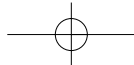
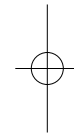
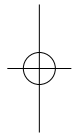
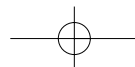
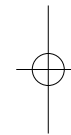
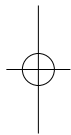


a margine frasi com'erano in origine. Nel
testo come cambiate da nicola (e in parte
da me)



Zeta Risguardi

24



Luca Massimo Barbero
Aldo Grazzi

Risguardi

*Questo volume
a cura di
Campanotto Editore
è stato impresso
a Pasian di Prato
nel laboratorio d'arte
Grafiche Piratello
nel mese di novembre 2009*

*© 2009 Copyright Campanotto Editore
Via Marano, 46 - 33037 Pasian di Prato (UD) Italia
Tel. 0432/699390 Fax 0432/644728
c/c postale 16083339
e-mail: edizioni@campanottoeditore.it
sito internet: <http://www.campanottoeditore.it>*

*È vietata la riproduzione, anche parziale,
non autorizzata con qualsiasi mezzo effettuata,
compresa la fotocopia, anche a uso interno o didattico.
L'illecito sarà penalmente perseguibile
a norma dell'art. 171 della legge
n. 633 del 22.04.1941.*

*All rights reserved. No part of this book
may be reproduced in any form or by any
electronic or mechanical means including
information storage and retrieval systems
without permission in writing
from the publisher, except by a reviewer
who may quote brief passages in a review.*

ISBN 978-88-456-0000-0

PER LA COSTITUZIONE
DI UNO STATO MODERNO
ATTI VIETATI

Campanotto Editore

*Quale è il mondo che io non conosco?
Dove? Come ci si arriva?*

Massimo Bontempelli, *Gente nel Tempo*

*Quanti anni contenevano gli anni sessanta? Forse quindici. 1957-1972.
Prima era tutto anni quaranta, e dopo un breve terrain vague, gli anni ottanta cominciavano nel 1976, per continuare fino a oggi. Gli anni novanta verranno chiamati Mese novanta, per la loro mancanza di cose da ricordare.*

Alan Jones, in *L'arte in Italia. 1999*

Alcune opere d'arte così come alcuni artisti, sono destinati curiosamente ad attraversare il tempo quasi la loro esistenza non fosse stata mai improntata all'inseguire la contemporaneità per farsi riconoscere quanto per celiar con essa o addirittura inciderla con una ironia quasi sublime e feroce straordinariamente celata in forme, colori, pensieri particolarmente poetici ed apparentemente romantici. Sono quegli artisti che, penso per un destino innato, hanno sempre guardato all'uomo come uno straordinario abitante, come ad un calembour con cui confrontarsi; guardare gli orizzonti e contemporaneamente condividere viaggi e pensieri. Certo per una loro attitudine al "sorvolare" le precauzioni o meglio ancora le permalosità del Mondo si sono resi conto che non tutto il Mondo, e direi tanto meno gli uomini, tollerano la leggerezza ironica, il piacere dell'enigma aperto, sereno, un enigma in fondo senza neppure la necessità di una obbligatoria soluzione. Alcune opere, insomma, così come alcuni artisti, non possono far conto sulla immediata visibilità che la Mondanità sembra sempre

più garantire. Se queste opere e questi artisti hanno invece, e sempre naturalmente, avuto presente e come loro caratteristica il dubbio, la "ricerca di un mondo che Non Conoscono", il tentativo bontempelliano di trovarlo e soprattutto raggiungerlo, beh... allora sono opere d'arte ed artisti che "Viaggeranno nel Tempo". È con questo concetto piuttosto astratto ed assolutamente reale che ho incontrato Aldo Grazzi per, come si dice in gergo, "parlare del Lavoro". Non sorprenda quindi il lettore di questo libretto il fatto che i dialoghi siano sgorgati in "lingua franca" e soprattutto non siano lontanamente stati redatti in forma memorialistica né tanto meno di viaggio nella memoria. Viaggiare nel tempo è cercare un nuovo spazio e soprattutto il successo di quel viaggio sta nell'"attraversarlo" portandone i segni ma comunque indenni, con l'ironia sotto il braccio che spero sia sempre la cifra degli esseri Umani curiosi nei confronti dell'Ignoto meraviglioso che solo la lente straordinaria o il cannocchiale dell'Arte ci possono mostrare. Parlare con Aldo mi ha dato l'impressione serena d'essere seduto in un punto lievemente sopraelevato, calmo, di quella calma che solo certi luoghi della provincia italiana (ancora indenne dalla sindrome del turismo slow food) ci possono far immaginare. Da quel punto sopraelevato, con l'acutezza del suo parlare soave eppure così preciso e diretto, si è guardato dentro e fuori il tempo per attraversarlo. Inizialmente si era pensato ad un testo critico che potesse riassumere in assoluto (sic) il percorso del pensiero di Grazzi e ciò che questo aveva poi fatto pro-

durre all'artista. Poi, in un immediato istante successivo si è pensato per quest'occasione di ricorrere ad un intimo espediente già utilizzato; ovvero quello di pubblicare un racconto di "viaggio". Anche se Aldo è tra i pochi a cui ho potuto affidare i racconti scritti tra l'inizio e la fine degli anni Ottanta, per quest'occasione continuavo a pensare che sarebbe stato curioso fornire una scrittura sì facile, ma forse un poco prolissa, spontanea ed invece un poco ostica per la sua lunghezza, per la distanza che doveva mantenere dalla critica d'arte e, contemporaneamente, dalla nuova dirompente presenza di interviste glamour e mirate al pubblico.

Debbo confessare a voi che leggete che l'idea e l'immediata sua applicazione di un dialogo al tavolo, registrato e trascritto di getto, è nata come sempre da una associazione e da un desiderio (come temo spesso nascano le mie tutt'altro che strategiche idee per le mostre, i cataloghi e/o la fotografia). Non chiamiamola intuizione sarebbe immodesta: associazione.

Come molte associazioni è semplice e paradossale al tempo stesso. Aldo Grazzi è uno di quegli artisti (o se preferite produce opere d'arte) di cui scrivevo all'inizio di questa presentazione. Un artista che s'interroga sull'esistenza di un Mondo altrove, che ama i vaticini enigmatici delle particelle semplici, del Punto, del colore, delle associazioni matematiche o semplicemente ama indagare Mondi nuovi senza mai diventare esotico, mistico o peggio ancora "sociale". Questo suo sguardo è capace di penetrare il fantastico come Realtà e quella

Realtà proporla nelle opere con una semplicità così in apparenza evidente, poetica, lieve da essere più sconcertante di un mistero svelato, di una semplice provocazione. Questo compito semplice e fantastico al tempo stesso, lo sguardo svagato di chi sa con passo gentile mantenere saldi sempre nuovi orizzonti, questo raccontare in piccole dimensioni e il suo raccontare "piano", con le trasparenze forate dall'aria o con colori che non chiedono altro se non il loro nome, mi hanno sempre fatto associare (e con il passare degli anni sempre più) il "modo" di far arte di Aldo a quello di Osvaldo Licini (vi dicevo che le associazioni sono semplici e paradossali). Nelle opere del mantovano (come scriverebbero), nel loro essere perline, punti disegnati, quadri e geometrie forate, transenne o rulli c'è il mondo di chi sa guardare e parlare poeticamente ed allo stesso tempo per chi sa vedere, c'è una felice irrivernza, una sopraelevazione dal mondo ed una profonda ironia che non è mai distacco. Non vi sono *angeli*, *amalasunte*, ma vi è la capacità di racchiudere tanto pensiero, esperienza, libertà, un luogo magico che è, appunto, ai nostri occhi ubriachi dalla contemporaneità spiccia, quasi disarmante, anche perché talvolta fa sorridere. A quest'idea del piccolo, che sembra essere il contrario dell'attuale gigantismo in arte, a quest'associazione di una piccola icona di pensiero e di racconto ho associato il piccolo libricino rilegato in rosso che stavo, pagina per pagina, coprendo di colori per poterlo utilizzare come album da disegno. Il libricino era nato come Codice Stradale affinché il guidatore potesse averlo

sempre sotto mano o nel cruscotto viste le piccolissime dimensioni. Aprendolo con Aldo davanti si è letta la prima intestazione di pagina: Atti Vietati. Ecco, se un dialogo doveva essere trascritto forse doveva stare in uno spazio piccolo, intimo e soprattutto essere un atto vietato. Paradossalmente inizia così questa lunga chiacchierata, come se si fosse seduti in pianura e lo sguardo invece ci permettesse di vedere come da una collina, da un altipiano e attraverso il tempo.

ATTI VIETATI - MOTIVI:

Devo fare due esposizioni a Perugia. Si tratta di due personali concomitanti in due posti diversi. Una sarà a Trebisonda che se ricordi abbiamo visitato insieme qualche anno fa. L'altra sarà in uno spazio privato aperto recentemente da Filippo Fettucciari, un bravo collezionista perugino appassionato all'arte contemporanea che cerca di promuovere il lavoro degli artisti che lo interessano. A Trebisonda vorrei presentare opere di vari periodi che andranno a costituire quattro momenti diversi, uno per ogni stanza, raccolti sotto il titolo "sceneggiata", e con dei sottotitoli per ogni sala: "per la costituzione di uno stato moderno", "domenica di pasqua", "fantasmi", "il concorso". L'idea è di mettere insieme quattro nuclei, ciascuno composto di lavori realizzati in tempi anche lontani fra di loro ma che seguono uno stesso senso e che formano in questo caso, nella loro messa in scena, quattro nuove installazioni. Sono lavori che conosco benissimo. Per "il concorso" vorrei portare le opere presentate nel '94 al concorso dell'Accademia di Perugia fra cui anche i carnivori e gli erbivori della Neon. "Domenica di

Pasqua" è il cielo, la grande rete che ho fatto in Sardegna nel 1999 e che hai visto nel mio studio a Perugia. Esposta a parete a Roma e a Mantova adesso la voglio allestire a soffitto in modo che il pubblico, coricato su dei materassini, possa guardarla dal basso come si guarda il firmamento. "Per la costituzione di uno stato moderno" è formato dalla bandiera del 1987, dalle transe e l'ovale con i teschi di perline del 1994 e 95 e dallo scettro del 1988, messi su un predella di legno di circa un metro d'altezza come un piccolo palcoscenico. La stanza dei "fantasmi" sarà semi buia con una luce verde e il suono, ad un buon volume, di quel cd che ho registrato con Stefano Castagna. Nella penombra pensavo di collocare dei lavori con i fantasmi posti su di una parete interamente disegnata con fantasmini. Potrebbe essere anche una carta da parati come quella della galleria Galica. Insomma una vera sceneggiata del mio lavoro!

In relazione all'installazione a Trebisonda è in progetto anche la collocazione di altri lavori in alcuni luoghi significativi della città come la Rocca Paolina, la Biblioteca Augusta e L'Accademia di Belle Arti. Da Filippo Fettucciari Arte presenterò invece i "girevoli" che sono gli ultimi lavori di quest'anno dei quali a Venezia posso solo farti vedere questo blu ma direi che è fra i migliori che ho fatto. Anche se li ho realizzati quasi tutti qua, anzi sarebbe meglio dire li abbiamo realizzati perché Carla mi ha dato una buona mano al telaio, poi li finirò a Perugia.

Entrambe le esposizioni sono curate da Antonio

Pazzaglia col quale ho lavorato molto bene insieme con Vittoria Mazzoni e Stefano Castagna per Alidada. Ci saranno pochi finanziamenti per una pubblicazione. Sai che non sopporto i cataloghi con le figurine delle opere. Non riesco a capire come ci si possa sentire rappresentati da quei miseri cataloghi standard con immagini che tradiscono così palesemente l'opera originale. O ci sono i soldi, ma tanti, per fare un bel volume decente, un libro che diventa opera e non solo una nomenclatura d'immagini, altrimenti è meglio inventarsi altro come abbiamo sempre cercato di fare noi. Insomma tutto questo giro di parole per chiederti se hai tempo e voglia per immaginare insieme una piccola pubblicazione senza immagini fatta solo di testo. Potrebbe essere una lunga intervista.

LUCA MASSIMO BARBERO: Comincerei da "Rapido fine". Ci siamo conosciuti circa un anno prima, ma è con quella gigantesca operazione ferrarese che abbiamo cominciato a lavorare insieme.

ALDO GRAZZI: "Rapido fine" è del 1986 ma viene elaborato l'anno precedente grazie al mio incontro con Franco Busatta, Stefano Arienti, Marco Mazzucconi e Amedeo Martegani. Fu Franco Busatta a presentarmi gli altri. Con Franco Bus (così era il suo nome d'arte) c'eravamo conosciuti qualche anno prima a Roma in occasione di una mia esposizione alla Piramide, il teatro polivalente di Memè Perlini ricavato in un ex supermercato, dove Bus recitava in uno spettacolo dell'Ipadò, un gruppo teatrale postmoderno di Mantova. Ero a Roma grazie all'Ipadò e all'amicizia di Andrea Pazienza che conobbi a Mantova dove lui rimase per un paio di mesi al seguito della sua ragazza che recitava nella "Certosa di Parma" di Bolognini. A Mantova in quel periodo casa mia era riferimento e ritrovo della *mantova male*, quindi un luogo inevitabile per Pazienza che poi m'indirizzò da Sparagna

e Tamburini di Frigidaire della Carnera edizioni.

Bus, Arienti, Mazzucconi e Martegani mi proposero di organizzare con loro una esposizione in un luogo, anche diroccato, ma libero da ogni vincolo d'azione. Nella primavera dello stesso anno a Milano ci fu un'esperienza di questo tipo negli spazi abbandonati della Brown Boveri che, per quanto sostenuta dalla critica milanese, lasciava loro in gran parte insoddisfatti e per questo desideravano fare qualcosa di più potente ed efficace. Franco Bus sapeva che anch'io in quegli anni mi muovevo in quel senso. Oltre al teatro della Piramide a Roma avevo installato miei lavori (lavoravo con gigantografie a colori) in spazi alternativi ai luoghi deputati ed appaltati dalla pittura transavanguardina, cercando d'avere un rapporto diretto con un vasto pubblico e con grandi spazi come le discoteche od i supermercati. Proprio allora stavo sondando la possibilità di sfruttare due hangar fatiscenti di un piccolo aeroporto in disuso di Mantova e Bus forse pensava proprio a quello. Il Comune di Mantova ci propose il Palazzo del Mago, un vasto ex ospedale geriatrico articolato su vari piani con ancora la presenza di parte delle strutture ospedaliere. Nel frattempo stavo costituendo con Giovanni Scardovi una cooperativa d'artisti, "Deritmica", che vedeva coinvolto fra gli altri Gianni Guidi di Ferrara il quale con Maurizio Camerani e Giorgio Cattani individuavano l'ex calzaturificio Zenit, un'archeologia industriale alle porte di Ferrara di circa 20.000 mq. coperti. Decidemmo d'agire sia a Mantova sia a Ferrara ma mentre gli aspetti burocratici per la Zenit

si superavano celermente per il Palazzo del Mago rallentavano tanto che vi rinunciammo.

L: Hai usato un termine che tu non usi quasi mai: *alternativo*. Il fatto che mi ha sempre colpito di te è proprio questa idea di non essere alternativo, ma quasi naturalmente di fiutare quali possono essere le trappole che adesso altri vanno invece cercando, cioè quella della promozione della visibilità, di un certo tipo di omologazione visibile del lavoro, del modo di vivere di agire. Per cui mi divertiva molto il fatto che ricordo di "Rapido fine" quando e quanto fortemente tu avessi fatto presente agli artisti di non portare un loro lavoro, di non etichettare lo spazio con un loro logo, ma di cercare il più possibile di fare un lavoro addirittura con i materiali trovati nella fabbrica abbandonata. Quasi per paradosso sei stato uno degli unici poi.

A: Molti hanno agito in quel modo, almeno una buona metà, penso al lavoro di Guarnieri che ha scalpellato il muro ricavando figure di colossi, Karl Huber che ha realizzato la grande installazione con le orme di un movimento di danza valzer, vicino a lui Cardinali era intervenuto sulle vetrate, Brunetti che ha usato le tomaie per costruire quell'enorme ragnatela, e poi Arcangeli aveva costruito l'albero con le grondaie, Mazzucconi e Martegani avevano sfondato un muro gettando sotto le rampe delle scale i detriti e mobili, Arienti che oltre alle barchette aveva fatto altri interventi minimali, anche il lavoro di Cavenago, il grande armadio con il bugnato del palazzo dei diamanti, la fabbrica nella fabbrica di

Pisani, ma anche Cattani e tanti altri. È vero che alcuni si sono portati il compito da casa.

L: L'idea è un po' anche questa e secondo me è anche molto interessante; che veramente non c'è una differenza tra quello che pensi quello che fai quello che leggi. Mi diverte molto perché poi non sei mai letterario a differenza di quelli che incarnano un po' questa idea, io sono quello che faccio io faccio quello che sono, perché poi entrano sempre nella letteratura, intendo dire, una sorta di...mentre tu non sei, perché l'idea, se ricordo bene c'era anche questo riferimento al "mar delle blatte". Tu hai usato prima un termine che a me fa molta paura che è postmoderno, era il momento era la gente.

A: Non l'ho usato né in positivo né in negativo...

L: No in senso oggettivo, funzionava così e devo dire che capovolgi un po' una storia, date quelle persone e quel genere, quel tipo di "alternativo" per riusare quel termine che poi ha portato ad un certo tipo di società degli anni 80. Invece già usando transavanguardino tu hai già ben chiarito che gli anni 80 erano, da un lato, un proseguo curioso di certe esperienze molto interessanti degli anni 70, dall'altro invece certe esperienze degli anni 70 sono state completamente riconfigurate, per usare un termine gentile. Poi sono diventate, in arte, la transavanguardia e in altri casi quello che proprio loro andavano in un qualche modo predicando che era questo nuovo sistema. Allora invece di vederti alternativo io ti vedo in qualche modo completamente fluido e volontariamente ignaro del sistema; insomma in questo

stavate lontani dai luoghi della transavanguardia.

A: Non è che i luoghi della transavanguardia ci volessero. Quando arrivavi in una galleria allora, alla fine degli anni 70 e ai primi degli 80, con una fotografia, ad esempio, non ti prendevano in considerazione, non ti guardavano neanche, dovevi avere la pittura e non più come nella prima metà dei 70 quando dovevi invece avere la fotografia, possibilmente in bianco e nero. O io ero un passo indietro o ero un passo avanti ma comunque era così. Poi non m'interessava quel tipo di rapporto col pubblico che avevi in galleria che aveva qualcosa di sacrale; sembrava d'entrare in una sagrestia più che in un luogo in cui avveniva uno scambio di pensiero. Lo scambio di pensiero l'ho sempre avvertito come una festa, qualcosa di gioioso, invece mi ritrovavo in climi pesanti con tensioni. Anche la presenza di Matteo, che allora aveva pochi anni ma era molto tranquillo, per niente invadente, era avvertita come fastidiosa. La dice lunga un luogo in cui non è prevista la presenza di un bambino. Insomma non è che io mi trovassi bene e a quanto pare non ero neanche benvenuto. E poi effettivamente si sentiva il bisogno di lavorare con degli spazi più ampi e liberi e non su delle pareti sulle quali si appendevano dei quadri, ma delle pareti che potevamo tranquillamente distruggere, e vivere delle situazioni che dessero luogo all'opera perché la situazione stessa la andava a suggerire. Le gigantografie nelle discoteche funzionavano molto bene perché vivevano di quel mondo e di quell'aria. Poter realizzare un'esposizione, come ho

fatto, con James Change e i Contorsion, che suonavano dal vivo, era per me il massimo delle cose che potevo raggiungere in quel periodo. Meglio che fare una personale in una galleria con cinque o sei persone che a malapena si parlano.

