivazioni, in un crescendo che culmina con l'imprigionamento e la morte. Il nodo inestricabile di negazione, resistenza e alienazione incarnato dal protagonista è stato messo in relazione alla creazione artistica nell'ambito della riflessione di Gilles Deleuze e Giorgio Agamben.



Nella creatura letteraria di Melville sono stati colti «imprevedibilità», «apertura al non codificato», «mossa obliqua», «sorpresa»: caratteri che sono apparsi come una chiave possibile per leggere la vicenda dell'arte italiana degli ultimi quindici anni. Questo era infatti il titolo scelto da Simone Ciglia e Luigia Lonardelli per la sezione della sedicesima Quadriennale di Roma, cui è stato invitato – fra gli altri – Matteo Fato.

L'ipotesi da cui muove *I would prefer not to / Preferirei di no* si basa sulla constatazione della natura episodica, frammentaria, a tratti esilmente instabile delle ultime prove artistiche. Quest'attitudine alla sottrazione concorre a creare un clima che attraversa le generazioni e si traduce in scelte indirizzate verso livelli esistenziali periferici e appartati. Gli artisti in mostra rivendicano il diritto ad allontanarsi dal perdurante affastellamento dei fatti e delle cose senza per questo smarrire la consapevolezza del proprio vissuto, personale e collettivo.

Come lo scrivano Bartleby, preferiscono di no, un no che non è più contestatario, resistente, ma una didascalica negazione della possibilità di scegliere.

Dunque sedevo in questa posizione quando lo chiamai, illustrandogli rapidamente quanto volevo da lui, cioè esaminare insieme un breve documento. Ora, potete immaginare la sorpresa, che dico, lo sgomento quando senza muoversi dal suo rifugio rispose, con una voce singolarmente calma e ferma: «Preferirei di no». Per un attimo me ne restai basito in silenzio, cercando di riscuotermi dalla sorpresa. In primis pensai che il mio udito mi avesse tratto in inganno o che Bartleby avesse frainteso la mia richiesta. Così ripetei l'ordine con il tono più cristallino che potevo. Ma altrettanto nitida fu la risposta, come prima: «Preferirei di no».

«Preferirei di no?» gli feci eco, alzandomi di scatto e attraversando la stanza con una falcata. «Cosa diavine significa? Ti ha dato di volta il cervello? Voglio che mi aiuti a fare un riscontro con questo foglio... ecco, tieni» e glielo lanciai. «Preferirei di no» ripeté.

H. Melville, *Bartleby lo scrivano*, Traduzione di F. Santi, BUR Rizzoli, Milano 2013

- Andrea Pazienza, *Tormenta*

Pazienza rappresenta un riferimento visivo per Fato dai tempi dell'adolescenza. L'artista ha infatti frequentato lo stesso Liceo Artistico di Pescara in cui aveva studiato Pazienza, e la leggenda del fumettista viveva ancora nei racconti dei professori che lo avevano avuto come studente.

L'interesse per Pazienza è proseguito nei primi anni di accademia, fino a configurare quella che Fato definisce un'«ossessione». Ad attirare il suo interesse è in particolare l'idea di riuscire a parlare attraverso le immagini. Fato ricorda in particolare una dichiarazione di Pazienza in cui affermava di potere disegnare qualsiasi cosa: l'artista interpreta questa capacità come una condanna.

- Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori, e architettori*, 1550

La lettura di Vasari è legata per Fato alla riflessione su un genere pittorico che l'ha occupato dal 2012, la natura morta. L'artista ama riprendere a questo proposito la definizione vasariana di «cose naturali».

Codificata nel XVI secolo, la natura morta è delineata da un arco di sviluppo ampio tanto dal punto di vista cronologico quanto geografico che ne rende molteplici le valenze. Alla carne in particolare era dedicata una sottocategoria all'interno del genere, quella della cosiddetta «tavola imbandita», praticata soprattutto nei Paesi Bassi. A questo soggetto erano legate connotazioni simboliche, generalmente allusive della caducità della vita. Nel corso del XX secolo tuttavia il carattere della natura morta si modifica profondamente, e l'opera di Fato s'inscrive appieno in questo nuovo orizzonte di significato: il simbolismo infatti viene meno in favore di una ricerca di puri valori pittorici. Privo dell'assillo del soggetto e del contenuto, il pittore è libero di dedicarsi alla pittura. Così per Zola la natura morta è «un prétexte à peindre» (un pretesto per dipingere), mentre dal punto di vista semiotico gli oggetti che la compongono sono «segni della mancanza di segno» (Lotman).

- Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*

- Ludwig Wittgenstein, *Pensieri diversi*

«Lo studio di Wittgenstein alcuni anni fa mi ha aiutato a rileggere le “parole” scritte durante il mio percorso che avevo lasciato tra parentesi e a rivalutarle: per trovare una nuova dimensione “rallentata” nell’osservazione delle “cose” e dello spazio, cercando di inserire i naturali segni di interpunzione di cui il mio linguaggio aveva bisogno:

“Con i miei numerosi segni d’interpunzione, ciò che in realtà vorrei è rallentare il ritmo della lettura. Perché vorrei essere letto lentamente. (Come leggo io stesso)” [L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, N. d. R.]. Questo mi ha aiutato a capire che la pittura rappresenta in un certo senso la punteggiatura della vita, e ci aiuta a rallentarne “la lettura”, quindi a riflettere meglio su di essa».

Ludwig Wittgenstein, *Osservazioni sui colori*, 1950-51

Dal 2012, hanno fatto la comparsa nel lavoro di Fato una serie di elementi ricorrenti: dipinti monocromi di dimensioni contenute, raccolti in sequenze. Base simbolica della pittura, la loro origine formale è da rintracciare nelle bande laterali delle pellicole fotografiche Kodachrome, cui si aggiunge il richiamo ben più antico alle predelle delle pale d’altare. I colori rappresentano la gamma impiegata dall’autore come fondi per le proprie tele. Se originariamente la Kodachrome svolgeva la funzione di riscontro con i colori reali, qui rappresenta metaforicamente una soglia d’ingresso alla pittura, come – dice l’artista – «una teoria dei colori inesistente» che ne consente di leggere la realtà. La contestualizzazione di tutti questi elementi riconduce il lavoro a una meditazione sulla pittura. Lo spazio infatti viene «preparato come una sorta di tavolo di una natura morta architettonica, come se nello spazio avvenisse un secondo tentativo di pittura».

Spesso si parla del bianco come qualcosa che non è un colore. Perché? [...] Secondo un significato ben determinato di bianco, il bianco è il più chiaro di tutti i colori. In un quadro, in cui un pezzo di carta bianca acquista la propria chiarezza dal cielo blu, il cielo è più chiaro del bianco. E tuttavia, in un altro senso, il blu è il colore più scuro, il bianco il più chiaro (Goethe). Sulla tavolozza, tra un bianco e un blu il primo sarebbe più chiaro del secondo. Sulla tavolozza il bianco è il colore più chiaro.

L. Wittgenstein, *Osservazioni sui colori*, Einaudi, Torino 2000, p. 29.



ti Attendo,
attesa radiale
che si compone di due varchi
qualcuno dice luogo sacro,
noi attendiamo la dissociazione
del placido verde,
Amaro.

Attesa che Affama l'Aria.
Animale che in circolo balla la mimesi,
casse di contenimento affumicate
dal braciere, Amplesso del fuoco nel buio.

Adattamento = si fa verbo
mira un miraggio.
passi che cessano all'altezza
del perimetro visuale.
Albeggia un altare insoluto

isolamento/silenzio

tossisce vagiti,
auto-celazione di occhi modula-
ri che traspongono colori
siamo notturni pastori
in attesa della transumanza.
lento coadiuvarsi di immagini
ancora atone
senza Affanno viviamo questa
paralisi temporale.

Lucia Cantò





Giulio Saverio Rossi / Saverio Verini

Millimetri da percorrere.

Saverio Verini: Negli scorsi giorni ero a Venezia, dove ho visto la mostra di Jannis Kounellis alla Fondazione Prada. Una delle opere che più mi ha colpito presenta una tela bianca – pura, intatta – schermata per metà da una tenda color beige. *Senza titolo*, come spesso Kounellis amava chiamare le sue opere. Mi ha fatto venire in mente la sfida di pittura tra Zeusi e Parrasio, una specie di atto fondativo della storia della pittura raccontato da Plinio il Vecchio. Secondo questa leggenda Parrasio avrebbe dipinto dei chicchi d'uva così realistici da indurre alcuni uccelli a beccare invano il frutto. Subito dopo, Parrasio, ormai convinto della vittoria, venne a sua volta ingannato (e battuto) da Zeusi, cercando di scostare una tenda che in realtà era stata dipinta da quest'ultimo. L'uomo aveva ingannato un suo simile, mettendolo quasi in ridicolo. Non so cosa avesse in mente Kounellis, ma secondo me quell'opera, pur non essendo propriamente pittorica, ha molto a che fare con la pittura, in particolare con un'idea di problematicità della visione, di celamento e svelamento. La tenda, dunque, ha due valori diversi: da una parte inganna (nel mito di Zeusi e Parrasio) e dall'altra cela o rivela (in Kounellis). Mi sembra una metafora molto forte per iniziare a riflettere insieme sulla tua idea di pittura.