Il termine alternativo non è mai piaciuto troppo anche a me. Lo uso perché quando si tratta di fare una cosa ed essa viene percepita come contrapposizione, senza che tu voglia contrapposti, vuol dire che evidentemente nasce contrapposta.

L: Essere presenti nella "quotidianità" del fare arte contemporanea però reca sempre un curioso interrogativo alla maggior parte degli artisti ovvero debbo essere contemporaneo quindi nuovo, diverso e soprattutto alternativo. Alternativo rispetto ad un punto preciso. Mi è sempre piaciuto invece quel tuo "disastroso" modo naturale di far nascere le cose davvero come dici in modo "contrapposto", senza neppure volerlo... direi "malgrado te stesso". Uso malgrado perché in alcuni casi era contrapposto questo tuo "modo" e non necessariamente utile al tuo lavoro ed alla sua "immediata leggibilità"; anche perché la leggibilità del mistero fa parte di quella spicciola soluzione adottata spesso da altri... È indubbio poi, ma lo vedo solo con la prospettiva dell'oggi, che il tuo procedere naturalmente e con un entusiasmo che viaggiava completamente parallelo alle tribù che stavano così faticosamente costruendo i loro binari verso il "sistema dell'Arte", che abbia causato confusioni centrate.

A: Questo è stato un fraintendimento di "Rapido fine". Già il titolo "Rapido fine", uscito da una discussione con Franco Bus (ricorderai il lavoro di Bus che era un bus fatto con le sedie messe in fila, con i finestrini di pagine di fumetti con le figure ritagliate, erano rimasti solo i fumetti delle parole, e su una delle sedie aveva messo un Flash Art con le immagini sostituite da altre di un comune rotocalco che tra l'altro anticipava un lavoro di Cattelan fatto anni dopo) era da noi inteso come una volontà di raggiungere rapidamente un fine, uno scopo, e non come una postmoderna rapida fine. L'ottantasei, mentre lavoravamo, diventava l'anno del vino al metanolo e di Chernobil e quindi si prestava ad una lettura apocalittica. Aiutava questa interpretazione anche la scelta, come ricordavi prima di lavorare con il materiale trovato sul posto, con le rovine di quell'industria. Questo era visto come un operare in un *day after* post atomico.

L: In questo caso sareste stati avanti comunque. Sembrava tra l'altro che ci si divertisse.

A: Poi c'è stato un articolo su Flash Art, se ricordi, che appunto conferma ciò che dicevi. Per Giacinto di Pietrantonio infatti noi eravamo alla Zenit. In fin dei conti, per farci notare dai galleristi, la nostra supposta o cercata alterità veniva messa in discussione e, alla luce di questa supposizione, risultava sospetta, perciò il nostro lavoro di mesi era da lui sminuito dal fatto che abbiamo addirittura preteso di renderlo pubblico.

L: C'è stata una cosa molto curiosa. Da un lato tu, in primo fronte, ed altri tre o quattro, essenzialmente quel-

li che hai citato, stavate cercando semplicemente di portare a compimento questa fatica piuttosto colossale perché gli spazi, bisogna dirlo, erano giganteschi, le condizioni non erano facili, tenere insieme un'idea con uno spirito comune non è mai stato facile, figuriamoci con gli artisti, poi in Italia ecc. Dall'altro lato c'era un crinale che voi non cercavate, ma era un momento che aldilà del metanolo e Cernobil, era proprio un crinale. Si stava spegnendo un'idea comune d'alterità tranquilla che non necessariamente voleva rispondere o corrispondere con il sistema quanto parlare di più al pubblico considerando ancora il fatto che ci fosse un pubblico interessato da coinvolgere e dall'altra parte proprio il crinale ormai in quegli anni 80 che si chiudono lì se vogliamo. Io sono convinto che una decade si chiuda fra il cinque e l'otto della sua decade. Gli anni 80 sono finiti fra l'86 e l'88 e, giusto per parlare di ecatombe, i grossi protagonisti, Warhol piuttosto che Haring e altri che hanno incarnato gli anni 80, muoiono fra l'86 e l'89. La cosa curiosa è che un'operazione di questo tipo che poteva semplicemente essere ignorata, in quel momento non poteva esserlo perché rappresentava da un lato il perdurare di una sorta d'entusiasmo libero del fare arte in modo specifico, impossessarsi di uno spazio. Dall'altro poteva anticipare un perdurare, o meglio il rinascere di un certo tipo di libertà in un momento in cui il sistema doveva immediatamente ribadire la sua preesistenza. Tu hai parlato dal '79 all'85, in quegli anni si è stabilito chi, come e quando doveva lavorare. Il vero sistema non

è stato mai tanto forte come negli anni 80 e, guarda caso, tra l'85 e l'86 non si può più parlare di transavanguardia perché i suoi stessi componenti ormai avevano cercato di lavorare su un concetto (molto oggettivo) di individualità, di marchio di immagini... no? Quindi c'è questa pseudo transavanguardia internazionale sempre più vasta, sempre più larga, che paradossalmente corrisponde al mercato internazionale. Se vogliamo ha avuto non solo una sua genialità, ma anche ha, di fatto, tornando al discorso di sistema, anticipato quella dispersione indistinta legata esclusivamente alla distribuzione dell'opera come prodotto di mercato che è la contemporaneità. Mi ha incuriosito (poi ritorniamo al "mar delle blatte" perché mi hai eluso... ride...) la presenza di personaggi, ricordo Corrado Levi e il suo presepio, sereno quanto provocatorio, che rappresentava una sua libertà aristocratica, dipendente da sé, dal suo passato, dalle collezioni, dal proprio nome ecc., ma anche qualcuno abbastanza libero snobisticamente. Guardavo con una lontana curiosità a Levi anche perché rappresentava un modo drammaticamente lieve di affrontare la Storia dell'Arte. Aveva il "coraggio" allora di scrivere su De Pisis e Boetti contemporaneamente facendo arricciare il naso alla cosiddetta "militanza" (da quanto tempo non sento più questo termine all'epoca una sorta di ossessione). Non dobbiamo trascurare che in quegli anni lui era un personaggio chiave di quel mondo che da Flash Art usciva. Come la vedi la storia... di quelli che venivano chiamati i milanesi? Quasi, questo periodo e la

Transavanguardia, invece di aprire gli orizzonti, avesse puntato ancora una volta sulla "regionalità" del regionalismo italiano?

A: Per quando riguarda la presenza di Corrado Levi a Rapido Fine mi ha fatto molto piacere anche se in un primo tempo mi preoccupava. Corrado rappresentava un punto di riferimento molto importante a Milano. Aveva uno studio galleria a disposizione di giovani artisti, insegnava ad Architettura, gestiva una sua rubrica, la pagina di Corrado Levi, su Flash Art, era artista e collezionista. Pensavo potesse diventare ingombrante fra noi semplici e ruspanti. Ma quando lo vidi arrivare la prima volta, quasi intimidito, con un sorriso estatico di fronte ai lavori in corso, non ho potuto che apprezzare il suo mettersi in gioco e la conseguente sua certificazione di quello che stavamo facendo, il sostegno che la sua partecipazione rappresentava. In quel momento Milano viveva una crisi culturale. La transavanguardia era un fenomeno più del centralia. Achille Bonito Oliva considerava poco interessanti gli artisti del nord, per lui naturalmente destinati ad una *fantasia piatta* come piatta era la pianura Padana. Le gallerie milanesi che avevano vissuto di Arte Povera e Concettuale ora si trovavano piuttosto in difficoltà. Per questo un'iniziativa spontanea, tutta milanese, come la Brown Boveri era stata subito appaltata da critici, da Flash Art, da Marconi ecc.. Rapido fine era molto di più, sotto vari aspetti, e non ultimi la vastità impressionante degli allestimenti, ed il numero degli artisti provenienti da

varie geografie italiane ed europee, raccolti con un passaparola, senza discriminazioni di tendenze o stili se non l'adesione al progetto che prevedeva possibilmente l'uso dei materiali trovati sul posto e l'impossibilità di sovrapporsi od intervenire sul lavoro degli altri. Ricordo una dura discussione su questa ultima cosa che aveva messo a rischio la nostra armonia. Fu Franco Bus a sollevare la questione. Lui avrebbe preferito la libertà d'interferire sui lavori degli altri, permettere anche una sovrapposizione. Credo che quest'idea fosse dovuta ad un malumore per la presenza di artisti che considerava "accademici" (alcuni erano effettivamente insegnanti dell'Accademia di Bologna o dell'Istituto d'Arte di Ferrara). Io valutavo invece ancor più interessante proprio la confusione di stili, di generazioni e d'approccio con una situazione così anomala, sostenendo che le varie espressioni andassero salvaguardate. Anche l'imbarazzo di alcuni artisti già "blasonati", che dovevano agire in quel disastroso contesto, mi incuriosiva come quella del giovane o dilettante capitato lì per caso. Dunque grande attenzione anche da Milano per Rapido Fine ma che, non so il perché ed il per come, è stata cancellata e dimenticata ben presto. Nell'arco di due anni si è preferito riparlare della Brown Boveri e non più di Rapido Fine. Forse perché non avevamo accettato una collaborazione sempre proposta da Marconi e non era diventata una cosa milanese. Corrado Levi era uno spirito libero ma Marconi sarebbe stato un logo, certamente non negativo, tutt'altro, ma davvero ingombrante.

Con quell'articolo, Giacinto di Pietrantonio sembrava esprimere un livore dovuto probabilmente a fraintendimenti mai chiariti. In primis egli aveva aderito ad una collaborazione con un suo testo in catalogo e, ormai a ridosso dei tempi di stampa, mi propose la pappardella su ogni lavoro. Rifiutai per la ragione che non m'interessava un testo di quel genere, tanto più che molti lavori furono realizzati e conclusi all'ultimo giorno e noi volevamo il catalogo all'inaugurazione. Non comprese bene che cosa dovesse scrivere. D'altronde mi sembrava difficile spiegarlo vista la sua indisponibilità a visitare i lavori in corso. L'inaugurazione era riuscita proprio bene ed il numeroso pubblico presente, più di un migliaio di persone provenienti da tutt'Italia ed Europa, avvertiva l'importanza di ciò che avevamo fatto. Per lui, critico militante, tutto questo rappresentava una buona occasione persa. Anche la musica realizzata appositamente per Rapido Fine da Stefano Castagna, ed allora non era certo consueto avere la colonna sonora della mostra, contribuiva ad introdurre all'esposizione. Ma parliamo del tuo testo che è stato più il contributo di un artista che un testo critico. Avevi impostato un testo poetico dandogli una forma tonda e ricordo la fatica che fece Guido Somenzi, artista ma anche iscritto ad ingegneria informatica, per scriverlo con i computer d'allora come tu volevi.

L: Un viaggio attraverso la preistoria della computer graphic. Siete stati bravissimi, quasi artigianali! Era un tondo con una base ed era il monumento al cosmo di

Goethe. In realtà mi viene in mente, perché l'ho rivisto recentemente, e poi sono passati vent'anni quindi uno lo può dire tranquillamente, che effettivamente ha lo stesso spirito della mostra. Aldilà dei verbi all'infinito che ci sono dentro mi sono reso conto che, o era una cosa che riprende essenzialmente la Poesia Visiva passata, o era una cosa completamente sganciata dal solito testo critico. Forse voleva come testo semplicemente dirmi che la sua forma ed il suo contenuto mi avrebbero ricordato negli anni quanto mi piaccia mantenere un lato equivocabile e non troppo chiaro del mio scrivere o di quello che "dovrebbe" essere il mio ruolo... Ride... In Rapido Fine mi sono come risvegliato da uno strano ed oppiaceo sogno. Non esistevano limiti o barriere di impostazione del lavoro. Nulla era richiesto, solo di partecipare allo "spirito", e quello spirito era sicuramente molto libero. Confesso che la cosa ovviamente mi aveva un poco fatto smarrire e sorpreso. Con il senso dell'oggi, ti dicevo, mi ritrovo nella tua affermazione di alterità della vostra e della mia "non posizione". Avevo già lavorato con artisti giovani e iniziavo a collaborare con gallerie in modo professionale, piuttosto "disturbante" per alcuni colleghi che mi ritenevano un poco troppo giovane, ma che soprattutto continuavano sorprendentemente a farmi notare (come se fosse un consiglio paterno) che non potevo assolutamente occuparmi di arte del passato (stavo lavorando con passione sul senso della parola scritta e sul disegno tra Cocteau e De Chirico, su quel lavoro sul teatro la regia e la scena di Savinio, che sarebbe divenuta la mia tesi, così come sui

com'era:

(stavo lavorando con passione sul senso della parola scritta e de disegno tra Cocteau e De Chirico e in quel lavoro sul teatro la regia e la scena di Savinio che sarebbe divenuta la mia tesi così come sui nudi di De Pisis)

nudi di De Pisis) ed il Contemporaneo Militante come si usava molto dire allora. Sempre nel 1986 curai la mia prima mostra di Lucio Fontana a Verona un autore non idolatrato dalle nuove generazioni per il suo appartenere all'astrazione, al monocromo o peggio ancora all'Informale, così come cadevano spesso nel vuoto, con i miei coetanei, le eccitazioni per Piero Manzoni. Alcuni non capivano il mio sorriso entusiasta di fronte al partecipare a progetti con testi critici o racconti o segni visivi rimproverandomi un aspetto leggero, di essere troppo artistico e quindi lontano da quella militanza pura e dura che voleva il critico uno scanzonato postmoderno rock alla Frank Zappa, tutto intriso di filosofie.

Per questo forse lo sguardo trasversale di Levi mi incuriosiva; l'idea di non intendere la storia dell'arte come un prima ed un adesso, ma come "proveniente dall'Uomo". Incontrare lo spazio di azione frastornante e così poco "confezionato" e galleristico del Calzaturificio Zenit e voi è stato come scoprire che il campo d'azione dei militanti e la loro *picciola* voglia di seguire le nuove teorie anni Ottanta del Sistema dell'arte non rappresentava che un campo dello sterminato terreno dell'agire in arte, una palestra davvero naturale. Solo ora la vedo straordinaria, allora la vidi come una caverna da esplorare piena di possibili meraviglie. Quello che può essere accaduto, e con te è sempre accaduto naturalmente, che nessuno degli organizzatori, guai poi se sono degli artisti, abbia - tu per primo, anzi tu meno di tutti - pagato un omaggio a quello che gli altri temevano voi faceste.

qui Nicola scrive a margine: che vuol dire?

Nessuno di voi ha avuto neanche lontanamente l'intenzione di tentare di vendersi ai galleristi o ai media. Cosa che vi è stata addirittura rimproverata perché sembrava loro che voi voleste farlo. In realtà è proprio quello che non avete fatto. Altri invece, ed è proprio un'isola Rapido Fine, avevano un'idea. C'è stato più di un Rapido Fine. Mi stavo chiedendo che tipo di appiglio avrà su di un lettore ipotetico chi aprirà questo libretto della prima comunione, quando leggerà certi nomi. Perché Rapido Fine è stato per me un gigantesco, incredibile, straordinario e vorticoso *falso movimento*: uno di quei fenomeni che in arte sono i veri produttori di reazioni a catena. Ciò che accadde subito dopo, sto parlando degli anni successivi, 89, 90, 91, perché tornai spesso a New York dove rimasi parecchio per studiare e vivere nel 91 e mi rendo conto che in Italia fra l'86 e il 91, era davvero nato un momento lieve di ricerca tra giovani che, visto in ottica odierna, aveva idee e lavori assolutamente Nuovi e sicuramente più interessanti di tanta contemporaneità attuale. Sto pensando ad una mostra con ottimi interventi e lavori di Mazzucconi, Vitone, Arienti, Cavenago e Salvatore Ala a New York che vidi nel 90 o 91; sembrava finalmente che questa cosa di una nuova generazione, alternativa alla transavanguardia, non dipingesse, che fosse centro italiana e nordica, (perché noi dobbiamo sempre dividerci come nel medioevo, in questo Achille Bonito Oliva insegna la sua capacità di ergere torri municipali sparse per tutta Italia, dovunque lui vada) finì in una curiosissima bolla, insomma

rapida fine. Pagò, penso, lo scotto del provincialismo italiano che non era pronto ad accettare una cosa nuova, proveniente dal suo interno e che non esprimeva chiaramente una matrice straniera, che convalidava l'attualità della loro ricerca. Certo poi ogni singolo autore ha continuato il proprio percorso, ma si era avuta l'impressione di una possibile e potenziale "diversità". È stato un momento alternativo davvero interessante ad una pittura che ormai era diventata una "pitturaccia", come *l'informale* alla fine degli anni 50. Dall'altro canto si leggeva e vedeva un invasivo espandersi di un'altra tipologia di "pittura". L'Anacronismo, l'uovo dentro l'uovo dentro l'uovo su di una mano di un efebo che parlava con una capra. (sorride). L'Italia, che faticava a capire la trasversalità straordinaria di un Luigi Ontani, e forse fatica ancora affondando nell'equivoco, proponeva pitture da interni in cui raccontare favole vecchie. Noi abbiamo visto la Pittura Colta!? All'epoca pareva molto apprezzata perché sembrava dovesse riportare in auge lo stile e la tecnica del bel dipingere. Ne avevamo parlato e ne avevamo vista parecchia mentre già si divideva in varie micro-tendenze ed autori. Mariani era per me stimabilissimo perché i suoi lavori anni settanta nascevano da ben altri intenti che non quel letterario stancare che faceva parte degli altri autori. Sentivo come una stranezza il fatto che venissero solo ora sdoganati quegli stimoli provenienti dalla pittura del Novecento che prima non si poteva neppure lontanamente guardare perché politicamente (sorride) corrotta, come se l'arte si dovesse giudicare dalle

tessere del partito e non dal testo (beh, un'abitudine non solo italiana di fatto ma molto nostra, amanti di congregate, partiti, salotti e partitelle di calcio). Ferrara era in quegli anni grazie a Farina, direttore di Palazzo dei Diamanti, un crocicchio per molti ma soprattutto per quelli della mia generazione che sembravano non voler necessariamente stare "dentro le righe" delle tendenze. Farina oggi sembra aver agito da vero coraggioso, alternava mostre uniche e davvero rare di protagonisti stranieri a de Chirico, a Campigli, allo stesso Savinio; insomma sembrava si fosse preso l'ingrato compito di dover sdoganare il Novecento che allora era considerato pittura per le case dei Notai. Lo fece davvero con grande generosità, varietà e, penso, anche piacere di curatore perché per molti di noi questa possibilità di rivedere il Novecento (cui la Transavanguardia prendeva a piene mani) è stato davvero utile anche per osservare dal vivo il lavoro. Bisogna anche dire che paradossalmente, dopo quello che ti ho detto, ero felice dell'avvento della Transavanguardia che faceva, e mi sembra faccia ancora, arricciare il naso agli ortodossi di non si sa che, a quelli che pensano sempre che avere un'opinione forte ed unica sia segno davvero di coerenza, le stesse persone che pensano che per essere saggi bisogna forzatamente essere noiosi. Eravamo felici per paradosso della Transavanguardia perché anche negli ambiti delle Accademie aveva abbattuto la geometria la fotografia e tutto quel "Bianco/Nero" che le accompagnavano. Inoltre era davvero una pacchia vedere come gli italiani sguaz-