Giulio Saverio Rossi: Parto anch'io da Venezia. Quando vi frequentavo l'accademia mi ricordo che si parlava molto dello spostamento fra rappresentazione, intesa come decodificazione del mondo data dai medium tradizionali, e presentazione, come nel caso della performance o in generale di tutto ciò che presenta sé stesso in un lasso di tempo circoscrivibile. La pittura non è né rappresentazione, né presentazione ma rivelazione. Non solo nel senso che può cogliere significati nascosti nelle cose, ma nel senso figurato della parola, quello cioè di porre un secondo velo sul mondo. Questo gesto del ri-velare, si trova sia nella celebre sfida fra Zeusi e Parrasio, ma anche nell'opera di Kounellis, e mi riconduce a una frase di Richter: "A blank canvas is the most beautiful thing, and yet you can't just leave it like that. You have to add other elements to it. If it were only a question of perfection, we wouldn't do anything any more"¹. La perfezione è già presente nella tela vuota, eppure si sente la necessità di aggiungervi qualcosa ma sempre e solo mantenendo la limpidezza dello stato iniziale. È interessante notare che se in Zeusi il velo è il soggetto di una simulazione, ingannevole e perfetta, ma sempre interna all'immagine bidimensionale, nel trattato sulla prospettiva di Leon Battista Alberti il velo, fuoriuscendo dalla tela e creando l'intersezione fra il cono prospettico e il piano del quadro, diviene dispositivo ottico. Strumento che proiettando sulla superficie piana l'infinito stabilisce la nostra modalità di disporci alla visione.

1 - Gerhard Richter, *Texts*, Thames & Hudson 2009. "Una tela vuota è la cosa più bella, eppure non puoi ancora lasciarla così. Devi aggiungerle altri elementi. Se fosse solo una questione di perfezione, noi non faremmo niente in più".

Sempre Plinio il Vecchio riporta un aneddoto attribuito a Erodoto sul mito fondativo della pittura e della scultura, il quale descrive la nascita delle arti figurative dal gesto di tracciare l'ombra. Secondo questa linea l'immagine nasce sia da una proiezione di un corpo su di una superficie e al contempo dalla sua mancanza – una *phantasmagoria*.

S. V.: Veli, ombre, fantasmagorie: dai termini che usi sembra che per te la pittura sia una questione di opacità, di una visione che deve tornare più volte sull'immagine per scandagliarla a fondo, esplorarla, testarla. In che modo questo aspetto si può ritrovare nella tua produzione?

G. S. R.: Credo che la pittura debba trovare sé stessa all'interno della negatività (veli, ombre, maschere, fantasmi, ecc...). Si tratta di riappropriarsi di uno spazio dell'illusione di contro all'iperrealtà ad alta definizione dominante che ingloba sia il reale che il virtuale². Questo spazio "altro", che non è più né la pittura storica, né la pittura d'avanguardia diventa una zona franca, un buco nero che lentamente ripropone al suo interno immagini del mondo "reale". Una volta precipitate nel media della pittura le immagini subiscono una conversione, vengono traslate e poi restituite come corpi opachi. Rimesse al mondo le immagini mantengono qualcosa di vampiresco e agiscono come dei feedback, echi di ritorno, indici di qualcos'altro che si è perduto nella conversione dentro al buco nero. Nella mia produzione il lavoro che più si avvicina a questo pensiero è *All this will be recollected in sixteen days*. Si tratta di una serie di dittici ad olio basati su immagini satellitari di Google Earth in cui porzioni contigue di paesaggio sono state fotografate con differenti sensori. Una col sensore dei falsi colori (metodo di traduzione visiva di tutto ciò che esce dal nostro spettro visibile) e l'altra con il sensore dei colori naturali. Le immagini satellitari vengono poi riprodotte in pittura convertendo la sintesi additiva dell'immagine digitale nella sintesi sottrattiva dei pigmenti, aderendo da un lato alla costruzione visiva dell'immagine data dai tre colori primari, ma dall'altro invertendo il risultato finale, che perde ogni luminosità e tramuta il paesaggio digitale in un corpo opaco, riportando il paesaggio all'interno del media da cui storicamente nasce.