zassero dentro la pittura del Novecento saccheggilandola senza neppure ringraziare, ma tant'è ci sembrava vivificante ed utile tanto per dare uno scossone. Un punto di vera discussione era dato da Emilio Vedova nella sua aula di pittura a Venezia, forte, coraggioso, trasversale pur nella sua grande ortodossia, che non era però un blocco o una chiusura. Durante i nostri incontri per Rapido Fine si ebbe con te una interessante discussione proprio su Vedova. Frequentare le lezioni di Vedova voleva dire aver fatto la conoscenza di tutt'altre realtà artistiche che solo dopo furono "tirate dentro" il calderone zattera della Trans: ovvero i tedeschi da Richter a Polke, a Lupertz o Baselitz. Forse erano quelli i nostri punti di riferimento della pittura più che gli italiani; puoi immaginare come riuscivo a guardare la pittura colta: da un lato l'amore per i classici De Chirico, Savinio e Licini, oppure Fontana, Manzoni, Azimut, oppure Agnetti, i tedeschi e gli americani e dall'altra il rapporto con gli amici che si muovevano in direzioni differenti nel contemporaneo, gli anacronisti mi sembravano storie bloccate, senza aria. Vedova era un punto straordinario, potersi infilare alle sue lezioni era come caricare la batteria di curiosità, di esperienze, di associazioni sincopate più vive ed "utili" di molte lezioni di storia. Dalla sua aula si usciva rapiti e talvolta anche sospettosi, sicuramente curiosi. Un sismografo dell'arte del sentire. Ricordo che gli parlai di Rapido Fine ed egli iniziò a raccontarmi degli studi in Germania, degli spazi industriali che sarebbero stati riutilizzati. Incuriosito mi doman-

dò molto, e come sempre si era formato un capannello di ragazzi intorno a lui. Quello di cui mi sto rendendo conto adesso, mentre ne parliamo, è che Rapido Fine ha dovuto adottare su di sé una sorta di vaticinio ferrarese: sto parlando della Villa al Seminario di Ferrara dove nella Prima Guerra mondiale, si ritrovarono De Chirico, Savinio, Carrà ed intorno Govoni, De Pisis e tanti altri. Ferrara come luogo presago di ciò che sarebbe dovuto accadere. Rapido Fine come ennesima Officina Ferrarese senza saperlo e senza volerlo. Per me Rapido Fine ha davvero chiuso gli anni Ottanta. Gli anni Novanta che nessuno saprà distinguere, come ben esprime la citazione che mi hai lasciato... ride... mettere in apertura, ci sono state delle emergenze, il mercato e la scoperta straordinaria per alcuni del fatto che il mercato potesse essere globale... che, come si è scoperto, è globale solo per chi lo comanda e tante altre cose trip tecnologico compreso... ecc... Torno a questa cosa (a parte le città curiose come Mantova e Ferrara, perché non è vero che serva un monte o una collina per sviluppare una fantasia, visto l'accenno che fai a Bonito che ricordo diceva proprio ciò della pittura impossibile da pensarsi in pianura. Tornando a ritroso di questo piccolo dialogo abbiamo parlato di Ferrara, della Metafisica, di un vaticinio, di De Chirico, di Savinio e tu vai ad intitolare la tua opera il "Mar delle blatte" che insieme ad una passione all'epoca non così popolare ad una figura, più intellettuale che letteraria, come Savinio, che era la nostra passione che ci ha fatto incontrare, per letture

comuni e trasversali... da cui temo il titolo di quest'opera, se ne vuoi parlare. Che buffo, parlando in questi dialoghi emergono sempre più nella prospettiva del tempo le differenze anche di posizioni e di possibilità di reperimento dei materiali di formazione ed informazione di "allora"... La divisione tra cultura alternativa ufficiale (come adesso quella Trendy) e altre sottoculture tra cui erano sotterrati certi autori che non si trovavano più stampati e che non si potevano neanche nominare se non in cerchie ristrette senza passare per conservatori reazionari... proprio noi due, che ridere.

A: "Il mar delle blatte" è un racconto di Tommaso Landolfi, un autore che ho scoperto per caso nei libri a metà prezzo che considero un grandissimo fra gli scrittori più importanti del 900 italiano. Il primo approccio può risultare ermetico per quanto riguarda la scrittura perché Landolfi adotta una lingua che è classica, che è la vera letteratura italiana. Io ero abituato a questo tipo di scrittura essendo da anni appassionato a Papini, "Il pilota cieco", "Il tragico quotidiano", "Un uomo finito", "Il diavolo" ecc. Ma anche a Bontempelli, Savinio, insomma ad una letteratura diversa e nascosta rispetto ai Moravia, Pavese ed anche Calvino che è epigonale a quella letteratura. Era una letteratura metafisica nel senso dechirichiano del termine, non surrealista. Si tratta della solita questione della differenza fra metafisica e surrealismo così chiara per noi ma difficile da cogliere ai più e ben spiegata da Savinio in "Anadiomenon" pubblicato su "Valori Plastici". La metafisica si realizza nel con-

creto, nella materia. Dà corpo alla trascendenza. Come dire, è un movimento dall'alto verso il basso mentre all'opposto il surrealismo è solo proiettato verso l'alto, dove arriva lì si ferma. Per questo un metafisico è attento alla qualità della sostanza che usa, che sia pittura o letteratura, perché è talmente tanto lo sforzo di questa trasmutazione che può essere realizzata se non all'interno di una profonda conoscenza delle qualità dei mezzi che usa. Una bellezza che riguarda solo il corpo perché il pensiero è già esorbitato e parla da lontano. Un metafisico non trasgredisce la concretezza delle cose perché ha tutto trasgredito e la materia gli serve per un ritorno allo stato di realtà di questo mondo. Mi viene in mente "Il ritorno del figliol prodigo" di De Chirico. A "Rapido fine", alla Zenith, ho passato tutti i giorni di tre mesi facendo vari lavori di qua e di là finché mi sono invischiato nell'olio pesante. Avevo trovato dei barili di questo liquido denso e nerastro negli scantinati e con un secchio, spaccandomi la schiena, ho cominciato a portarlo sopra andando a formare prima una pozzanghera poi un laghetto e poi avrei voluto riempire tutto il pavimento di non so quanti mille metri. Vista l'impossibilità dell'impresa mi ritrovavo invischiato in mezzo a questo mare come il galeone del "Mar delle blatte" e ne ho fatto un monumento a Landolfi. Un lavoro che non mi ha mai soddisfatto tanto che volevo passarlo ad Arienti il quale aveva pensato di sfruttarlo mettendoci delle barchette di carta. Ma quando arrivò con le barchette io avevo immaginato di dedicarlo a Landolfi. Stefano mise in fila

le sue barchette più avanti per terra e navigarono con tanto successo che lui divenne navigato e famoso mentre io rimasi sull'isoletta del mio mare spaventoso.

L: È un po' come se tu avessi navigato e fossi affogato nel tuo mare, nel senso che da lì il tuo lavoro cambia sensibilmente.

A: Prima lavoravo con foto e video e cominciavo a lavorare con la terracotta riprendendo a disegnare molto. Frequentavo degli scultori bravissimi con la terracotta, Scardovi, Guidi, Lanfredini, Mazzali, Pompili, e mi era venuta la voglia di rimettere le mani in pasta. Pur avendo praticato la pittura da molto giovane la mia formazione artistica avviene negli anni 70, quindi immerso in una cultura concettuale e poverista. Alla fine lavoravo in una dimensione postconcettuale vicina ad artisti come Collins, Luthi e Boltanski. La transavanguardia non mi ha neppure sfiorato. Lavoravo in un modo diverso da tutti gli amici. Ricordo gli imbarazzi che si creavano quando, invitato a collettive di pittura transavanguardina o neoinformale, io arrivavo con ingrandimenti fotografici che non funzionavano fra i pittori, tanto meno con i fotografi. Rompevo delle armonie di tendenza, ero fastidioso, non presentabile. Mi veniva chiesto di sostituire le opere. Ero proprio quel mare nero che rischiava d'invischiare anche l'opera a fianco. Facendo delle gigantografie fotografiche puntavo soprattutto al racconto iconografico che arrivava spesso ad essere più forte e profondo rispetto alle immagini rese con gentile espressionismo dalla transavanguardia, alla quale davo scacco in fatto

di significati letterari, di spaesamento e di profondità di visione. Il racconto d'immagine apparteneva ormai alla storia del cinema e della fotografia che io indagavo, mi sembrava quasi inutile rincorrerla con la pittura. Quando il pensiero ricostruisce un'immagine lo fa su un supporto senza peso simile alla trasparenza della pellicola fotografica. La pinacoteca alla quale andavo ad attingere era l'artificialità delle immagini spettacolarizzate del cinema e della televisione, delle riviste patinate, in molti casi volgari, banali, ma in altri casi, bisogna dirlo, perfette e sublimi. Mi chiedevo perché insistere con quell'inadeguatezza del racconto pittorico che mi ricordava i disegni di tanti amici anfetaminici che straffatti si mettevano a dipingere... almeno senza presunzione artistica. Mi sembrava troppo semplice e le sciocchezze erano tante. "Rapido fine" rappresentava per me un azzeramento della dimensione transavanguardina. Finalmente mi ritrovavo con persone disposte a riprendere la fatica di un progetto in avanti senza nomadismi e derive all'indietro, e proprio io, dopo aver predisposto la partenza e la direzione, decidevo di non salpare. Preferivo rimanere sulla mia isola fra un oscuro mare pieno di blatte. Stavo in fondo maturando la scelta di risalire la corrente che io stesso avevo contribuito a generare. Ero anche annoiato dalle strategie che di nuovo venivano nominate per conquistare un articolo, un catalogo, una galleria. Anche la cooperativa d'artisti "Deritmica" appena costituita, della quale ero il presidente, non funzionava e mi sfiancava. Milano, sempre

più affamata di novità, accettava tutto e fraintendeva tutto: smisi d'andarci. Ho trovato nuove persone con cui lavorare. Incontrai nuovi amici a Bologna in Accademia e alla Neon. Con Monica Cuoghi ed Anna Chiavelli organizzammo "Traviata". Poi l'Africa e i nuovi lavori di perline...

L: Questo è un passaggio fondamentale. Culturalmente per noi occidentali queste perline sono qualche cosa di decorativo, di ludico, di veneziano, di inizio secolo, di un certo tipo di cultura. Sono poche le persone che si occupano di questi problemi che sono marginali alla società. C'è sempre questa tua condizione che forse è anche un mio destino. Non è solo quello dell'amicizia perché l'amicizia è nata sempre in quest'ambiguità che è un'ambiguità del rapportarsi con te, è un'ambiguità del tuo lavoro. Così come io considero ambiguo il lavoro di Lucio Fontana. C'è un destino ambiguo nel tuo lavoro. O anticipa una cosa, e lo vediamo in questo periodo e lo vediamo rispetto ai venti anni trascorsi, o sembra dipendere da una cosa che nessuno riesce a tranciare definitivamente e la vede germinalmente ed affiorare nel tuo lavoro. Ergo. È un discorso di tipo ludico, quindi l'immagine semplice e primitiva, quindi Pop o Neo Pop, quindi Boetti. Sto pensando alle prime perline, lo scettro e le altre dell'87-88. Cerchiamo di ricostruire un ambito. Da un lato c'era il tracimare della pittura, la Transavanguardia, la Pittura Colta, *i tedeschi la calata* degli austriaci, questa idea della materia testoriana. Sto pensando alla visione che ho avuto davanti ad una galleria che all'epoca era fondamen-

tale. Quella galleria modenese straordinaria proprio perché piantata in "quella pianura padana" che all'epoca generava impudiche partecipazioni critiche perfino al grande maestro del sangue e della passione, della omosessualità penitente Testori che ricordo scendere da una macchina con autista ad una inaugurazione da Mazzoli dove c'era questo tracimare di pittura di un artista austriaco tra l'altro molto interessante, ma appunto parliamo di una pittura che si spegne nel riempirsi di se stessa. Dall'altra parte i Milanesi che avevano questa idea del gioco da settimana enigmistica. Tu arrivavi con la tua ambiguità, come se tu l'avessi tirato fuori da un altro continente dei lavori fatti con le perline. Parafrasando un lavoro di Tancredi, un altro artista incollocabile ed ambiguo, quei lavori fatti da te e da altri al cento per cento. Tu arrivavi con queste cose da un altro pianeta e, come sempre, non avevano la fisicità da cosa marziana, non era l'uovo dell'invasione degli ultracorpi che sarebbe stato riconosciuto come un lavoro marziano subito tradotto, ma avevano una serenità lontana, una manualità lontana, non avevano riferimenti. Se non Neo Pop che riprendeva da Warhol, dell'immagine elementare, da scuola elementare secondo loro. Mentre gli altri celebravano il calembour dell'Arte Povera, anche scherzando, ed in alcuni casi anche in modo molto brillante, penso a Arcangeli, a Cavenago, allo stesso Arienti, che stavano producendo dei lavori anche molto interessanti. Tu con quel lavoro che non trovava una collocazione e che oggi non invecchia, anticipi,

tutto questo interesse per le altre civiltà di cui adesso l'arte contemporanea sembra nutrirsi, salvo il fatto che devono fare un lavoro sociale che denuncia una situazione disagiata del sociale di quelle terre, e non invece una potenzialità perdurante della cultura non solo visiva di quelle terre, senza essere tu né etnico né tanto meno esotico. Ancora una volta tu crei un oggetto che disturba, non appartiene ad una possibile collocazione dell'attualità, della contemporaneità spinta. Ma soprattutto un "oggetto" che può essere facilmente "rimovibile", che non aggredisce. Essendo un progetto lieve e profondo viene collocato in un altrove che è semplicemente leggero perché non contiene la didascalia: "ho speso due mesi nella capanna mangiando il latte con il sangue delle vacche". Cosa che è vera. Ma tu per fortuna non vendi il tuo stare sull'altipiano mentre, forse, il tuo lavoro doveva essere esposto con quattro gigantografie dell'artista nella capanna di sterco, in fondo come una grande icona portata dal miliardario americano: il bastone del potere.

A: Prima di parlare di perline vorrei riprendere da quella tendenza milanese che dicevi da giochini della settimana enigmistica. Infatti così erano o poco più. Eravamo tutti alla ricerca di nuovi sistemi e fra quegli artisti non mancavano certo le belle intelligenze. Solo che i galleristi avevano una gran fretta di presentare giovani o meglio ancora giovanissimi artisti. Non lasciavano tempo e si accontentavano di trovate. Riprendo il concetto del Postmoderno che contrapponendosi alle ideologie precedenti ha azzerato i valori. Tutto è uguale, l'im-

portante e che faccia effetto, anche per poco, un effetto effimero, da sostituire subito dopo con un altro gioco. Ricorderai i discorsi sull'apocalisse prossima a venire che annullava ogni velleità di progresso. Sembrava che a partire dalla crisi petrolifera del '74 non si potesse più immaginare un progetto. Dopo trent'anni l'apocalisse non c'è stata e l'unica ideologia dominante è rimasta questa assenza di ideologia, questa totalizzante religione del vuoto, la leggerezza postmoderna che ha occupato tutti gli spazi ed ancora continua a bruciare e consumare con la sua vitalità senza scopo. La tanto declamata perdita del senso, il facile abbandono alla deriva... Insomma i piccoli labirinti fai da te funzionavano benissimo. L'importante era che fossero di facile risoluzione e giocosamente allegri, senza mostri e minotauri al centro. Ripensandoci io al centro di quel mare nero e vischioso a "Rapido Fine" ero rimasto fra i pochi a parlare di Minotauri. O vuoi vedere che forse ero io il Minotauro...?

Cominciai a lavorare con le perline alla fine dell'87 dopo un mio primo e casuale viaggio in Kenya dove ero stato invitato da un noto mecenate e collezionista, Giulio Bargellini, a realizzare una scultura in legno. Al ritorno non facevo altro che pensare alla bellezza dei monili di perline indossate da Maasai e Samburu. Così ho cominciato ad usare quei materiali con un sistema a telaio e non, come loro fanno, con la perlina cucita su cuoio. Nei viaggi successivi ho invece cominciato a lavorare a quattro e più mani con guerrieri e poi con donne, a Malindi e sugli altipiani di Maralal sul confine con il

Sudan. Durante questi anni, fino all'ultimo viaggio del 1993, ho maturato un diverso atteggiamento non solo nei confronti del sistema dell'arte ma anche di vita. I lavori che facevo io a telaio, anche se fra poche persone, qualche interesse lo suscitavano, ma i lavori su cuoio a quattro mani con i Samburu non li voleva proprio nessuno. Forse non erano abbastanza spiritosi.

La tecnica stessa di costruzione per punti, per perline, mi costringeva a semplificare la figurazione. Le forme che si prestavano meglio erano quelle più semplici e segnaletiche come bandiere o parole, teschi, omini ed animali, come quelle dei mosaici romani. Ho cominciato a disegnare su fogli a quadretti... Non puoi immaginare la grande utilità di quei blocchi con i quadretti piccoli che mi avevi portato da New York. I primi lavori erano quelli costituiti da frasi, slogan, come "L'altra lingua è la verità indisposta a credere", "Uscito senza scopo nella nebbia", il tuo "Oppure... oppure... oppure" accompagnati da schematiche figure che ho poi complicato con gli arazzetti dove la stessa figura era studiata in modo da essere perfettamente componibile e ripetuta annullando lo sfondo. Tutto era in primo piano e non vi erano altri rapporti formali se non con la figura stessa. Mi ero concentrato sulla figura umana producendo una serie di variazioni su quel tema, angeli, diavoli, fantasmi, scheletri, robot, ecc. Non era assolutamente facile disegnare delle figure facilmente riconoscibili dove il disegno della testa doveva essere lo stesso delle gambe. Devo dire che ho cominciato ad apprezzare Escher per

la sua complicata intelligenza, per la sua virtù e la sua vita d'artista.

Abbiamo sempre considerato la pittura come la tecnica assoluta. Ed è vero che con la pittura puoi fare tutto o meglio imitare tutto. Ma abbiamo dimenticato o poco considerato altri sistemi che abbiamo consegnato al fare puramente artigianale, a volte grandioso, gli arazzi fiamminghi, ma spesso banale nei suoi valori culturali e stupidamente ripetitivo quando non è sorretto da una grande capacità d'esecuzione. In Africa non esiste una concezione dell'arte come la nostra ma è legata al piacere del fare, un lusso del fare, con una ricerca di virtuosità, di capacità che distingue. Un abilità che anch'io ho coltivato e che trovo fondamentale nel considerare un lavoro. Per questo complico sempre di più il mio lavoro rendendo sempre più complicato e mostruoso il mio labirinto. Del resto non faccio domande e tanto meno voglio dare risposte. Vorrei essere sempre un dilettante di fronte al mio lavoro. D'altronde per me l'arte non è un fine ma un mezzo per coltivare la mia virtù. La contemplazione, la trascendenza, la spiritualità non stanno nel significato, ma nel fare l'opera, nel tempo del fare, nell'esecuzione del lavoro. Solo in questo potrei e vorrei essere un esempio, un riferimento.

L: Proprio pochi giorni fa, mentre parlavi ci pensavo, mi sono infilato di nuovo in quello strano labirinto, con il mostro, che è il Metropolitan Museum, perché volevo andare a vedere una cosa velocissimo (che fa molto moderno...ride). Non volevo farlo perché ci si perde. Mi

sono infilato nella sala degli olandesi e sono andato a sbattere quasi per caso, mi spiace doverlo dire, contro un quadro di Vermeer. Ho passato un po' di tempo, qualche minuto, su questo quadro che è "La melanconia", la fede che schiaccia non so che cosa. È l'unico quadro religioso fatto su commissione per un cattolico e sulla sinistra c'è una grande tenda che non è che un arazzo riprodotto pittoricamente. Al massimo la gente arriva a pensare che la perlina possa essere una forma traslata di puntinismo ottico, ed è quasi magico questo puntinismo che Vermeer usa per riprodurre il punto dell'arazzo. Non ha nulla a che fare con te questa cosa. Ribadisco una origine di concetto tecnologico del tuo pixel. Ma è talmente tecnologico che in realtà è primitivo. Perché è il punto di come anche tecnologicamente si costituisce un simbolo, una figura.

A: Indubbiamente anche questo aspetto ha contribuito alla suggestione che ho subito di fronte ai manufatti Maasai. Facendo prima ingrandimenti fotografici con immagini tratte o costruite al video, quindi rese attraverso quella texture tipica del monitor, la griglia a quadretti dei pixel che formano l'immagine televisiva, era inevitabile per me ritrovare delle coincidenze. Con la differenza che una foto ha una superficie piatta senza sostanziali qualità. Il monitor è addirittura effimero, senza corrente rimane spento. Non sono immagini da poter toccare, non hanno corpo, e questa è forse la loro qualità. I pittori fiamminghi non ricercavano forse anche questa immaterialità della superficie? E con

quale capacità e qualità sono riusciti a renderla! Mentre io mi trovavo di fronte ad un'immagine di perline-pixel che vedevo senza filtri o schermi nel fulgore di straordinari abbinamenti cromatici in pasta di vetro che potevo toccare con mano. Ma adesso voglio raccontarti una cosa che forse non ti ho mai detto. Da piccolo andavo all'asilo dalle suore. Per tenerci buoni ed attivi le suore buttavano di nascosto, in mezzo alla ghiaia del cortile, delle perline colorate. Noi piccolini passavamo molto tempo alla ricerca di questi preziosi sassolini colorati ed era una felicità immensa quando ne trovavamo una che diventava un vero tesoro. E poi ti dirò che quello che davvero mi ha affascinato di quei lavori di perline è che mi trovavo di fronte a delle perfette stesure di colore come il migliore colore ad olio. Il colore a olio quando è ancora fresco, ancora senza quei prosciughi fatti di troppa lucentezza o troppa opacità che solo una ben dosata vernice può togliere. Quella piacevole rifrazione della luce che gratifica gli occhi perché è quella la luce umanamente perfetta, quella del colore ad olio ancora fresco. Quei rossi di lacca, quei blu di lapis, quella cura per gli occhi l'ho ritrovata su quelle superfici di perline.

L: La difficoltà che ho avuto, proprio in questi giorni, alla conferenza a New York con una visita guidata curatoriale alla mostra di Fontana è questa idea di riuscire a togliere dagli occhi e soprattutto dalla testa del visitatore medio dei significati, degli ultra-significati, quando invece hai appena fatto una confessione di natura che io chiamo, artistico visibilistica, cioè di avere un materiale

che ti corrisponde con cui tu puoi fare pittura, scultura, installazione. Finalmente hai valicato quello stranissimo ambito che altri cercano di valicare dicendo "io non faccio né questo né quello perché supero ogni tecnica" quando tu con un luogo elementare, o barra buco di Fontana, scusami ma è la mia ossessione attuale, quando tu sei riuscito a dare un'apertura a qualsiasi modo di guardare, di penetrare, di godere, (parlavi di luce) di riflettere in sé un'opera. Il problema è sempre quello della lettura attuale. Chi non dà in fondo la didascalia dettagliata del perché ha creato quell'oggetto, tanto che ormai l'oggetto è diventato il pretesto per il testo che spiega il lavoro e certi lavori rimangono abbandonati proprio perché l'opera, come dicevamo, non fornisce una risposta. Non ti dice, appunto, io sono stato in Africa. No, uno dei motivi, aldilà del racconto dell'infanzia, è che ha una qualità di rifrazione di luce, di materia, di colore, che mi è utile, che mi va bene per creare quella cosa con le tue mani.

Ricordo di aver portato insieme a te ad alcuni galleristi il tuo lavoro scatenando questa ambiguità, questo non sapere dove collocarlo. Mi è piaciuto che in fondo tu hai già risposto che non è dove tu vuoi collocare il lavoro ma che è dove tu ti senti perfettamente collocato. Sei in una grande rilassatezza che non è agiata rilassatezza del lavoro e della tua vita. Non ti ho mai visto come un Morandi che non fa mosse lontano da casa, ma forse è uno dei più statici e strategici venditori di se stesso. Facendo aspettare in lista d'attesa per mesi e mesi i collezionisti ha contribuito alla mitologia che lui dipinges-

se pochissimi lavori. Cosa che assolutamente non era vera. Lo si è visto dal numero dei suoi dipinti. Non ti vedo isolato nella casa da solo con le sorelle. Hai contribuito a complicare, anche la difficoltà non solo di collocare il tuo lavoro, fra latitudini e longitudini, ma anche di collocare quello che è stato il tuo ruolo di pensatore. Il nostro incontro è stato sì sull'arte, ma sei anche l'unico a cui permetto di dire, senza tagliargli la testa, che ho fatto degli interventi "artistici" anche quando scrivevo, e non solo, ma anche perché il nostro è un luogo marziano, termine oggi abusato anche dalla televisione, perché abbiamo lavorato con le mostre, con la letteratura, con i racconti, con i cataloghi come questo ultimo delirio che risulterà illeggibile perché lunghissimo e senza immagini. Un'altra perlina che andiamo a mettere in giro con il suo segnalibro. Tu hai contribuito ad approfondire questa confusione perché non corrispondevi all'idea generale che la gente aveva dell'artista che organizza la mostra per poi mettersi in lista. Dopo ogni momento importante tu hai non solo cambiato ottica, cambiato lavoro, non hai cercato d'inseguire quel momento di visibilità che queste cose avevano ottenuto, o anche soltanto di relazioni perché poi le relazioni tu le mantenevi, le hai sempre mantenute di pura condivisione mai d'utilità. Né sei l'esempio dell'artista appartato. Io sono appartato e quindi venitemi a cercare. Dopo "Rapido Fine" quasi per acuire quello scopo, anche se frainteso da un sistema dal quale in realtà non ti aspettavi risposte né positive né negative per rendere ancora più acuta quella cosa che

aveva funzionato una volta hai continuato, come se fosse la prima volta, ad organizzare altri anomali momenti espositivi.

A: Come ti dicevo dopo "Rapido Fine" ho cominciato a frequentare nuovi amici a Bologna. Nell'86 frequentavo ancora l'Accademia a Bologna. Ero iscritto al corso di Pittura di Pozzati. Non avevo mai frequentato molto e non ho fatto amicizia, se non quell'ultimo anno, con gli altri studenti. Mi ero iscritto grazie ai buoni consigli di Giovanni Scardovi col quale si era creato un vulcanico sodalizio amicale ed intellettuale. Frequentavo gli insegnanti e non gli studenti avendo formato una cooperativa d'artisti fra i quali alcuni insegnavano in Accademia. Con Pozzati non avevo un rapporto continuo ma era veramente un bravissimo maestro ed apprezzava il mio lavoro. Ora che anch'io insegno posso ancor meglio riconoscere il valore del suo impegno. Ho il rimpianto di non aver abbastanza approfittato della sua disponibilità ed esperienza. Mi sentivo vecchio, mi ero iscritto a ventotto anni. Il corso di Pozzati del mio anno ha dato frutti straordinari come Monica Cuoghi, Claudio Corsello, Pierpaolo Campanini, Alessandro Pessoli, Eva Marisaldi, Claudio Bernardi... insomma un'infornata veramente irripetibile. Con Monica Cuochi ed Anna Chiavelli, aiutati anche da altri come Claudio Corsello e Luca Gemma, organizzammo "Traviata" che si realizzò nella primavera del millenovecentottantasette. Ero stanco delle confuse strategie che tutti mi spingevano ad adottare, la cooperativa da una parte e i milanesi dall'altra, ormai quella vitalità

collettiva era collassata, ognuno era concentrato nella ricerca di un successo personale. Lo spirito di gruppo, la voglia di realizzare progetti faticosi e gratuiti non interessava più chi cominciava ad intravedere un rapporto con le gallerie. Con Monica ed Anna ritrovavo la passione e l'energia di scommettere su un progetto che nasceva spontaneamente dal nulla, senza certezze ma autentico e vero. Noi tre eravamo nati sul Po e sul Po volevamo lavorare. Lo sentivamo come un omaggio alle nostre origini, un ritorno a quella forza generativa che ci aveva formato e che riconoscevamo uno nell'altro. Frequentandoci ci sentivamo parenti uniti da una felice sensazione di fratellanza che ci faceva vedere come una ricchezza le nostre diversità. Una condizione rara che ho provato con poche persone. Con Claudio Corsello, come fratello acquisito visto il suo rapporto con Monica, ed ancor prima con te. Ne parlo senza pudori visto che fai parte delle mie relazioni parentali di fratellanza e sorellanza. A volte queste vicinanze, che sono diverse dall'amicizia pur comprendendola perché diversamente dall'amicizia sono affinità sentimentali che non mettono in conto la differenza caratteriale, considerata solo una piccola ed inevitabile sfumatura della natura, dunque intoccabile, danno luogo a maliziose supposizioni per chi non le prova.

Io avevo individuato uno spiagione molto grande, nudo e crudo come un deserto, dove negli anni 70 avevo compiuto molte delle mie sperimentazioni di Land Art ed immaginavo qualcosa di simile ad un rave party ante litteram. Monica ed Anna avevano invece scelto un'isola

chiamata Boschina che meglio si prestava per comodità e per la varietà delle sue caratteristiche ad un possibile intervento. L'isola Boschina è un'oasi naturale sul Po fra Revere ed Ostiglia. Prima della gestione del Comune di Ostiglia, della Provincia di Mantova e della Regione Lombardia era stata una proprietà privata, passata di mano in mano, ma a suo tempo di Maria Callas come dono da parte del marito ed impresario veronese Meneghini. Onassis aveva allora regalato alla Divina un'isola sul Mar Egeo e Meneghini cercava di dimostrarsi all'altezza con quel regalo. Dell'oasi, della vegetazione autoctona, era rimasto ben poco, solo la corona esterna, mentre all'interno era interamente sfruttata per la coltivazione di pioppo da reddito. Anche una villa del 600 al centro dell'isola era ormai un rudere pericolante. Il titolo "Traviata" ci veniva suggerito dal glorioso repertorio della Callas e dallo stato degenerato dell'isola. Dopo aver preso accordi verbali con gli enti gestori invitammo circa quaranta artisti ad intervenire secondo uno spirito rispettoso del contesto naturalistico. Si trattava di stare sull'isola ed individuare lo scorcio, il posto dove creare la propria opera suggerita da quella natura. Oltre ad artisti che avevano partecipato a "Rapido Fine", Cattani, Camerani, Cavenago, Arcangeli, Arienti, Cardinali, Campi, Pellizzola, Guidi, Russo, Pompili, Mastrangelo, Benini, ed altri, si aggiunsero i nuovi amici di Bologna, Corsello, Pessoli, Campanini, Matrone, Mascalchi ecc., altri mantovani e un gruppo di veneziani che forse segnalati da te, non ricordo bene, era

un periodo che non ci si vedeva, ma comunque erano a te vicini, Carlesso, De Marchi, Mainenti e Bianchin. Liberi da ogni pressione di mercato, avevamo fatto pochissima pubblicità all'iniziativa, non abbiamo cercato l'appoggio di nessun critico per evitare interferenze, clamori ed aspettative eravamo partiti in sordina. Abbiamo iniziato i lavori con il consenso del Comune e della Provincia, la Regione non aveva ancora deliberato ma l'assessore, non ricordo se all'ambiente o alla cultura, si dimostrava entusiasta e aspettava solo una conferma formale che certamente sarebbe arrivata. Dopo due mesi sulla Boschina, eravamo ormai prossimi all'inaugurazione, arrivò una guardiacaccia che aveva fatto il D.A.M.S.! Forse anche lei aspirava alla critica militante. Sembrava all'oscuro di ciò che stavamo facendo; cosa praticamente impossibile. Quaranta artisti non passano così inosservati per due mesi su una piccola isola ed avevamo anche incontrato più di un guardiacaccia. La "critica" in divisa cominciò ad esprimere giudizi poco promettenti sui nostri lavori, ci chiese i permessi e noi la dirottammo all'assessorato della Provincia e dal sindaco di Ostiglia. Per non farla lunga, dopo varie ispezioni, carabinieri compresi, ci ritrovammo con una multa per danni ambientali di dodici milioni. Quattro milioni a testa per i tre curatori. La sanzione sarebbe stata revocata se noi rinunciavamo all'inaugurazione. Piantai come opera una bandiera sulla spiaggia ed inaugurammo. Fu un'inaugurazione con tantissima gente, un successo come si suole dire. I carabinieri si erano appostati

sull'argine e cercavano di persuadere il pubblico ad andarsene mentre un gruppo d'anarchici che vivevano nei casotti in riva al fiume ed alcuni barcaioli ci davano man forte nel traghettare la gente sull'isola che poi si disperdeva nel lungo percorso alla ricerca dei lavori. Le opere erano molto interessanti, alcune sensazionali e nessun danno avevamo arrecato alla natura. Come sia avvenuto tutto questo non sono mai riuscito a chiarirlo. La denuncia partiva da un'anziana ma potente signora iscritta a Bella Italia che non è mai stata sull'isola. Gli enti gestori, che hanno tirato i remi in barca, si sono spaventati per l'importanza che giorno dopo giorno assumeva la manifestazione. Inizialmente pensavano, più o meno, ad un gruppo d'artisti dediti ad un sano paesaggismo all'aria aperta e che tutto potesse trasformarsi in un'allegria scampagnata fra poche decine di persone locali. Il fatto che invece la manifestazione cominciasse a destare un interesse nazionale rischiava di rendere pubblico lo stato disastroso dell'oasi naturale che chissà per quali compromessi era ancora coltivata con trattori che erpicavano fra i filari dei pioppi da reddito. Quindi speravano di scoraggiarci con la sanzione e ritirando i pochi finanziamenti stanziati. Una piccola ma preziosa testimonianza di Traviata siamo riusciti a pubblicarla grazie al generoso aiuto di Campanotto Editore con un testo di Alberto Cippi, importante poeta e grande amico che vive ad Ostiglia. Cippi fu l'unico intellettuale a difenderci sostenendoci anche durante le lunghe e quotidiane polemiche innescate per mesi sul nostro

caso dalle gazzette locali. Esiste anche un documentario video girato molto bene che, per ironia della sorte e misteri della vita, è stato finanziato e prodotto proprio dalla provincia di Mantova.

Già da tempo l'arte era appaltata fra diverse scuderie decise da critici più o meno militanti e da galleristi compiacenti che decidevano il mercato supportati da riviste altrettanto compiacenti. Un sistema vincente e tutt'oggi ancora dominante, tra l'altro formato sempre dalle stesse persone e nei soliti posti. Io romanticamente ho sempre creduto che gli artisti potessero essere autosufficienti, anche dal punto di vista teorico. Gli intellettuali, scrittori, storici, poeti ecc. concorrono e partecipano quando diventano compagni di strada condividendo spesso le stesse esperienze. Tu, ad esempio, non sei e non hai mai voluto essere un critico militante. Anche tu hai avvertito e pagato la scomodità della tua indipendenza intellettuale. Gli artisti che hai seguito sono quasi sempre gli amici con cui hai lavorato compiendo un percorso di pensiero insieme. Ti sei trovato estraneo a quel mondo. Hai preferito la ricerca storica, l'approfondimento delle ragioni e dei valori dell'arte e delle opere degli artisti, rispetto alla rincorsa di ogni trovata e novità modaiola. Non hai fatto il cronista del sistema. Questo non vuol dire rinunciare a quelle relazioni ma saperle gestire senza esserne sopraffatti, salvaguardando la propria autonomia, difendendo la propria differenza (o indifferenza) esprimendo, con parole e fatti, anche posizioni contrapposte. Per questo mi sembrava più giu-

sto ed interessante continuare ad organizzare eventi come Traviata e subito dopo Eleonora, che rincorrere un promesso successo personale che per me comportava un tradimento proprio delle posizioni che andavo sostenendo. Come avrei potuto sostenere un'autonomia degli artisti ed allo stesso tempo prestarmi alle più becere prassi del sistema corteggiando chi pretendeva il corteggiamento. Tutto sommato in quel momento bastava esserci ed essere a disposizione. Io non amavo essere presente al mercato delle inaugurazioni con tutte quelle trattative fatte di accordi sotterranei, di manovre di palazzo. Era proibito esprimere giudizi, l'unica cosa che mi veniva da fare era bere e bevendo non mi trattenevo, manifestavo il mio disadattamento e questo non andava bene. Capivo di non avere nulla di così urgente da offrire e cercavo d'andarmene a casa il più presto possibile. E poi dovevi offrire ciò che ti veniva richiesto. Buona parte di quello che veniva prodotto era frutto di richieste, aggiustamenti e pressioni dei galleristi. Oppure, in modo velato, molti artisti anticipavano quelle richieste sapendo di rispondere ad un desiderio che era, così si diceva, nell'aria. Quanto era bello allora quel fare svincolato, quella ricreazione del mondo fatta fra di noi, per noi e per tutti, che dava quei meravigliosi frutti che nascevano in un confronto diretto e libero, a volte improvvisi che ancor di più stupivano.

L: Noi abbiamo ricominciato a lavorare insieme qualche anno dopo, intorno all'88 od 89 con "Mosca chiama" e la "Regina degli U.F.O.". Nel frattempo oltre a

Traviata avevi fatto appunto anche Eleonora al Palazzo Ducale di Mantova. Vuoi parlarne?

A: Eleonora ci fu richiesta, o meglio, ci fu offerta la possibilità di realizzare un evento al Palazzo Ducale di Mantova. Era l'autunno dell'87. Il soprintendente reggente Soggia, favorevolmente colpito dai risultati di Traviata e con un coraggio che va sottolineato, molte ed imbarazzanti erano state le polemiche su di noi per via della sanzione per danni ambientali, ci propose di fare un progetto per un percorso del Palazzo Ducale, in parte aperto ed in parte coperto, chiamato "Listone dei marmi". Era un'area del palazzo chiusa ed abbandonata. Proprio da quella parte i Lanzichenecchi avevano sfondato decretando la fine della gloria dei Gonzaga e di Mantova. Credo che il "Listone dei marmi" fosse ancora avvertito come una ferita aperta e per questo interdetto al pubblico. Sempre con Monica Cuoghi ed Anna Chiavelli invitammo artisti di Traviata ed altri a misurarsi con l'imponenza e la durezza di quel complesso architettonico. Per me significava concludere un trittico fatto da un'archeologia industriale, da un'oasi naturale e da un monumento storico. Anche questa esposizione diede luogo a dei bellissimi lavori che sarebbe troppo lungo descrivere. Ricordo la zattera nel fossato del castello di Karl Huber, i finti mattoni bianchi di Maurizio Arcangeli, il cannocchiale per vedere la madonna di Anna Chiavelli, il fantasma di Claudio Corsello ed anche il mio lavoro non mi dispiaceva. In una stanzetta avevo fatto collocare un faro da 5000 Watt

e dalla finestrella, stando all'esterno, anche di giorno, usciva questa potentissima luce come se all'interno fosse in corso un'apparizione divina. Ricordo che il giorno dopo dell'inaugurazione partii per il mio primo viaggio in Africa e subito dopo il mio ritorno mi accorsi che qualcosa era cambiato. Cominciai a lavorare con le perline e così riscoprivo pure la piacevolezza della pittura, della verità semplice e intima di quei sistemi. Mentre nelle gallerie la novità cominciava ad essere una ripresa del Concettuale e dell'Arte Povera naturalmente svuotata di ogni valore perché bisognava essere ironici ed ingenui, guai dimostrarsi colti, io mi ritrovavo ancora fuori tempo con la pittura. Avevo molto lavorato per un'uscita dalla transavanguardia creando le condizioni per una proposizione diversa dalla pittura ed ora che ritornavano sul mercato le installazioni, la fotografia ed ogni genere di materiali, io rimeditavo la pittura. Con i miei piccoli quadri, con quella ricerca di superfici pittoriche ricche di materia ma piatte e profonde come la pasta di vetro, con quelle miscele che sperimentavo attraverso i trattati di pittura, De Chirico soprattutto, mi ricollego a te, alle mie frequenti visite a Venezia che in fatto di perline, di pasta di vetro e di pittura diventava per me la città d'elezione, i nostri discorsi, le allegre e direi sontuose cene, la tua calda ospitalità.