S.V.: Come pensi di collocarti rispetto ad altri artisti che ti hanno preceduto su questa linea di ricerca? Ne parlavamo recentemente di persona, di quanto la pittura – che ha alle spalle secoli di sperimentazioni, pratiche e riflessioni – viva oggi di spostamenti e avanzamenti millimetrici... Ecco, in quale direzione ti sembra di star percorrendo quel millimetro?

2 - Jean Baudrillard, *Il delitto perfetto*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 1996.

G.S.R.: I millimetri sono sempre importanti, soprattutto in pittura. Non so in quale direzione stia percorrendo il mio, ma so verso cosa non sto andando. Mi sento lontano da una pittura che non abbia un approccio critico verso sé stessa come punto di partenza, mi sento lontano da una pittura anacronistica che non sia in grado di tramutare la propria inattualità in una posizione estetica e consapevole, mi sento lontano da una pittura che non si iscrive all'interno dell'arte contemporanea ma che si apparta per autocelebrarsi isolandosi dal confronto, infine mi sento anche lontano da una pittura che sacrifica la propria estetica a favore di un discorso meramente concettuale e arido.

Detto ciò la potenza della pittura risiede nella sua grande vastità di declinazione e penso specialmente a quegli artisti che hanno lavorato in maniera eclettica mischiando le possibilità dell'immagine. Sigmar Polke, Gerhard Richter e Vija Celmins si pongono come un momento di cesura nella storia della pittura perché aprono ad una possibilità post stilistica di concepire il medium, dischiudono a quello che ho precedentemente definito come buco nero.

Perciò mi domando se dopo di loro si possa parlare di una storia della pittura. Chiaro che c'è una storia che può raccontare l'insieme delle pratiche pittoriche di oggi, ma ho forti dubbi che questi "millimetri" siano uno dietro l'altro nel tentare di costruire centimetri di storia, forse sono linee fluttuanti in uno spazio indefinito che creano giustapposizioni possibili, sì ma non storicamente definibili. Il che non so quanto sia imputabile alla pittura, semmai di contro, è la pittura che nella sua dinamica attuale dimostra la difficoltà o l'impossibilità di cogliere la storia contemporanea.

S.V.: In che modo ti sei preparato a questa breve residenza? E come può conciliarsi con il tuo modo di lavorare?

G.S.R.: La mia preparazione è stata questa nostra conversazione. Non so se e come le nostre parole emergeranno dal lavoro che andrò a sviluppare, e non so neppure in cosa consisterà, ma sicuramente questa residenza mi spingerà a ribaltare quello che è il mio approccio alla pittura, basato sulla lentezza e sulla necessità di molti materiali, a favore di un approccio diretto, rapido, leggero e semplificato.



Conversazione sulla pittura tra Giulio Saverio Rossi e Saverio Verini





...Odissea nella notte ultimo stadio,
più le prime luci danno il quadro...





Sergio Sarra / Giuliana Benassi

Lo studio arte-vita

Un tè a Roma in un bar di Piazza del Popolo, una corrispondenza telefonica e uno scambio di pensieri sul ciglio della porta in un palazzo romano anni 60', dopo questi appuntamenti mi riserbo la libertà di scrivere un testo da lontano, lasciando fluire sul foglio le suggestioni e la fantasia.

Immagino Sergio Sarra nel suo studio in Abruzzo. E' seduto al tavolino, ogni tanto si alza in piedi e si dirige verso la stufa. E' intento a far scivolare un disegno sulla tavola lignea e nelle pause cerca un po' di calore.

Il suo studio è stato pensato e disegnato per far coincidere vita e lavoro, cioè vita e arte. Perché, attenzione, queste due cose non sono affatto separate, anzi bisognerebbe trovare un termine unico capace di esprimerle entrambe e nel medesimo istante.

Lo studio è un luogo confortevole, immerso nella natura, nei pressi della Maiella. Da lì Sergio vede il monte Camicia, soggetto che spesso fa capolino nei suoi dipinti, sempre ritratto in maniera diversa, eppure riconoscibile.

Mentre è in studio osserva attraverso le vetrate il mondo circostante, augurandosi segretamente di ricevere, di tanto in tanto, un cenno di disturbo. Al primo piano, proprio sopra il suo spazio, c'è la casa con le camere da letto e le altre stanze. Con la speranza di sentire scricchiolare il soffitto dai passi del figlio Gerolamo e della moglie Elisabetta, disegna e a volte ricopre una parte di un dipinto accantonato giorni o mesi prima.

Ogni piccola distrazione, ogni rumore, fruscio, richiamo sul quale Sergio inciampa è parte integrante del processo dell'opera. Tutto contribuisce a trovare il disegno, ad arrivare al dipinto.

Cammina un po', questa volta per raggiungere un'opera lasciata da parte da qualche tempo. Nel frattempo prende una pausa.

Nessun tipo di ansia, solo lo scorrere naturale della vita. Per questo svegliarsi la mattina, lavorare in studio o fare il caffè sono gesti che coincidono.

Lo studio-casa è un tempio che permette questo rituale, la cui sacralità non ha altre regole se non quelle del giorno e della notte, dei movimenti del sole che dona diverse luminosità, delle visite, dei passi familiari, delle voci dei cari, dei pasti.

Nel ritmo quotidiano le interruzioni sono preziose, sono parte del gioco, così Sergio dopo una distrazione torna a guardare più volte il dipinto sul quale stava lavorando. E non è mai lo stesso. Quella breve pausa ha consentito il giusto distacco dall'immersione miope in cui prima i suoi occhi si erano persi.

Nel frattempo la luce cambia. In alcuni momenti del giorno può arrivare anche quella luce che permette di non vedere i colori. Un privilegio raro che gli consente di iniziare ad elaborare un giudizio embrionale rispetto all'opera.

Ricapitolando la genesi del lavoro: Sergio parte da un disegno, una linea condotta quasi in automatico, senza un'intenzione precisa.

Come se fosse un'esperienza, scopre e riconosce il disegno nel momento stesso in cui lo svolge.

Così, lo sviluppo dell'opera non ha un'andatura lineare e compositiva. L'immagine è soggetta ad estreme stilizzazioni e semplificazioni. L'opera si risolve in se stessa e come per uno scultore che tira la forma, i tratti pittorici subiscono evoluzioni, ma anche involuzioni.

Con il pennello a volte toglie, altre volte aggiunge.

Il traguardo non è certo, il successo dell'opera men che meno e non sembra che l'esito gli interessi. Tutta la dedizione è rivolta al dispiegarsi della forma sulla superficie.

Ora è incantato da una sorta di "automatismo pittorico" in cui il processo si sviluppa con un tipo di concentrazione fuori dalla coscienza, come quando si guida perfettamente l'auto, ma senza pensarci troppo. Così Sergio in una situazione apparentemente deconcentrata lascia andare in automatico la pittura, lascia entrare la memoria. E chissà? Forse includendo dei segni che vengono dall'infanzia. Il tempo è indifferente e si insinua nei dipinti attraverso le stratificazioni segniche e di superficie che caratterizzano gran parte dei lavori. La percezione dello spazio pittorico è molto simile alla dinamica del respiro dove ci sono dei ritmi, a volte ravvicinati e incalzanti, a volte più distesi e profondi, altre volte ancora più densi o diafani. Non sappiamo quanto sia esteso il "respiro" tra i segni sovrapposti l'uno sull'altro sulla tavola, ma ne possiamo percepire la vitalità.

Ci sono sovrapposizioni che ci permettono di vedere due segni contemporaneamente, due tempi nello stesso istante percettivo. Anche il colore è complice del tempo, perché svela sulla tavola i diversi momenti. C'è profondità in senso temporale prima, spaziale poi.

Vediamo in quello che resta dei segni precedenti - a volte parzialmente coperti, altre volte affioranti da uno strato di copertura - non tanto un movimento, quanto il tempo e le sue trasformazioni. Ogni opera è un dipinto sinottico.

Alcune ossessioni ricorrono, immagini che hanno preso forma con una certa serialità: iceberg, volti femminili, paesaggi, il monte Camicia, architetture. Queste si stagliano sulle tavole come facce diverse, ma di uno stesso solido prismatico.

I vari motivi prendono forma indistintamente dal lungo processo di passaggio del tempo, ogni giorno, ogni mattino restituiscono una traccia mutevole del tentativo di trovare la forma.

Così Sergio è in studio, dipinge da diverse ore, ma sa che è in compagnia, sa che tra un po' la cena lo disturberà quel tanto per poter poi tornare sull'opera ed osservarla in maniera diversa, con un'altra luce, in un tempo diverso.

Per rimetterci mano o per sospendere il giudizio.

Giuliana Benassi



Composta voce,
che disquisisce diramazioni lineari.
Accavallamento centrato ,
Pausa
di ammirazione rivolta a una figura femminile.