L: Un dialogo abbastanza profondo ma che può sembrare paradossale. Penso sia poi quello che leghi due persone che hanno voglia di parlare di queste cose senza pensare che sia un problema minore ed invece lo fanno

diventare un problema centrale per riuscire a capire come mai certa gente si mette davanti ad un quadro e vede certe cose mentre certa gente ne vede altre. (oddio mi sembra davvero un poco fumoso come discorso... ride... forse si potrebbe soltanto dire che talvolta è possibile lavorare in sintonia). Riguardo l'idea del lavorare con lo storico e con alcuni "amici di strada/percorso" debbo dirti appunto che per me non esiste discontinuità tra l'accettare, il vedere ed il vivere un lavoro del passato ed uno del Contemporaneo perché quando li guardo, li vivo, entrambi sono qui immersi nel contemporaneo, nell'Ora ed adesso e anche la mia lettura ne è influenzata e sarà sempre variabile, mobile spero. Bisogna dire che io credo in un discrimine. Si può lavorare con persone che vivono indistintamente l'arte senza partecipare troppo alle sue cronache, si lavora e ci si trova bene quindi con chi si tuffa personalmente in questo mondo fatto di pensieri e di cose che poi chiamiamo opere e la maggior parte poi possiamo anche chiamarle Immagini. Forse è anche per questa idea di vivere immerso ed attraverso le immagini o pensare le Immagini che ho sempre lavorato bene con i registi cinematografici, perché vedono attraverso la sola immagine e sono capaci di costruirla, ricostruirla, fingerla, riproporla senza mai tradirla e vedendola ogni volta come un nuovo problema, possibilità. L'immagine, non solo dell'opera d'arte ma di tutto ciò che si può vedere e che si lascia guardare, come possibile palestra del pensiero, guardare o parlare o scrivere arte non è per me mai una certezza ne

tanto meno un tentativo di porre soluzioni, anzi mi sembra che anche alcune mostre che ho curato abbiano creato degli "spostamenti" seppur lievi all'immagine letta in un modo che rischiava di diventare un Luogo Comune. Niente di originale ma magari solo spostando alcuni quadri puoi porgere una lettura temporaneamente "altra". E sai al pubblico - che spesso sottovalutano come capacità di lettura trattandolo un poco in modo televisivo - piace vedere alcune opere magari in modo diverso. Se poi ci sono persone che dopo una serie di tentativi continuano a vedere soltanto per comodità ciò che è acquisito non so che dire, eppure mi piace un poco spostare fisicamente le "cose" per vedere se causa un modo diverso di vedere, sai come nella canzone: «per vedere di nascosto l'effetto che fa», sorride. Ad esempio in questo mio tentativo di porre in modo altro le opere al visitatore ho preso tre anni fa il grande dipinto L'impero della Luce di Magritte dalla stanza del Surrealismo e ho potuto esporlo nella prima stanza delle mostre temporanee della Guggenheim. È una sala piccola perché si entra direttamente da una porta a vetri e questa mancava di un metro e mezzo il quadro, quindi la stanza è poco profonda. Il quadro lì sembra molto più grande perché la stanza è piccola e lo spettatore è impossibilitato a vederlo da lontano, l'unica cosa che vede è il modo in cui è dipinto, ed è dipinto veramente disgraziatamente. Una sorta di avvicinamento obbligatorio del guardare, in questo lavorare con i registi, insegna a cercare di dirigere lo sguardo altrui che loro al cinema possono fare e

noi alle mostre no. Nel museo abbiamo un altro straordinario esempio che apparentemente dipinge male (parlo ovviamente sempre per paradosso), penso anche poco volutamente, con una pittura di grandissima qualità: Giorgio De Chirico. Vorrei che parlassimo un po' di quello che noi intendiamo come pittura anche perché poi abbiamo passato pomeriggi e sere a parlare ed anche a sperimentare su vari supporti le famigerate ricette, non solo del Maestro De Chirico. E lo si è fatto non per vago sapore reazionario quanto per nostri assoluti e irriverenti motivi, direi quasi per un esercizio di cucina della pittura.

A: Sarò estremo ma credo che molti dei fraintendimenti di cui parliamo dipendono da una cultura visiva formata sui cataloghi. Purtroppo molte persone guardano la pittura attraverso delle immagini stampate. Lo siamo stati un po' tutti. Non sempre c'è la possibilità di vedere le tali opere al museo ed in modo particolare da ragazzini ci si lascia affascinare da qualche riproduzione sui cataloghi. Come la pornografia. Perciò ci si forma non tanto sulla pittura ma sull'iconografia, mentre la pittura ha un altro significato. La pittura è una ricerca costante della materia, della sua bellezza e della conoscenza dei suoi fenomeni. Questa realtà, questo aspetto della pittura è colto da pochissime persone.

Il mio interesse alla pittura inizia molto presto, dalla prima adolescenza. Anche tu hai iniziato molto presto ad appassionarti all'arte e questo credo sia un grosso vantaggio visto che crescendo la mente si opacizza e fatica a

cogliere certe sottili sfumature. Posso dire di aver iniziato un vero studio guardando le opere metafisiche di Carrà e poi rimasi suggestionato dalla pittura di Mario Tozzi che un collezionista mantovano mi fece vedere. Le indagini compiute su quelle opere mi portarono a provare per intuizione varie tecniche. Compiendo tanti errori comprendevo quanto faticoso fosse ottenere dei buoni risultati mentre si è portati a credere nel dono, nel talento che permette di nascere imparato dimenticandoci quanta fatica comportava la vita di bottega per dei bambini pittori. La pittura è alla fine una questione di luce. La pittura ad olio che non avrà mai quella luce limpida diurna della tempera, in compenso offre uno spessore di materia che si lascia attraversare dalla luce. I fiamminghi sapevano dipingere il bianco su bianco ed il nero su nero come a nessun italiano è mai riuscito. Come apprezzare l'opera di Lo Savio senza conoscere quella capacità, od anche il minimalismo? Fra le opere per me tecnicamente più alte, fino alla commozione, sono "Il misantropo" e la "Parabola dei ciechi" di Bruegel, uno vicino all'altro a Capodimonte. Sono due tempere su tela, cosa che rappresenterebbe una contraddizione tecnica, eppure in quei quadri c'è tutta la qualità possibile in pittura. Capendo il valore unico del saio nero del misantropo e poi proseguendo la visita al museo, si può capire ed affrontare, apprezzandolo, il grande cretto nero di Burri e notare quanto sia confusa e pretestuosa l'installazione di Kounellis. Uno sguardo superficiale vedrebbe in Bruegel delle divertenti storie caricate, e poi l'arte

moderna, in fondo, un inutile spreco di energie senza significato. Uno sguardo più colto vedrebbe in Bruegel una straordinaria allegoria della vita, densa di vari livelli di significati, rappresentata con realistica e puntigliosa maestria... Passando poi da Burri lo stesso sguardo non potrebbe rimanere indifferente all'imponenza dell'opera, alla sua forza, ma davanti a Kounellis andrebbe in estasi per la quantità di significati che rappresenterebbero la tragedia contemporanea. Non si accorgerebbe che quel saio nero dipinto da Bruegel nero su nero, quell'esito unico nella storia dell'arte è diventato in Kounellis un comune sacco di carbone.

Ritornando a Fontana, cosa si può apprezzare nella sua opera se non la bellezza della materia pittorica? Lasciando perdere le teorie della morte della pittura, cara ai tuttologi e purtroppo riportate su molti libri di storia dell'arte, per le quali tagliando la tela Fontana avrebbe vibrato la sciabolata assassina, il gesto ultimo ed estremo contro la pittura. Potremmo più saggiamente vedere nella sua opera l'aspetto veggente che descrive i paesaggi prossimi a venire registrati dalle sonde spaziali (il termine spazialismo dovrebbe bastare a metterci sulla buona strada) in giro fra i pianeti del sistema solare. Ma la veggenza in questo caso è espressa da una materia talmente affascinante che induce a desiderare quella cosa. La veggenza sta nella capacità d'incarnare la visione in una materia così adeguata e preziosa che esprimendo un originale desiderio dell'artista diventa l'oggetto desiderato da tutta una società, culturale, poli-

tica e scientifica, che si muoverà per soddisfare quel desiderio. Il mondo, piano piano, assumerà quella forma. Ma non è questa la funzione dell'arte? Come non capire che l'origine di ogni significato è riposto nella materia che è il corpo pulsante dell'arte? I teoremi sbalati lasciamoli pure agli altri.

L: Già che questo nostro dialoghetto è inutile e talvolta "marziano" il lettore non so come navigherà, e soprattutto no so se sarà giustamente sopravvissuto sino a qui attraverso affermazioni un poco paradossali. Vuoi provare a pensare perché consideriamo una bella pittura la pittura di Mondrian ed allo stesso tempo la pittura di De Chirico?

A: Intanto bisogna dire che Mondrian, il Mondrian maturo, neoplastico, è metafisico. Una caratteristica comune ai metafisici è la scelta del contorno, della linea che racchiude la forma. Come dicevo prima la pittura metafisica esige un grande ordine e una notevole lucidità mentale, la linea di contorno chiarisce la forma determinandola meglio fra le altre forme e lo spazio della composizione. Entrambi rappresentano il vertice della ricerca spirituale del 900. La differenza fra la loro pittura è quella che c'è sempre stata fra la pittura nordica e fiamminga e la pittura mediterranea ed italiana. Se escludiamo questa differenza, dovuta soprattutto ad una diversa visione, più legata alla ricerca esasperata e scientifica della realtà in Mondrian e più astratta e letteraria, teatrale e scenografica, in De Chirico, l'attenzione alla sostanza pittorica è la stessa (che strano, parlo d'astra-

zione per De Chirico e di realismo per Mondrian). Se isoliamo l'immagine iconografica ed analizziamo i valori pittorici ci accorgiamo che sono gli stessi ed esercitati con una sapienza tecnica altissima. Mi verrebbe da dire che Mondrian potrebbe essere un particolare ingrandito di una pittura di De Chirico. Proviamo ad analizzare questi valori uno per uno. Abbiamo parlato della linea che descrive forme e racchiude gli spazi, aggiungerei l'identica volontà di superare la composizione prospettica per porre ogni valore sullo stesso piano. De Chirico diceva che la sua intuizione metafisica era dovuta ad una capacità di sospensione del tempo: sospendendo il tempo le cose cominciano a galleggiare sullo stesso piano e con gli stessi valori. Quindi nella sua pittura spesso i piani prospettici sono multipli, si sovrappongono e gli oggetti sui diversi piani acquistano gli stessi valori. Il trenino o la ciminiera in fondo alla scena ha la stessa forza evocativa della statua in primo piano. Anche le piatte campiture dei piani hanno la stessa importanza delle cose messe in scena. Mondrian cerca lo stesso risultato. Le forme, le campiture cromatiche racchiuse fra il nero delle linee, le linee stesse ed il bianco, che non è sfondo ma forma e campitura, sono posti sullo stesso piano. La prospettiva è annullata in un unico primo piano. E poi la stessa pasta pittorica, lo stesso gusto per una qualità dello spessore pittorico senza il quale un Mondrian potrebbe essere scambiato per la grafica pubblicitaria dell'Oreal, e un De Chirico scambiato per una pittura di scena di un teatrino di marionette.

L: C'è sempre questo fatto: guardando l'idea dell'immagine si perde l'idea della materia con cui l'immagine è costruita, questo è quello che sempre cerco di spiegare quando ho degli incontri. In Fontana non è la ripetizione (è lui stesso a dirlo: li ho fatti verdi anche per il pubblico) del taglio quanto alcune opere, da qui la mia idea di ricercare le New York e le Venezie, perché quello è lo stato più ambiguo, quando finalmente esponiamo delle opere chiamarli quadri è per me un po' difficile perché le considero delle sculture appese, con un titolo tipo "Venice moon" o "Piazza S. Marco a mezzanotte" o "Le New York sono di metallo" diversamente da "concetto spaziale" dal Fontana dei tagli, tento di comunicare che è la materia con cui Fontana si confronta a generare quella tipologia di lavoro. Non è semplicemente una qualsiasi materia forata o bucata. Fontana rimane più di un pittore, per questo lui non ce l'ha con la pittura, è uno scultore sotto un certo aspetto. Sono dalle materie che si ritrova a maneggiare che scaturisce il lavoro. Non è un caso che proprio in questi anni dove lui inventa l'idea del taglio, dieci anni dopo il buco, un altro tipo di collasso d'arricchimento si confronta con la pittura ad olio e ne esce semi sconfitto nel senso che effettivamente si trova scultore e deve inventare quest'acrilico che gli risponde di più per quella lavorazione a bassorilievo. Non riesco mai a spiegare il perché c'è un olio, c'è un acrilico, c'è una pittura ad acqua, una lastra di metallo. La gente vede il taglio ed il buco ripetuto dovunque.

A: Credo sia molto difficile spiegarlo perché non ci sono i termini per dirlo. Se ci fossero i termini molto probabilmente non avremmo bisogno di dipingere queste cose. C'è una parte della pittura avvertibile solo con lo sguardo, la senti solo attraverso il corpo, è indicibile ed impronunciabile. Si può naturalmente provare a pronunciarla ma penso non sia possibile comunicarla con una persona che non l'avverte. Fra persone che avvertono le stesse sensazioni, anche se non esistono i termini adatti, è possibile stabilire delle consonanze. Ma ad una persona che non ha avvertito quest'aspetto della pittura è molto difficile farglielo cogliere. Per questa persona sarà difficile capire fino in fondo anche una ricerca, apparentemente anti pittorica come l'Arte Concettuale, che si esprime per parole e postulati ma che parte proprio da questa profondità della pittura. Possono sembrare così lontani dalla materia perché ne stanno analizzando l'essenza più sottile e delicata. Difficile è poi spiegare che quella tela bianca con una scritta nera "sedia" sia una sottile essenza della pittura per chi non ama e non conosce a fondo la pittura.

Abbiamo un comune amico, Maurizio Arcangeli, bravissimo artista e coraggioso esploratore di quelle sottili dimensioni concettuali che è la dimostrazione di quello che dicevo. In lui è evidente come la pittura sia concettualismo o viceversa.

L: Anche il suo lavoro è in qualche modo, essendo così chiaro, uso ancora il termine elementare non esercitando il vanitoso sistema della cripto-intelligenza del gioco

un po' difficile ma corredato delle facili spiegazioni per risolverlo, visto dalle vestali di un certo tipo di critica come una cosa troppo facile, formale e decorativa. Non te lo sei mai sentito dire decorativo?

A: Sicuramente! Ma è una cosa che non mi riguarda, che non accende il mio interesse, la dimentico subito. Che uno mi dica che sono decorativo mi lascia indifferente, non mi sento umiliato. L'arte ha sempre assolto anche ad una funzione decorativa. Se il termine è espresso in senso negativo nei confronti del mio lavoro ho la coscienza di non essere dedito ai ricami tratti dai disegni di "Mani di fata" quindi non posso dare nessuna considerazione a quell'espressione. Che poi un aspetto decorativo ci sia credo che questo sia quasi inevitabile in un'opera d'arte. Molto spesso le decorazioni che accompagnano gli affreschi, i vari cicli di storie, sono altrettanto interessanti delle storie rappresentate; a volte di più.

L: Ed ora prendo la pubblicazione di un autore parlando del quale vorrei aprire questo testo!

A: Haa, Osvaldo Licini. Sai che è un pittore che amo molto, ne abbiamo parlato tanto. Da giovane vidi la riproduzione di un suo lavoro che mi affascinò molto. Presi una grande tela, un 80x120 che per me era un grande formato, e dipinsi pensando a quel lavoro. Non era male ma qualcosa non mi convinceva. Quando vidi i suoi lavori dal vero rimasi stupito per i piccoli formati che io immaginavo grandi. Erano più belli di quanto io avessi immaginato e compresi come un capolavoro sia ancor più prezioso quando è realizzato in un piccolo for-

mato, come la pittura acquisisca preziosità. Sai quanto ami il piccolo formato e l'ho imparato proprio da Osvaldo Licini. Si tratta anche di obbligare lo spettatore ad avvicinarsi al quadro e costringerlo a considerare in particolare la superficie pittorica che ha davanti.

Amo molto l'astrazione italiana. Trascurata ma che ha dato dei risultati che nulla hanno da invidiare a quella europea e poi americana. Quindi questa prima parte del lavoro di Licini la amo tantissimo; peccato sia così raro incontrare suoi lavori di quel periodo. Naturalmente anche il Licini lirico più, noto, mi piace perché conserva quella grande capacità, quella gioia della pittura per la pittura. Con questo Licini si vola, si ha la sensazione del volo libero e vasto. Hai notato quanto sia anche lui attento alla linea di contorno? Mi riconosco anche nella sua vita senza premure di successo che gli ha permesso un tempo per la contemplazione. Anch'io sono un uomo di campagna e non rinuncerei mai ad un mio tempo dedicato alla contemplazione meditativa. Vivo in Umbria in una condizione simile alla sua nelle Marche. Ho dei tempi di lavoro molto lunghi e preferisco alternarli con un giro fra i campi e le colline intorno a casa piuttosto che fare due passi fra il casino della città. Ho scelto di vivere anche a Venezia ma è l'unica città per me possibile. Licini mi avrebbe capito. Fra Venezia e l'Umbria credo di vivere una condizione molto privilegiata.

L: Non abbiamo parlato d'altre esposizioni come "Mosca Chiama", quella catarsi nella villa abbandonata in mezzo alla campagna legata all'idea del rapporto

bolognese, al di là dell'Accademia. Nasce un po' come una specie di continuazione di questa città ormai non più la Bologna degli anni 70, non più la Bologna degli anni 80. Bisogna sempre ricordare questa specie di mitologia alinoviana, mitologia di pochissimi anni, stiamo parlando dell'81-82, cioè il periodo delle mostre vere. Negli anni 86-87-88-89, Bologna è completamente un'altra città. Accade anche l'approfondirsi del nostro incontro. Poi negli anni 90 facciamo altre cose con amici che poi sono compagni di percorso. Anche l'inasprirsi della tua volontà di complicare le cose che ti porta ad una necessità di approfondirle, una volta raggiunte, cancellandole o complicandole: che ti porta quindi a riprendere un'antica passione della musica tenuta sempre più presente fino ad entrare in un delirio musicale con Monica, Claudio ed altri. In quel periodo sono a Bologna anch'io e poi ne parlerò, ne parleremo.