Variante,
che si sviluppa come traccia,
Cacciata per lunghe stagioni.
Pausa
"Posso fare una linea ?"
Tempo paradigmatico
disteso nella Pratica Ferma , che sta agendo.
Arrivo : iceberg che si gira dopo aver consumato il suo peso
tornando alla trasparenza per pochi istanti ,
Verde.
Una Piana negli occhi che riposa,
per essere ripercorsa l'indomani.

Lucia Cantò





Andrea Kvas / Giulia Pollicita

Andrea Kvas - Logica/Pittura

Non avevo mai visto dal vero il lavoro di Andrea Kvas prima di Senza Bagno. Io a Roma, lui a Milano, per varie vicissitudini non siamo riusciti ad incontrarci.

Ho pensato che la mancanza di un riscontro visivo potesse costituire un gap, un ostacolo alla buona riuscita di un'introduzione alle sue opere.

Eppure forse proprio l'incontro mentale e discorsivo con la logica pittorica a fondamento della sua produzione, che Andrea mi illustra telefonicamente passaggio dopo passaggio, come in un articolato procedimento matematico, può essere una delle chiavi di lettura più immediate per entrare nel vivo del suo *modus operandi*.

Quello che mi colpisce è la pragmatica necessità che determina ogni risvolto tecnico. Se Andrea inizia a dipingere in orizzontale durante gli anni dell'accademia, è per ragioni pratiche di spazio e di tempo: lavora ai grandi formati verticalmente, mentre i piccoli, che presto prendono il sopravvento, vengono elaborati orizzontalmente sul pavimento, dove l'artista può gestire con maggiore padronanza la lavorazione; se Andrea ben presto sperimenta l'uso della tela non intelata, le potenzialità operative con le quali può comporre l'opera aumentano; e se la tela che Andrea adopera non è intelata, la tensione superficiale dello schermo pittorico diminuisce e il colore trapassa il cotone da parte a parte dipingendo la tela sul retro e incollandola al pavimento, che a sua volta si colora: il gesto del dipingere si arricchisce in questo modo di ripercussioni che sconfinano nel campo esteso della scultura, perché anche il pavimento-pianale si fa opera.

L'attitudine creativa di Andrea cresce organicamente seguendo la strada tracciata da un continuo compromesso di necessità e tecnica, lungo dei nessi di casualità di stampo analitico. Se ogni gesto pittorico dell'artista comporta delle conseguenze non solo a livello cromatico sulla tela, ma anche sul piano di appoggio di quest'ultima, la sua azione assume giocoforza una risonanza ambientale. Tale risonanza ambientale, a sua volta, è ricca di implicazioni che riguardano il medium da un lato, esteso e reinventato dalla pratica, quindi la valenza concettuale del processo mentale che precede il suo operare dall'altro. Acquisisce importanza anche la scelta dei materiali, da quelli tecnico-pittorici a quelli di supporto: cosa accadrà quando la tela in cotone impregnata di colore verrà strappata (come afferma Andrea) dal piano d'appoggio in linoleum? Cosa invece da una tavola in compensato?

“Nel procedimento che ho strutturato negli anni non c'è mai scarto. Non ci sono prove, tutto si svolge su elementi che possono sempre diventare lavori, sempre e comunque”.

Per Andrea, mi dice, non è possibile prevedere cosa succederà in questi giorni che ci aspettano insieme a Pescara. “Ho scelto solo i materiali. Quello che sto cercando ora è convogliare tutta l'esperienza 'extra tela' sul classico supporto tela.

Voglio vedere che succede lavorando in un contesto pubblico, assimilando spunti e riflessioni portate dalle persone che visiteranno lo spazio nei giorni in cui si svolgerà il progetto. Allo stesso tempo mi lascerò suggestionare dal lavoro degli artisti che hanno lavorato in questi spazi prima di me. Sono sempre più consapevole del fatto che tela e colori sono materiali per prima cosa e poi un'infinità di immagini”. Quel che è certo, aggiunge, è che il suo interesse alla fine si sofferma sempre su quegli aspetti di un lavoro che hanno al proprio interno qualcosa di ancora sconosciuto, che non saprebbe ripetere e ricreare, di cui non ha il controllo. Sono quelli i lavori che lo interessano, che prefigurano il seguito della sua ricerca, sui quali si sofferma il suo sguardo. E sono sicura, anche il mio.

testo di Giulia Pollicita









Lorenza Boisi / Enzo De Leonibus