A: Nei primissimi anni 80, quando ero iscritto all'Accademia, Bologna era una città spenta, immobile e poco propositiva. L'omicidio dell'Alinovi sembrava avesse segnato profondamente quella città. L'aria era di copri-fuoco e di ritirata. Forse la paura, il sospetto, la compromissione con quell'assurdo delitto aveva frenato l'innata tendenza alla sperimentazione non solo artistica, il coraggio trasgressivo di quella città. L'Alinovi aveva creato intorno a se un gruppo d'artisti, gli Enfatisti, che presentavano i loro lavori in un piccolo spazio, la galleria Neon, la vecchia e gloriosa Neon, far i quali c'era proprio Gino Gianuzzi. Questo gruppo, vicino ad una cultura neopop e

al grafitismo americano, era una risposta bolognese in avanti, new wave, alla transavanguardia, che veniva cancellata con la morte della sua ispiratrice. Chiuso così tragicamente quel momento e chiusa la Neon, quando arrivai io a Bologna rimanevano gli esiti epigonali della pittura transavanguardina, Pittura Colta ed Anacronisti, ed un dilagante e becero neoinformale che solo Bologna poteva apprezzare. Un altro movimento marginale era quello dei Neofuturisti, fra gli altri forse il più interessante. Ci fu anche la valanga dilagante dei Nuovi Nuovi di Barilli che di nuovo proprio non avevano nulla e che, nonostante la potenza del supporter con il dams, i socialisti e tutto il resto, galleggiarono a lungo senza però approdare a nessuna terra promessa. Pochi erano gli artisti che mi interessavano di quel movimento. Ricordo della pittura di un certo Barbera, purtroppo morto molto giovane, poi altri come Mastrangelo e Benuzzi, Bonfà, mantovano geniale... Quello era un periodo di geniali isolati in provincia. Era nelle province che avveniva l'elaborazione delle idee più interessanti. Più tardi nella seconda metà degli 80, cominciano a maturare a Bologna molti degli esiti degli anni 90 e la città ridiventa fertile come spesso è stata nella proposizione d'idee e tendenze veramente significative.

L: Stiamo parlando di un momento che è una specie di no zone, il trapasso di quegli anni 80 che a mio parere erano già deceduti. Stiamo parlando di un'Italia edonista che comincia a guardarsi allo specchio. In fondo sono i pesanti germi che nessuno è riuscito a tenere a bada,

se non la politica degli anni 70, di un certo tipo di vanità italiana che ora stiamo vivendo in pieno e vedremo in che cosa sfoceranno se non in un iper-specchio vanitoso di una dittatura molle dell'abitudine, dell'assuefazione ai costumi ed alla imperante censura, cosa che io temo, se non in chiave lieve anche quella purtroppo; noi non riusciremo a contrastarla perché non sarà quella una dittatura forte ma sempre una cosa media. Beh adesso insomma cado addirittura nel terribile vaticinio sociale... meglio se mi riprendo... sorride. Eccoci: arrivai a Bologna nel 90-91, con il dottorato, mentre tu già da prima la frequentavi anche dopo l'Accademia.

A: Nell'88 organizzammo, con Monica Cuoghi e Claudio Corsello, un'esposizione intitolata "Libiam ai lieti calici" allo Studio Maccabeo che era un nome d'occasione per uno spazio, in centro a Bologna, che era lo studio di Claudio, di Eva Marisaldi, di Francesco Bernardi e non ricordo più chi altro. Doveva essere la presentazione bolognese di Traviata che si trasformò in una collettiva di molti degli artisti che avevano partecipato a quella esperienza.

Gli stessi materiali li portammo poi a Perugia in una seconda esposizione intitolata "Che la bellezza infiora". Intanto Gino Gianuzzi riapriva la Neon e si avvicinò a noi ed altri rimettendo in moto un movimento fermo da alcuni anni. Gino e la Neon furono il riferimento più importante degli anni 90 ma è proprio in quegli ultimi anni 80 che la galleria diventò così fondamentale. Lo spazio era ancora quello originale, piccolo, di via

Solferino. Gino era magnifico, la persona ideale con la quale poter lavorare, capiva e faceva molto con grande coraggio e parlava poco. Si fece supportare da artisti, ricordo Bernardi che lavorava molto anche per l'organizzazione e collaborava con Da Oglio pur mantenendo una sua autonomia. Nel giro di un paio d'anni i nomi degli artisti aggregati allora intorno alla Neon meraviglia perché fra di loro alcuni diventarono fra quelli più importanti in Italia negli anni 90. Peccato che molti ben presto tradirono quell'origine disinteressata al mercato. Gino non vendeva perché era semplicemente preso da cose più urgenti ed importanti. Per fare qualche nome bastano i casi più eclatanti come Maurizio Cattelan ed Eva Marisaldi, ma anche altri, se non tutti eravamo destinati al nostro quarto d'ora di successo.

Veniamo a noi! In quell'anno 1988, oltre ad altre cose come appunto "Mosca chiama" che non era interamente nostra anche se tu scrivevi in catalogo ed insieme furono scelti una parte degli artisti, organizzammo con Gino alla Neon "La regina degli U.F.O.". L'esposizione fu anticipata da un'altra sempre allo Studio Maccabeo, intitolata "Primi avvistamenti" ed inaugurata il ferragosto alle 14:30. Una follia che si risolse in un concerto improvvisato fra me, Claudio e Monica: da allora decidemmo di suonare insieme. Il primo nostro gruppo furono i "Cavalla cavalla" con Aldo Vignocchi come leader e cantante che dopo un anno divenne un vero problema perché a volte non si presentava ai concerti e perché matto lo era davvero. Insieme però ottenemmo dei risultati vera-

mente interessanti. Ma torniamo alla Regina degli U.F.O. che tu ricorderai benissimo visto che in un gioco di ribaltamento dei ruoli eri fra gli artisti mentre la cura era mia e di Claudio Corsello ed i testi in catalogo, una piccola e preziosa pubblicazione di Campanotto, di Pea Brain, pseudonimo da grafitista di Monica Cuoghi quando disegnava le sue famose ochette, non solo sui muri di Bologna ma anche d'ogni città dove capitava.

L: Anche molto copiate. L'idea delle ochette era una forma di rivoluzione leggera che poi è passata come immagine per le altre generazioni. Mi capita di parlarne con dei ventenni che le conoscono. Allora noi non avevamo l'ossessione del logo modaiolo, almeno non nell'arte... perché invece passavo spesso ore a parlare di moda con amici che dell'arte non avevano neppure una pallida idea... così come non riuscivo a penetrarne l'incredibile capacità d'aggiornamento giudizio e valutazione. Ho sempre trovato un peccato che moda ed arte si siano mescolati in modo sbagliato e promiscuo, sarebbe stata una bella partita altrimenti.

A: L'aspetto del grafitismo non l'ho mai seguito e neanche eseguito. Quando Claudio e Monica uscivano a fare i graffiti li salutavo e me ne andavo a letto. Anche Claudio Corsello disegnava un suo segno, ck8 con un faccetto che stava per Cane Cotto, la sua tag ed il suo pseudonimo.

L: Il grafitismo è un modo di ribadire una matrice tutta metropolitana degli italiani. Fa la differenza sentendosi dentro questa metropoli che forse neanche a

Milano esiste, figuriamoci a Bologna. Eppure la loro decisione era davvero interessante, quasi disperatamente lieve.

A: Bologna ha sempre avuto il complesso della provincia, quindi un complesso d'inferiorità rispetto a Milano. Ha sempre cercato d'anticipare o amplificare ciò che poteva succedere a Milano guardando a New York. Milano come metropoli ha sempre aspirato a New York quindi in questo si rincorreva con Bologna. Questa ricerca di un'identità metropolitana è sempre stata un limite di Bologna che ho sentito con fastidio.

Ancora alcune cose della Regina degli U.F.O.. Oltre a noi gli altri artisti che avevamo invitato erano Luca Gemma, Pierpaolo Campanini, Umberto Cavenago e Maurizio Arcangeli, gli amici di sempre e ancora adesso. Claudio Corsello era un appassionato di questa dimensione ufologica che anch'io guardavo con un certo interesse. Ci divertiva porre degli argomenti che potevano essere considerati banalmente misteriosi perché questo ci dava la possibilità di una semplice chiave d'accesso per aprire argomentazioni più larghe e profonde. I presupposti erano subito dichiaratamente infiniti, extraumani, extraterrestri e cosmici. Ricordo che anche Corrado Levi visitò l'esposizione ed apprezzò molto il tuo lavoro. Che era effettivamente una bell'installazione ma inevitabilmente Corrado Levi andava a pescare la freschezza del debuttante, l'esordio più inconsueto. Così aveva fatto con Stefano Arienti, nel quale riconosceva la potenziale intelligenza, ma ciò che ancor più in Stefano lo interessava

era l'ingenua e spontanea espressione, libera da da ogni zavorra culturale, incolta per l'assenza di una conoscenza dei fenomeni, anche i più recenti, della storia dell'arte. Una freschezza leggera e sprovveduta che poteva funzionare bene per il mercato dell'effimero.

L: E questo certo non poteva riguardarmi. Quell'attenzione di un nanosecondo che Levi dedicò alla mia parete delirante, notturna e spaziale mi lusingò ma mi fece anche cogliere degli sguardi traversi... aiuto... trovai buffa questa situazione, piacevole ma troppo legata all'"essere" davvero artista per non sentirla straniante.

A: Il tuo lavoro era bello e funzionava, Corrado Levi aveva subito individuato la spontaneità di chi non pratica l'arte perché è spesso un problema per un'artista non far pesare in modo eccessivo le conoscenze tecniche e teoriche che stanno dietro il suo lavoro ma che sono indispensabili per soddisfare la voglia di migliorare sempre più il proprio operare. Per i risultati che piacciono tanto a Corrado Levi bisognerebbe inventare un nome diverso da arte come creatività, glam o altro. L'impegno di un artista non è lo stesso di un creativo. Anche tu prima hai messo in dubbio che per fare arte sia indispensabile la fantasia. Io sono d'accordo con te e varrebbe la pena parlarne. Ricordo un incontro da Marconi, organizzato da Adriano Trovato, il quale analizzò e sottopose al pubblico le sue riflessioni proprio per fare chiarezza su quest'argomento. Forse era il 1992. Fu assalito da una reazione pesante con argomentazioni senza senso e canzonatorie: tutti in difesa della logica leggera ed ironica del postmo-

derno. Avevo tentato di sostenerlo nelle sue analisi ma capivo che qualsiasi approfondimento era del tutto inutile. Quel sistema faceva comodo alla maggior parte dei presenti. Si trattava di una riflessione su ciò che possiamo distinguere come arte partendo da una considerazione sull'idea di natura. Ora sarebbe lungo sviscerare le varie posizioni, ricordo di aver fatto un intervento distinguendo la natura naturata dalla natura naturante. La prima appartiene alla visione: tutto ciò che vediamo lo possiamo considerare natura naturata. La seconda, la natura naturante, appartiene invece alla sostanza vitale della natura che ritrova in sé la capacità di riprodursi e divenire. Questo è l'aspetto della natura col quale l'artista deve confrontarsi, ma nessuno allora voleva sforzarsi ad approfondire. Per loro l'arte era tutto e tutto era arte. Insomma da allora Trovato, che era ritenuto una delle giovani speranze dell'arte milanese, Lazzaro Palazzi, la rivistina Tiracorrendo ecc., sparì preferendo una scelta di vita mistica credo fra testimoni di Geova e buddisti.

L: Dagli anni 80 i cataloghi hanno cominciato a dover essere con il testo di quel critico, con l'immagine in questo modo e via ovviamente d'aggiornamento il catalogo assume un'importanza pesantissima, (io stesso non ne sono stato esente), poi, negli anni 90, ha assunto un'importanza addirittura maggiore della stessa esposizione. Tu però hai sempre sentito il bisogno di un documento che fosse diverso dalla vistosità del peso e della patinatura di là dai tuoi bilanci o fondi disponibili. Visto che tu non parli mai dei tuoi lavori in esposizione abbiamo par-

lato del mio e non del tuo, proviamo a parlarne attraverso le pubblicazioni che di volta in volta ti sei immaginato.

Immagino il lettore che sia riuscito a leggere fino a questo punto del nostro delirio, penserà che questa non sia un'intervista, non sia un dialogo ma due persone che si divertono e cercano di ricordare. Parlami del cataloghino della Regina degli U.F.O., del lavoro che hai presentato, del catalogo dei Carnivori ed Erbivori, ecc.

A: Non parlo dei miei specifici lavori perché le esposizioni di cui parliamo le ho intese come eventi. Il progetto e l'allestimento di questi eventi erano per me il lavoro, un operare d'artista. Comunque a Traviata, sull'isola Boschina, ho fatto vari interventi. Ho messo qua e là praticamente nascoste fra l'erba e gli alberi delle polaroid con immagini tratte da film. Inquadrature che raccontavano d'interventi nella natura; ad esempio due cuori incisi su un albero o una mano che disegna su un album il paesaggio di un bosco. Il lavoro più importante era però costituito da una bandiera verde, rosa e gialla che oltre ad essere un bell'accostamento di colori decretava la conquista territoriale di quell'isola, la fondazione di un nuovo stato. La bandiera era piantata sulla spiaggia e nel fiume avevo messo dei periscopi che sbucavano dall'acqua suggerendo la presenza di sommergibili che circondavano l'isola. Ripensandoci quell'installazione rifletteva il Mar delle blatte della Zenit. Un'isola con su delle cose circondata da acqua sporca dalla quale sbucano delle presenze aliene. Questo di Traviata mi sembrava un buon lavoro. Alla Regina degli U.F.O. avevo porta-

to lo scettro di perline, lo scettro della regina, e non ricordo se avevo installato anche "La regina degli U.F.O.", che era però nel cataloghino, una scultura in terra e paglia formata da un elemento centrale che poteva ricordare una regina degli scacchi alta circa 40 cm circondata da cinque forme che potevano ricordare dischi volanti. La scultura era di due anni prima ed andava collocata su un tappetino di gomma. Dopo aver fatto alcune sculture in terracotta che dipingevo con colori a tempera avevo scoperto la bellezza della terra lasciata cruda, irrobustita impastandola con l'erba secca, cosa che facevo già prima d'andare in Africa. Quella scultura dopo vent'anni è ancora robusta come appena fatta. Anche l'immagine di copertina era un mio lavoro di fotografia; due gambe eleganti e sensuali che apparivano nel buio, le gambe della regina. Su quelle gambe avevo lavorato per anni ed è quindi difficile datarle. Facevano parte di quei lavori fotografici realizzati fra il '78 e l'85. Come vedi anche allora mi permettevo d'esporre lavori che potevano essere definiti datati. Non ho mai avuto l'urgenza di esporre l'ultimissimo lavoro fatto. Ad una recente esposizione al d.a.c. di Ciampino ho esposto un'opera formata da quattro foto di 75x75 cm. e nessuno ha fatto caso che si trattava di un lavoro del 1982.

Posso dirti che ho sempre trovato faticoso ed una dispersione d'energie e di tempo inutile la questua alla ricerca di denaro per fare cataloghi. Quella ricerca mi portava altrove, non era un compito mio. Se qualche soldo arrivava, bene, si faceva con quello. Se non arriva-

va nulla, potevamo inventarci altre soluzioni povere e semplici. Quando una cosa la si vuole realizzare non sempre il denaro diventa indispensabile. Si può fare una cosa bellissima che lascia un segno e torna utile, anche per chi partecipa alla sua realizzazione, anche senza soldi. Trovo sciocco puntare molto su un catalogo. Ci sono artisti che non farebbero mai un'esposizione senza catalogo. Evidentemente i collezionisti si sentono gratificati nel possedere un'opera che è documentata in un catalogo. Io non ho dei veri e propri cataloghi e non ho dei veri e propri collezionisti. Credo che il catalogo sia più un problema loro, ma la maggior parte delle gallerie che fanno i cataloghi per i loro collezionisti lo fanno pagare agli artisti in cambio d'opere o peggio scontando la spesa sostenuta sulle eventuali vendite a carico dell'artista. Anche i tipografi fanno spesso perdere tempo perché non capiscono quello che vuoi e poi ti trovi a discutere per delle sciocchezze, a me spiace perché lavorano anche per te e con passione ed allora cerco di mediare con loro, ma poi quando vedo il risultato, il frutto di quella mediazione, non mi piace e non andrò più a guardare quel catalogo. Allora sono meglio due fogli come li hai immaginati che soldi buttati in cataloghi. A distanza di tempo sono molto più belle quelle nostre pubblicazioni da poche centinaia di lire che i cataloghi milionari che molti colleghi ti sbattevano sotto il naso senza dubitare un attimo che la scelta giusta non era la loro. Se ora quei loro cataloghi con brutte figurine a colori mi ricapitano in mano provo un grande sconforto e me

ne libero perché sono l'esempio della stupidità umana. Ricordo che Gino disponeva per ogni esposizione di cinquecentomila lire per invito e cataloghino od altro, e quelle prime pubblicazioni della Neon sono ancora belle.

Per parlare dei miei lavori di quel periodo posso parlarne attraverso le mie esposizioni di allora. Nel 1989 feci "Oppure" alla Totem a Venezia e fosti tu a presentarmi ai galleristi Claudio ed Enthus. L'esposizione raccoglieva alcuni lavori di perline, alcuni lavori di terra, paglia e terracotta, ed altri di metallo e gomma con le prime figurine disegnate con i timbrini dei bambini. Era lo specchio dei diversi materiali che avevo usato in quegli ultimi anni, in quelle opere uniti insieme con esiti inconsueti ma felici. Anche le perline erano montate su delle cornici di ferro bucato, le forme in terra erano abbinata a gomme e cibacrome, strisce di metallo intrecciate diventavano il supporto di gomme nere disegnate con figurine d'argento, rondini intorno ad un campanile, agnelli con croci sulla schiena o bambini fra pesci e rane. Era il frutto di quella volontà di uscire dalla omologante pittura della transavanguardia, sperimentata nei contesti anomali delle mostre di cui abbiamo parlato, senza ricadere in una facile riproposta dell'arte povera pur rimanendo distante alla demenziale perdita di senso postmoderna. Il lavoro era teso e spaesante nella crudezza dei materiali ma accompagnato da una sottile nostalgia per una bellezza che andavo a ricercare fra cose intime e domestiche. Vendetti anche qualcosa e mi concedetti un secondo viaggio africano.

Poi, nel '90 feci il "bestiario" alla Neon. Anche tu avevi partecipato molto a quell'esposizione nella realizzazione di un'altra pubblicazione inconsueta. Non dovevi scrivere del mio lavoro ed hai scritto dell'idea di bestiario come soggetto ricorrente nella storia dell'arte. Il tuo testo era accompagnato da pagine bianche fustellate con forme d'animali. Proprio un bel cataloghino ancor oggi molto apprezzato e tutto per poche lire. L'esposizione era, ahimè, di pittura costituita da dieci tele di carnivori a fronte d'altre dieci tele d'erbivori. Erano quadretti 18x24 attraversati da una fascia centrale rossa per i carnivori e verde per gli erbivori, al centro della fascia era disegnato, secondo le forme chiare e segnaletiche dei timbri per bambini, un animale che diventava il suggerimento per il colore della parte superiore e inferiore della fascia centrale, bianca per la pecora, grigia-verde per l'elefante, marrone per il cavallo, terra di siena chiara per il leone, nero per la pantera ecc. Ogni serie era incorniciata da un'unica grande cornice di ferro. Un altro lavoro era installato nella prima saletta: tredici tele 20x30 raggruppate sempre in una cornice unica di ferro, come le altre, intitolato "L'ultima cena". In questo lavoro le sagome bianche degli animali anche, se occupavano buona parte della tela, erano avvertite come assenze ritagliate sullo sfondo del colore della loro pelle, disposte vagamente secondo le figure dell'ultima cena di Leonardo, con l'elefante centrale come Cristo. Ma ritorniamo alla pittura che in quel momento, ancor più alla Neon, cominciava ad essere avvertita come obsoleta ed io con il mio ritmo fuori tempo

proponevo una pittura che non era neanche fredda e minimalista ma nostalgica, con un'evidente attenzione agli impasti ricchi ed alle scelte cromatiche calde e lussuose che dichiaravano il gusto del fare intimo e distaccato da ogni postulato teorico concettuale. Non era neppure la pittura neo-espressionista ed epigonale che ancora girava e neanche la pittura medialista prossima a venire. Ricordo che Barilli venne all'inaugurazione, marcato da Luca Vitone. Gino mi disse che era la prima volta che ritornava alla Neon dopo la morte dell'Alinovi, a me gentilmente fece i complimenti anche se non l'avevo molto corteggiato. A te non so cosa abbia detto visto che lavoravi con lui al Dams. Se vuoi puoi dire tu di quell'esperienza. In ogni caso quella sera, anche grazie a noi, forse si sanava una ferita da troppo tempo aperta. Non rimase molto e se ne andò sempre tallonato da Luca Vitone.

L: Bologna fu di fatto una scoperta. Tu l'avevi frequentata in anni straordinari (come straordinari paiono sempre gli anni che la generazione prima della nostra ha potuto vivere). Se proprio dobbiamo fare una sorta di cronologia biografica a Bologna, ero arrivato prima per ovvie ragioni giovanilissime (i mercatini e qualche vecchio museo che allora mi piaceva frequentare per giocare a riconoscere la pittura antica), ma erano state circostanze tutt'altro che artistiche a portarmi lì. Alla fine degli anni Ottanta avevo finito l'università e si era abbattuto su di me (in giovane età pensi che le circostanze riguardino solo te) una sorta di fulmine luttuoso. Il mio Professore di Storia dell'Arte, Giuseppe Mazzariol, l'uni-

co docente che mi aveva ammagato, stregato e direi di fatto affascinato dell'intera università, e con cui con qualche lotta, scaramuccia e gran gioco di classe da parte sua (che riconobbi ovviamente solo dopo anni), era morto. Improvvisamente tutto sembrava crollare; dalle riviste universitarie erano incominciate a scomparire le bozze dei piccoli saggi che avevo scritto per il professore e per evitare il franarsi di questa situazione, preso come da un delirio, iniziai a fare domande di dottorato in tutta Italia, da Torino a Bari. Quegli anni devo ricordare mi sono stati fondamentali e di grande esperienza. Erano gli anni in cui ho avuto la fortuna di essere protetto ed "illuminato" dalla Luce di una persona unica che è Caterina De Luigi Bianchi. Caterina era molto vicina a Mazzariol e comprese la mia disperazione, la mia inesperienza e contemporaneamente la mia poca modestia e la feroce voglia di lavorare, di Fare. Fu lei a smussare, con una pazienza ed una devozione all'insegnamento impareggiabili, il mio carattere impossibile, lei che riconobbe certe qualità ancora acerbe e spurie. Mi guidò come poche persone sanno fare, illuminandomi letteralmente la strada impervia e su quella facile mi diresse senza mai imporre. La sua famiglia mi ospitò come qualcuno di casa con cui condividere passioni. Fu un momento unico, irripetibile, un momento di ricchezza e di gioia sofferta, articolato "intorno" e con la Storia dell'Arte come storia dell'Uomo. Ti racconto di Caterina perché proprio con lei vissi la storia del mio dottorato. Mi ero iscritto al concorso anche a Bologna e ricordo che fu proprio Gino a trovarmi il posto

dove dormire le notti degli esami, in una casa un poco dimessa ma affascinante nei pressi del Cassero in via Frassinago. Affrontai il concorso un poco disarmato e soprattutto i temi scritti che ovviamente non contemplavano minimamente l'Arte Contemporanea, ma erano una delizia per gli antichisti che duettavano tra loro usando spadini e fioretti mentre io sorridevo disperato ai titoli dei temi, come se mi avessero mandato in guerra con le scarpe di piombo. Successe l'imprevisto, il mio tema sulla teoria dei colori dal settecento alla Bauhaus piacque e passai agli orali... altro trauma... ma vinsi il posto di dottorato di ricerca..... Mi trovai a Bologna tra il dire ed il fare nell'immenso edificio di via Zamboni senza veramente sapere che cosa sarebbe stato di me... Caterina seguì ogni passo di questi momenti e con Renzo, suo marito, vigilavano sulle mie intraprendenze, potenzialità e possibili cadute in un mondo che davvero non conoscevo. Sempre con Caterina si era approfondito, come una nostra passione, un momento della Storia dell'arte e di continuità in essa legato ai Bestiari, ecco anche la mia felicità nello scrivere per la tua mostra. Mi era sembrato che nel giro di pochi mesi tutto quadrasse; la storia dell'arte affrontata con passione trasversale, compresa quella antica, e la Contemporaneità spesa e vissuta con gli amici. Per questo la mostra alla Neon rappresentava un momento bellissimo, mi sembrava di iniziare una nuova fase, più serena, matura, completa... Di fatto Barilli era del Dipartimento ma io fui "affidato" ad altri docenti e, tra i pochi attivi, non posso non men-

zionare Anna Ottani Cavina, con cui non ho studiato ma che era una presenza viva, attenta e preoccupata anche della "condizione umana" di noi ragazzi del dottorato, le sue parole ed i gesti mi hanno molto aiutato a trascorrere le giornate in dipartimento. Fu con Piergiovanni Castagnoli l'incontro più fattivo. Veloce e ironico si accorse di me e mi chiese di partecipare alle sue lezioni, insomma mi diede la possibilità di "fare", ed io non chiedo altro. Contemporaneamente Bologna fu per me importante per altri motivi. Non mi piacque particolarmente la sua mitizzata vita notturna (in fondo a parte qualche amico al Link ed altrove la Bologna degli anni settanta-ottanta era sepolta), ma fu fondamentale per un'amicizia, che negli anni posso definire fraterna, con un mio prima collega di dottorato e poi amico, Stefano Tumidei, studioso antichista e persona di una preparazione straordinaria, secondo solo al suo spirito autoironico ed alla gentilezza suprema propria di un "giovin uomo"; solo lui è il motivo per cui ancora oggi vado a Bologna volentieri. Perché di fatto, a parte le nostre mostre e poche altre cose, Bologna la sentii subito un poco cupa e ti direi ne fui anche un poco sconvolto, la trovai borghese ed un poco papalina al contrario di quello che mi avevano raccontato. Per quello già nel 1991 feci le valigie per l'america fermandomi prima a New York e poi in California a vivere e studiare. Ma anche in questi viaggi d'andate e ritorni americani continuavo a vederti e a seguire il tuo lavoro: è così che questi "bestiari di Grazzi" approdarono in Laguna.

A: Ci fu l'altra personale alla Totem intitolata "Storie di lupi". Ricordo che dovetti lavorare molto ed in fretta per prepararla. Dipinsi circa trenta piccoli ovali incorniciati da una classica cornice d'oro. Su ogni ovale avevo dipinto in basso un piccolo lupo in fuga che correva su una campitura di colore luminoso e piatto, monocromo, con un secondo oggetto dipinto in alto dal quale il lupo sembrava allontanarsi. Erano gli oggetti più disparati: forchette e coltelli, una casetta, una regione (Umbria), il grillo parlante, un'oca, un vigile, un semaforo, ecc.. Gli ovali costituivano un solo lavoro e li avevo disseminati in altezza ed in larghezza su di un'unica parete. Un lavoro che, come i carnivori e gli erbivori, ho amato molto. Peccato sia stato venduto ad una fondazione di New York e non l'abbia più rivisto. Sulla parete a fronte su di una serie di sette tele 20x30 dipinte di nero, ma la stesura del nero era anche in questo caso ricca e limpida con una leggera velatura di colore molto trasparente che donava un carattere ed un profondità a quel nero, lo stesso lupo con un oggetto ingrandito rispetto agli ovali, come sagome d'ombre notturne.

Ricorderai che per la stessa esposizione avevo dato ad alcuni amici una teletta dipinta con un lupo sulla quale potevano intervenire che ho poi esposto. Una era tua. Io ero forse proprio quel lupo sempre in fuga dai luoghi che incontra e attraversa, che alla fine preferisce il percorso solitario e distaccato, anche se disperato, convinto di un'inevitabile separatezza che ci distanzia dalle cose e dalle persone che crediamo anche più vicine.

Un'altra esposizione é stata "Portafortuna" alla Tag di

Udine nel 1991 con una pubblicazione anche questa volta giocata fra di noi. Al posto del solito testo avevi scritto un racconto dove fra le righe poteva emergere anche una mia opera. Era scritto molto bene. Sapevo che cascavo bene perché conoscevo questa tua capacità di scrittura che tenevi nascosta. Sempre mi sono chiesto come mai tu non avessi approfondito e sfruttato in chiave letteraria questa tua dote. Anche il racconto che avevi dato per "Fantasma" era bellissimo, trasognato e vero, scritto molto bene. Ricorderai che della rivista "Fantasma" erano usciti due numeri frutto, forse l'unico, della coop. Deritmica.

La galleria Tag era gestita da Leonardo Gementi che avendo apprezzato l'esposizione alla Totem, la prima "Oppure", chiese a Claudio ed Enthus di presentarci. Diventammo amici e per un certo periodo ci frequentammo molto. Come gallerista era partito molto bene, la prima esposizione fu quella di Vincenzo Cabiati, la seconda la mia e la terza quella di Adriano Trovato. Poi arrivarono a Udine i milanesi in massa e le cose si fecero più incerte. Io gli consigliavo artisti come Cuoghi & Corsello, Maurizio Arcangeli, Tiziano Campi, Umberto Cavenago, Cristiano Bianchin, Riccardo De Marchi, per non diventare la succursale dei milanesi più impalmati, per creare un suo gruppo d'artisti meno strombazzati ma sicuramente seri e capaci. Scelse il mercato e la deriva milanese che significò purtroppo anche la deriva di quella bella e promettente esperienza.

Esposi quadretti in vari formati, anche molto piccoli, con dipinti animali che portavano un quadrifoglio. La

maggior parte dei lavori erano ben riusciti e di qualità. Era il periodo della mia più esasperata sperimentazione pittorica, nel senso di messa in opera di ricette dechirichiane e non solo. I fallimenti erano frequenti ma alcuni risultati erano molto soddisfacenti.

Nel '92 un'altra personale da Massimo Carasi intitolata "A caccia di farfalle" curata da Aurora Fonda. Anche in quell'occasione producemmo una piccola pubblicazione stampata e rilegata in casa. Aurora ha una bellissima scrittura a mano, una vera calligrafia che adottammo anziché lo stampatello. L'esposizione era ispirata alla partitura per piano Papillon di Robert Schumann che dopo un viaggio a Praga ascoltavo in continuazione. I lavori erano costituiti da doppi tondi, uno di 18 di diametro e l'altro di 10. Le circa venti coppie dipinte ad olio erano una parte della mostra. L'altra era di lavori di perline cucite su cuoio da me realizzate senza la collaborazione di Maasai. Una parte era costituita da mensole d'alluminio sulle quali avevo posto numerosi disegni che erano i progetti dei lavori di perline.

Quei primissimi anni 90 erano molto intensi come attività espositiva. Partecipavo alle iniziative della Neon, delle quali mi ricordo la "La galleria più bella d'Italia" che allora rappresentava il top delle fiere italiane. Là Gino mi fece esporre la serie di arazzetti di perline dedicati ad uno studio della trasfigurazione della figura umana. Ebbero successo, nel senso che Via Farini ed un'altra galleria torinese chiesero a Gino di metterci in contatto, contatto che io puntualmente trascurai. Da Gino cominciava ad esser-

ci troppa ressa, il periodo avventuroso si stava spegnendo e gli artisti cominciavano a premere per le solite strategie dettate dai pruriti del successo.

Con Claudio, Monica e Paolo Tamburini avevamo formato un nuovo gruppo musicale chiamato con la sigla senza significato R.N.. Tutte le settimane andavo a Bologna a fare le prove del nostro repertorio musicale. Anziché esporre opere facevamo concerti in gallerie o musei. Il più importante lo facemmo alla Galleria d'Arte Moderna di Bologna. Avevamo a disposizione il grande salone centrale ed il pubblico assisteva al concerto affacciato dal ballatoio sopra la sala. Dopo i primi minuti di concerto metà del pubblico se ne andò infastidito dall'imponente muro di suono che poteva sembrare improvvisato ma che invece era sapientemente costruito dal difficile intreccio dei nostri non consueti strumenti, chitarre elettriche preparate e modificate da Claudio e Monica, i miei sintetizzatori analogici ed il basso di Tamburini che cercava di legare il tutto. La batteria era elettronica ma spesso suonavano con noi anche batteristi umani. Insomma era un periodo pieno.

Il 1992 fu l'anno anche di Perdono alla Rotonda di S. Lorenzo a Mantova e di Oro a S. Benedetto. Se vorrai potrai parlarne tu visto che eri il curatore. Di Perdono ricordo le bellissime foto del catalogo fatte da Luisa Lambri come suo lavoro per l'esposizione. Era stata bravissima a cogliere la dimensione mistica del luogo e delle opere. Certo non erano foto documentative e questo aveva creato anche qualche malumore, ma io ancora difendo quella scelta.

Era un periodo in cui non mancavano certo le cose da fare ma con l'ultimo viaggio in Africa del 1993 mi allontanai da tutto e da tutti. Avevo capito che era inutile rincorrere le gallerie. Era una perdita di tempo dal momento che il tempo non veniva ripagato. La Neon era inflazionata e per quanto Gino cercasse di mantenere le cose sempre interessanti era pressato dagli artisti che volevano vendere, poi quando uno di loro cominciava a vendere qualcosa voltava le spalle e se ne andava per altri lidi più seducenti. Totem il Canale non voleva saperne dei miei lavori africani. La Tag era moribonda e drogata dai pusher milanesi. Carasi guardava Flash Art. Cominciavo a sentirmi misurato e scomodo a Bologna.

L: Questa sorta di inquietudine era in fondo comune ad entrambi. Per me nasceva dall'inizio dell'"esplosione del lavoro" e dalla voglia assoluta di "correre e di fare", mi sentivo percorso da una straordinaria adrenalina, era come se i pensieri incominciassero a solidificarsi e divenire reali. Del mio scrivere letteratura o meglio prosa non so... sei l'unico a cui ho affidato i miei racconti brevi. Fanno parte di un aspetto che l'altro Luca Massimo ha messo in ombra, un poco così come la fotografia. Quest'ultima solo in questi anni sta emergendo, chissà non dispero che anche la scrittura ritornerà, tremenda, inutile e flessibile. Ma appunto l'altro Luca Massimo stava iniziando a lavorare.

La tesi su Savinio ed il teatro era diventata una mostra ed un libro dove ero riuscito a far convivere i due studiosi principali del mio autore preferito che erano

Maurizio Fagiolo dall'arco e Pia Vivarelli. La mostra mi era sembrata un'astronave, ero raggianti. Primi Novanta appunto una marea di viaggi americani di studio, affronto i grandi archivi degli USA, una mostra a Ca' Pesaro su Mario Deluigi sempre guidato da Caterina e l'inizio della collaborazione. Sono contento che tu abbia parlato di Aurora Fonda, fu lei a farmi intrufolare tra i giornalisti in coda per incontrare Greenaway e strappargli un incontro a Londra. Da lì nacque l'avventura della grande mostra della Biennale del '93 e tutta una serie di collaborazioni che ancora oggi non sono finite. Devo dirti che il fatto di aver potuto lavorare così bene con Greenaway e addirittura essere stato io a proporgli lo spazio di palazzo Fortuny era nato dal fatto di aver lavorato con te con così tanta naturalezza e passione negli spazi contaminati che ci eravamo scelti in Mantova e dintorni. La nostra comune passione nell'utilizzare spazi altri dai soliti, il fatto di aver sempre considerato fondamentali spazi che altri trovavano promiscui e pericolosi mi aveva formato. Dal calzaturificio Zenit alla Rotonda magica di S. Lorenzo all'Abbazia del Polirone (uno spazio indimenticabile e straordinario) il nostro lavoro viveva l'ambiguità, la difficoltà e la bellezza di quei luoghi. È sempre stata una palestra d'arte che altri non hanno potuto avere e che penso mi contraddistingua. La mia passione per gli spazi e l'installazione delle opere nasce da lì, da quell'esperienza sublime del lavorare con amici. In fondo questa nostra passione condivisa ha fatto nascere anche l'esperienza in una casa di Venezia...

A: Infatti. Il 1993 fu l'anno dell'esposizione a casa di Roberto Pedrina a Venezia. Era da tempo che desideravo intervenire in una casa privata, di far convivere delle opere all'interno di una dimensione domestica. Il piano nobile con vista sul Canal Grande non era proprio la dimensione domestica che immaginavo ma Pedrina ci diede carta bianca e partecipò al progetto con grande entusiasmo. Questa cosa era nata con te, ma poi il tuo impegno con l'esposizione di Greenaway a Palazzo Fortuny e le nostre complicazioni ti obbligarono a rinunciare. Era l'estate della Biennale di Achille Bonito Oliva e di non ricordo più quale coinvolgimento di Flash Art. Pedrina organizzò un'inaugurazione trionfale nei giorni inaugurali della Biennale. Gli interventi che facemmo erano riusciti ed efficaci, sparsi fra le varie sale di quel lussuoso appartamento. Io feci il battiscopa di perline di legno con i fantasmi che attraversava lo zoccolo del grande salone d'entrata. Monica dipinse sui cassettoni del soffitto una grande oca d'oro che occupava due o tre stanze, Tiziano Campi riempì una parete di piccole barchefoglia trasparenti, solo per citare alcuni lavori. Passò molta gente e molti amici. Fu veramente una grande festa.

Ancora una volta mentre tutto sembrava girare bene maturavano delle crisi. Con Claudio e Monica e con gli R.N. andava sempre peggio. Ico, il nuovo batterista, se ne andò e poi Tamburini così rimanemmo solo noi tre. Monica cominciava a fremere ed innervosirsi perché vedeva gli amici, la Marisaldi, poi Pessoli e poi altri di Bologna ottenere di più di quello che ottenevamo noi che

ci ponevamo ancora con delle distinzioni rispetto quel sistema. C'era anche da vivere ed i soldi non c'erano. Io mi barcamenavo con qualche vendita ma ero con Carla che lavorava ed aveva uno stipendio. Claudio e Monica non avevano entrate e cercavano di essere autonomi rispetto alle loro famiglie. Comprendevo allora le crisi e le delusioni. Ma sapevo che affidarsi a quel sistema dell'arte a quel mercato non avrebbe certo risolto l'economia della sopravvivenza. Erano anni che vedevo amici più inseriti nel mercato, più gettonati, ai primi posti nelle classifiche che economicamente non se la passavano poi molto bene. Certo nessuno è diventato ricco. Al massimo tuttora hanno entrate paragonabili a quelle di un bancario, ma quando va bene. Secondo me non valeva la pena passare il tempo a rincorrere questo e quello per garantirsi così poco. Le gallerie importanti che potevano offrirti qualcosa erano pochissime in Italia, forse tre o quattro, e le altre in linea di massima eravamo noi artisti a sostenerle. Poi tutto quel rumore per nulla, la vuota caciara, gli spazi sulle riviste pagati a metà, le false posizioni politiche e le sensibilità al sociale, il giovanilismo, la sottomissione ai modelli americani ed inglesi, il finto lusso e la finta trasgressione, i critichini affamati di novità, tutta quella robbaccia non la sopportavo e non doveva condizionare la mia vita. Mollai Bologna e subito dopo, nel '94, gli R.N. dopo il mio ultimo concerto a Mercato Saraceno.

Nel 1994 iniziai a lavorare con le reti da zanzariera. Cercando la possibilità di fare delle ragnatele costruite

con gli stessi disegni dei corallini verificavo vari materiali. Non feci le ragnatele ma scoprii che quella rete si prestava, ritagliando i suoi buchi, a ricostruire gli stessi disegni a quadretti delle perline. Nelle ultime pitture che avevo fatto cercavo di riportare quei disegni su tela con il colore ad olio, ma nonostante qualche buon risultato mi accorgevo che quei disegni appartenevano ad un modo diverso del fare. Meglio mi era riuscito nel realizzarli a tempera o chine su carta che poi avevo intelato. La rete mi risolveva quella ricerca. Mi trovavo a disegnare con le forbici togliendo da un materiale caratterizzato dalla sua trasparenza. Ciò che disegnavo diventava assenza luminosa. Era un lavorare al limite del nulla con un materiale molto robusto anche se inconsistente e di un colore neutro come il grigio che assumeva la immaterialità dell'ombra. Ritagliando disegnavo con la luce sull'ombra. I due termini fondamentali della pittura. Fra il '94 ed il '96 feci una prima serie di lavori anche molto grandi. Fra i più grandi uno lo feci per un'esposizione del 1995 a Cassino per una mostra con Sauro Cardinali, Tiziano Campi e Antonio Gatto, curata da Bruno Corà. Ma a questo punto va detto di un'altra scelta radicale che feci scegliendo di vivere in Umbria sulle colline non distanti da Perugia.

Nel 1994 mi trovavo dunque in un momento di ripensamento delle mie posizioni artistiche ma anche delle mie condizioni esistenziali. Grazie a Sauro Cardinali partecipai ad un concorso per l'insegnamento all'Accademia di Belle Arti di Perugia che vinsi, e questo mi spinse anche

a decidere di spostarmi con la famiglia in Umbria. Non fu semplice perché Carla doveva rinunciare al suo lavoro e Matteo ai suoi amici e agli studi che aveva iniziato all'Università di Padova. Ma a parte che insegnando potevo contare su di un'entrata, bassa ma costante, ero convinto di trovare a Perugia un ambiente artistico rilassato dal punto di vista degli intrighi ma vivace dal punto di vista intellettuale. Purtroppo non era proprio così e mi bastarono alcuni mesi per capire che si trattava dell'opposto. Considera che dopo dodici anni che abito in Umbria questa è la prima esposizione che faccio a Perugia. L'ambiente lo hai conosciuto anche tu durante la tua breve ma, come dire, faticosa esperienza presso la stessa Accademia e la stessa città.

L: Di Perugia ricordo la grande fatica di confrontarmi con la docenza, dopo la breve esperienza folgorante e meravigliosa in Accademia a Venezia, terminata malissimo, e con la mia riluttanza al comprendere i meccanismi burocratici ed anzianistici. Manco di pazienza, alcuni dicono di modestia... sorride... e non capivo i ritmi, i tempi. Arrivai a Perugia grazie a Sauro Cardinali, finì che vidi poco sia lui che te, il destino aveva preparato tempi bui ed era stato un inverno davvero tragico. Ricordo che nei lunghi viaggi notturni di ritorno tracciavo sui miei taccuini degli autoritratti piangenti con la testa sospesa tra cipressi lugubri... immagina... eppure i ragazzi erano splendidi, vivi, desiderosi di conoscere, loro erano una bella presenza appassionante. Forse un'altra volta non ho avuto pazienza. Mi ha stregato di

Perugia la storia ed il carattere di pietra, la meraviglia di alcune opere collocate in spazi cupi di cui cambiavano la luce quasi fossero dipinte come metalli preziosi e gemme di duro colore; le infinite piccole cappelle e chiese fuori porta, il verde così forte che sembrava volesse non concedere felicità. Ma fu una stagione breve dove l'intransigente "leggerezza gesuita" del mio carattere non poteva legare. Ricordo treni ed ancora treni, la fatica di voler essere normale... anch'io un docente. Temo di aver fallito ed in quello aver perso una occasione per fare un lavoro tra i miei preferiti, forse l'unico contatto con i giovani ancora in formazione. Così è la storia e come vedi eccoci qui a raccontarla per chi forse ne farebbe volentieri a meno... di leggerla intendo.

Tu intanto avevi preso casa, quella casa che brillava di gelo d'inverno e dove la tua famiglia brillava di una unicità che non ho mai visto. Era come se stessi partendo appunto per una nuova avventura, tu sì, perfettamente entrato nello spirito dei mistici puri e poveri di quella regione. Il tuo lavoro avanzava verso il silenzio splendido quasi immaterico, le tue reti e le nuove perline sembravano aver varcato quella soglia ascetica in cui anche il visitatore che guardava, lo spettatore non era più necessario.

A: Ma riparlamo dei lavori anche perché la parte più avventurosa della mia vita pubblica termina con quegli anni. Con l'Umbria inizia un periodo di grande lavoro ma intimo e ritirato, esposto in rare ma interessanti occasioni che mi hanno permesso un sufficiente confronto con la contemporaneità e capire che nei lunghi perio-

di d'isolamento il mio lavoro cresceva chiarendosi sempre più. La parte pubblica la vivo e condivido con gli studenti iscritti ai miei corsi.

Mentre lavoravo con le reti ho anche realizzato le transenne di perline. Era da tempo che ricercavo una risoluzione delle perline anche in un senso tridimensionale. Facendo dei cordoni per transenna avevo la sensazione di operare in un non luogo. Uno spazio di confine o meglio una linea di confine astratta che caricavo di cose, di lavoro, di figure, di parole. Più di una transenna si tratta in realtà di una barricata. Quello che di solito è inteso come separazione di valori e funzioni diverse, di luoghi diversi, quindi neutrale, cercavo di porlo come unico riferimento dove i valori da una parte e dall'altra, la loro ipotetica differenza, veniva azzerata dalle affollate presenze di valori concentrate su quella astratta linea divisoria. Alla fine seguivo con le perline lo stesso senso dei lavori in rete. Le reti sono una espressione estrema della pittura, le transenne sono un'espressione estrema della scultura. Le reti realizzate a togliere, ritagliando quadretti con le forbici, che è un fare tipico della scultura sono una conseguenza della mia pittura, mentre ricercando un volume per le perline ho usato un sistema pittorico, le figure ed i colori della pasta di vetro.

Negli anni 96, 97 e 98 ho lavorato esclusivamente con la pittura. Riprendevo a dipingere spinto da una delle mie solite reazioni a condizioni che cominciavo ad avvertire come scomode e strette. Bruno Corà si era dimostrato generoso nei nostri confronti dimostrando interesse e

spendendo tempo ed energie per seguire ed appoggiare il lavoro mio, di Sauro, di Tiziano e di Antonio. Nel periodo dell'esposizione a Cassino, Corà divenne ufficialmente incaricato alla direzione del Museo Pecci di Prato. Il giorno dopo l'inaugurazione della sua prima esposizione di Prato, Burri e Fontana, noi quattro, Antonio Gatto, Sauro Cardinali, Tiziano Campi ed io, inauguravamo allo Studio Cavalieri di Bologna. In quell'occasione presentavamo una cartella di nostri lavori accompagnata da testi poetici di Bruno Corà. La cartella in tiratura limitata era edita da Danilo Montanari di Ravenna e curata da Aldo Iori. Immagino che l'inaugurazione al Pecci fosse stato per Bruno un impegno notevole e che forse il giorno dopo avrebbe potuto avere impegni anche importanti, interviste, incontri, saluti, che come sai tu, sono spesso la coda di impegni, una prassi per grandi esposizioni di quel tipo. Venne invece a Bologna a presentare la nostra esposizione ed anche per questo gesto d'amicizia generosa merita tutta la mia riconoscenza. La disponibilità di Bruno Corà, col quale stavamo pensando anche ad altri progetti da realizzare, anziché creare armonia e voglia di fare creava fra noi quattro una certa tensione. Si cominciava a pensare; ma Bruno cosa ne penserà? ma piacerà a Bruno?, ma Bruno ci chiamerà? La domanda, il dubbio amletico partiva da Antonio, si trasmetteva a Sauro ed arrivava poi a me ed a Tiziano sempre più grave ed amplificato. A volte era un vero e proprio panico. Non resistetti e cominciai a staccarmi; per farlo la cosa migliore era ricominciare

con la pittura. L'ambiente artistico perugino più all'avanguardia era, da tempo ed ancora in quel momento, fundamentalmente antipittorico.

Ricominciai riprendendo i disegni delle figure delle perline, ma non i disegni finiti e risolti bensì i frammenti, i tentativi dei progetti. Alcuni di quegli studi anche se spezzoni di figure, a volte piccole costruzioni di semplici linee, avevano un interesse di forma di per sé anche se sospesa e per niente definita. Gli appunti dei progetti da cui partivo erano molto piccoli, a volte di un centimetro o due. Quelle forme le riportavo su tela in nero allargandone le linee secondo i formati. Allargare quelle linee di contorno mi sembrava sufficiente per dare corpo alla forma. Gli sfondi li facevo piatti in bianco o in colori sporchi, spenti, come gli sfondi dei ritratti fiamminghi che avevo analizzato in due viaggi che feci in quel periodo in Olanda, uno dei quali all'Aia ad una commovente e completa antologica di Mondrian. Nelle prime tele di medio formato cominciai a comprendere che stavo lavorando solamente sul rapporto di forma e luce. La forma era il disegno dipinto a fasce nere, sempre in rapporto ortogonale fra di loro, perché quella era la costruzione dei disegni a quadretti per le perline. La luce era lo sfondo, intensa nella piatta stesura del bianco o spenta nell'ombra delle piatte stesure di sottotoni dei verdi o dei bruni. Iniziai anche una lunga riflessione teorica sul rapporto di forma e luce che era poi di materia e luce. Non ti posso ora raccontare quelle mie complesse elucubrazioni mentali ma posso dire che partivo da due domande a cui cer-

cavo di dare risposta. La prima era da molto che mi frullava per la mente: da dove viene la luce che vediamo ad occhi chiusi, la luce dei sogni, la nostra capacità d'illuminare e dare forma al pensiero attraverso uno sguardo interno senza il concorso degli occhi? I trattati sul colore (quello di Schopenhauer il più interessante), le domande a neurologi, i libri di fisica, non davano risposte. Fra i testi esoterici l'ultimo di Castaneda sul sogno affascinava, ma in fondo era un bel racconto di fantascienza anche se poteva essere in parte sostenuto da alcune recenti sperimentazioni psichiatriche sul sogno lucido fatto in stato di coscienza. L'altra domanda a cui cercavo di dare risposta era perché tanta ricerca era disponibile sul fenomeno della luce e nulla sul fenomeno del buio. La scienza aveva scoperto nel fotone la particella estrema della materia, quindi la luce è materia. Ma alla domanda "cos'è il buio?" l'unica risposta era l'assenza di luce. Non ti voglio annoiare con le mie deduzioni ma a questo pensavo in quel nuovo periodo di pittura.

Dopo quei primi quadri, quelle prime risoluzioni pittoriche, realizzai una quindicina di tele di grande formato, lunghe e strette, una decina delle quali molto ben riuscite. Queste opere tu le hai viste ma in realtà non le ho mai esposte. Una sola grande tela la esposi a Spoleto nella chiesa di S. Carlo, in uno stretto dialogo a due con un'installazione di Tiziano Campi col quale ho sempre avuto una speciale sintonia.

La pittura di quelle tele è bella ma molto delicata, non le ho ancora verniciate e non so se lo farò mai, ma que-

sto aumenta la loro delicatezza. Avrei bisogno d'imballi piuttosto costosi. Ed ora rimangono nel mio studio. Forse una la esporrò in questa occasione. Concluso questo ciclo pittorico che mi impegnò totalmente per almeno tre anni iniziò un periodo di spostamenti. Un anno lo passai in Sardegna ad Alghero; insegnavo all'Accademia di Sassari e non più a Perugia. Poi a Carrara per due anni e finalmente dal 2002 a Venezia. Forse anche per quello ripresi a lavorare con le reti: un materiale leggero da trasportare e come strumenti di lavoro mi bastavano delle buone forbici. Cominciai a complicare molto i disegni fino ad eliminare ogni riferimento alle precedenti figurazioni, creai delle filigrane sempre più complicate e simmetriche fino ad arrivare ad un ordine talmente spinto da sembrare frutto del disordine. Sai che sono convinto che sia più folle ed avventurosa la ricerca dell'ordine rispetto al segno espressionista dettato da una visceralità del fare. Mettere ordine fra le cose del mondo, dare ordine al caos, è estremamente più appassionante che abbandonarsi al disordine. Seguendo i suggerimenti del caso, finiremmo in un vicolo chiuso perché ben presto troveremmo il limite delle scarse energie del nostro corpo. La pittura informale, quella esplosione d'energia vitale, è finita in una noiosa ripetizione di esiti quando ha incontrato il limite costituito dalle poche risorse con le quali possiamo umanamente esprimere ed affrontare il caos senza un progetto preordinato. Una esasperata ricerca di ordine porta a cogliere un impressionante numero di dati e collegamenti che potrebbero

essere scambiati per puro disordine. Forse un disordine eccessivo, umanamente insopportabile, e quindi difficile da verificare in questo mondo, potrebbe suggerire un ordine. Guardando il caos dell'universo l'uomo ha, infatti, pensato ad un dio creatore, ad una identità disumana ordinatrice del tutto.

In questi ultimi anni ho quasi esclusivamente lavorato con le reti ritagliate con le forbici. Si tratta di un lavoro che richiede la massima concentrazione ed una grande virtuosità del fare. Ogni lavoro pretende dei tempi molto lunghi e dilatati misurabili in piene settimane o mesi. Tutto questo tempo passato a ritagliare minuscoli frammenti di rete è diventato così importante tanto da confermare il convincimento che nessun significato altro dal fare debba essere messo in conto. L'aspetto mistico, filosofico, spirituale, sociologico, psicologico, poetico e politico è tutto da ricercare in quel tempo passato sul lavoro ed in quella volontà virtuosa ed ascetica che l'artista esercita nel fare. Al di fuori di quel tempo parliamo d'altro raccontando al massimo i margini del frutto di quel lavoro. Quando Dadamaino intitolava i suoi lavori "Il movimento delle cose" credo intendesse proprio questo. Un flusso di pensiero attivato e segnato fra l'ordito del suo disegno durante quel tempo e dentro quel tempo.

Gli ultimi lavori che presenterò da Filippo Fettucciari sono il risultato di una nuova ripresa delle perline. I piccoli arazzi sono ora montati su dei tubi girevoli ed il disegno è progettato per svilupparsi in una continuità di linee intorno al cilindro girevole.

Sono riuscito a realizzare quindici di questi lavori che ho chiamato "girevoli". Essi sono la diretta conseguenza delle "transenne" o addirittura degli "scettri" del 1988, per la loro tridimensionalità. La continuità del disegno è dovuta alla mia esigenza di trovare delle forme concluse che esauriscano in sé ogni altra possibilità di forma. I disegni delle linee che si intersecano dei "girevoli" sono la conseguenza delle ultime reti che li precedono. Semplice è cogliere gli aspetti condivisi con i lavori precedenti, meno facile è invece vedere ciò che aggiungo di nuovo ed un nuovo sviluppo. Ora penso soprattutto a come eliminare la cucitura che unisce il telo di perline avvolto intorno al tubo. A volte penso sia giusto che ci sia questa cucitura che rivela la costruzione del lavoro; eliminarla è come eliminare l'ombelico, nascondere la verità dell'origine. Poi rivedo la cucitura e l'avverto come una cicatrice che toglie assolutezza al corpo del lavoro. La cucitura indica che è un manufatto frutto di un lavoro umano e questo mi va bene. Ma la volontà a superare e risolvere questo problema mi porta ad immaginare lo sviluppo di altre forme ed altri sistemi.

Come vedi è sempre una questione tecnica che muove e sollecita il fare. Ogni opera, anche il più grande capolavoro, ha il suo ombelico che ne rivela la condizione umana e terrena.

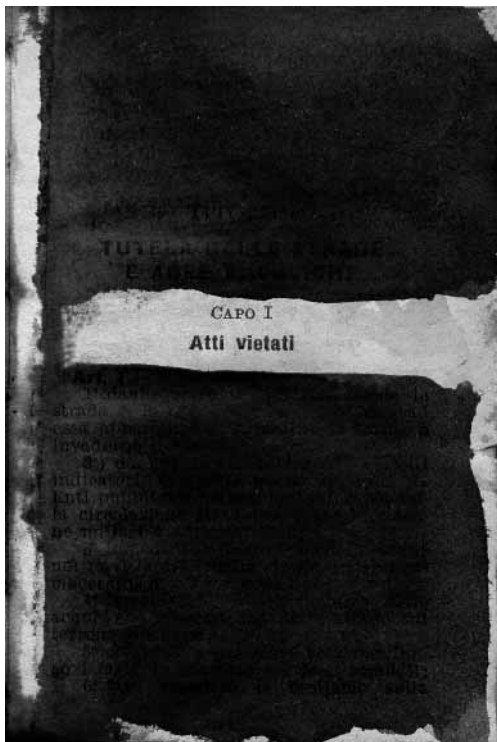
CARLA

Mentre si andava sviluppando la stesura di questo libretto e la pubblicazione della prima edizione, durante la correzione dei troppi "refusi" per questa seconda edizione, Carla, l'amore della mia vita, si curava per arginare un tumore al rene che sapevamo inguaribile.

Carla è morta il 25 Marzo 2008 alle ore 18.

Il nostro amore sbocciò in Val Codera nel dicembre 1970 e da allora non ci siamo più lasciati. Lavoravo per lei e con lei, mi aiutava e capiva, era la prima con cui parlavo dei progetti e la prima a vederli in opera e terminati. Con le perline mi ha aiutato a trovare le soluzioni tecniche lavorando anche lei al telaio.

Nulla sarebbe stato di questa storia senza Carla.



nell'impaginato word che mi era stato consegnato la foto è indicata in questo preciso punto, anche se Grazzi dice che andava all'inizio. Decidere dove (e se) va. Con la didascalia *Atti vietati* ?

qui il punto interrogativo lo mette suo marito suo marito.

Seconda edizione pubblicata in occasione dell'esposizione

"i fiorellini di Carla"
di
Aldo Grazzi

CATERINA TOGNON ARTE CONTEMPORANEA

Venezia dicembre 2009

A questa seconda edizione, rivista e corretta, edita da Campanotto Editore, per la galleria CATERINA TOGNON ARTE CONTEMPORANEA, si aggiunge una speciale tiratura in 100 copie numerate e rilegate a mano contenenti una grafica di Aldo Grazzi.

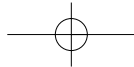
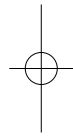
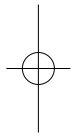
La prima edizione venne pubblicata a Perugia nel marzo 2007, durante l'esposizione di Aldo Grazzi "Sceneggiata", al centro per l'arte contemporanea Trebisonda all'interno della rassegna "Il viaggio" promossa dal comune di Perugia

INDICE

PER LA COSTITUZIONE DI UNO STATO MODERNO - ATTI VIETATI	Pag. 9
ATTI VIETATI: MOTIVI	" 14
INTERVISTA (?)	" 17
CARLA	" 105

Ho inserito io:
Intervista " 17

ma non so se va bene



Balbo - Grazi
PER LA COSTITUZIONE
DI UNO STATO MODERNO
 **Campanotto Editore**

Il volume, privo del triangolo a margine indicato, vale esclusivamente quale SAGGIO-CAMPIONE GRATUITO fuori commercio e come tale fuori campo applicazione IVA (D.P.R. 26/10/1972, n. 633 art. 2, lett. d) e esente da bolli di accompagnamento (D.P.R. 6/10/1978, n. 627, art. 4, n. 6)