

Pietro Roccasalva

Pietro Roccasalva è un artista profondamente italiano nel suo retaggio culturale e per questo è intimamente un pittore, che si è affermato sulla scena artistica negli ultimi cinque o sei anni con un'opera che si muove a trecentosessanta gradi. In qualunque forma venga declinata: video, installazione, fotografia, scultura, performance, pastello, olio l'artista pensa e opera in termini di pittura. La pittura, come dice Picasso, è dire la verità attraverso la menzogna, il che vuol dire che quello che ci viene presentato non è. Non è anche per Roccasalva, che si nutre della filosofia del sofista Gorgia da Lentini per il quale:

1) - *Nulla è.*

2) - *Se anche qualcosa fosse, non sarebbe comprensibile per l'uomo.*

3) - *Se anche fosse comprensibile, non sarebbe comunicabile e spiegabile agli altri.*

È quel Gorgia raffigurato come straniero da Raffaello ne *La Scuola di Atene*, perché più che affermare la pittura nega e l'opera per Roccasalva è sempre in processo e mai finita, è *parte di* e perciò non la si può comprendere totalmente, non la si comprende anche perché l'opera d'arte, come dice Kant "è ciò che, quando anche sia conosciuta perfettamente, non si ha ancora la capacità di produrre". L'arte è straniera e il mettere in processo l'opera da parte di Roccasalva ci parla di questa incapacità a produrre, un controsenso per un artista che ci presenta sempre opere dal punto di vista formale ineccepibili e *finite*, ma che finite non sono ed è per questo che l'artista dice che le sue non sono opere, ma situazioni d'opera. Infatti il suo lavoro – sottilmente raffinato, concettuale e complesso – prende le mosse dalla pittura pura, punto di partenza e arrivo di una pratica molto più stratificata, in cui entrano in gioco numerosi elementi esterni al quadro stesso. In quelle che l'artista definisce situazioni d'opera, rientrano infatti video, performance, installazioni e *tableaux vivants* che si legano a costruire un vero e proprio evento narrativo che rinviano oltre ai già citati filosofi anche alla religione nelle

sue espressioni arcaiche (centrale nei suoi titoli la figura di Zurvan, divinità una e trina del pantheon iraniano pre-islamico), alla matematica, alla tradizione popolare. I suoi dipinti, performance e installazioni sono dotati di straordinaria pregnanza concettuale e intelligente tensione simbolica, con una bellezza enigmatica e affascinante che però non le separa mai del tutto dalla realtà contemporanea che possiamo vedere nelle mostre tenute nel corso di questi anni; come nella prima milanese in Viafarini: [www.viafarini.org](http://www.viafarini.org), alla prima museale in GAMeC: [www.gamec.it](http://www.gamec.it), alla Biennale di Venezia 2009: [www.labiennale.org](http://www.labiennale.org).

Giacinto Di Pietrantonio

PIETRO ROCCASALVA

Il lavoro di Pietro Roccasalva ha a che fare con la pittura come campo di azione specifico, anche e soprattutto quando contempla l'utilizzo di installazione, video e riproduzione digitale: tutti quei media, insomma, che sembrerebbero partecipare della "crisi" della pittura stessa. I suoi lavori – come quelli precedentemente esposti alla Fondazione Ratti a Como, alla Calcografia Nazionale a Roma e all'Archivio di Stato a Torino – sono strutture estremamente variabili in cui elaborazioni al computer, elementi scultorei, ambientali e dipinti visualizzano insieme il processo che precede e segue la realizzazione di un'immagine pittorica. La pittura come sistema di allestimento e mise en scene è qui posta in relazione con le sue possibilità e condizioni di esistenza all'interno del nostro attuale paesaggio percettivo, dominato da media elettronici, spettacolo permanente ed esperienza cinematografica totale.

Il processo che conduce all'elaborazione e alla realizzazione di un'immagine – un processo condotto sempre in solitudine – è analizzato e reso visibile con perizia anatomica: si giunge così ad una visibilità totale, all'assenza di "mistero" che è poi la stessa forma di visione-osservazione-sorveglianza assoluta che, ogni giorno, mettono in campo la fotografia, la TV e l'immagine in movimento.

Il lavoro di Pietro Roccasalva ruota intorno a questi poli reciproci di amplificazione e sparizione dell'immagine attraverso la sua stessa riproduzione, intorno al tema della sua morte per eccesso di presenza una volta che essa accetti l'immersione nel paesaggio contemporaneo dei media e dell'immagine seriale.

Anche in questa sua prima mostra personale, la realtà di un quadro – già di per sé frutto di una precedente messa in opera scenica e iconica – è ambientata all'interno di un set che potrebbe diventare, a sua volta, il punto di partenza per la creazione di un'altra immagine dipinta. *Fisheye* – questo il titolo dell'intero progetto – tematizza il meccanismo della proiezione e quello della ricostruzione, insieme con il quadro come "scena" e spazio di riduzione attraverso la mimesi: la visione del quadro come oggetto concreto è in qualche modo ostruita dalla presenza di un'imponente costruzione piramidale che visualizza la proiezione omotetica del perimetro della stanza. Nella stanza adiacente, la sezione di un secchio metallico inserito nella parete e che, alla base, riproduce il medesimo pattern del pavimento, rimanda all'idea di imitazione, traslazione e compenetrazione dei differenti piani di realtà.

L'intero sistema allestisce così un repertorio delle convenzioni che presiedono alla costruzione di un'immagine – simulazione, proiezione, sintassi iconografica... – come a voler eseguire l'autopsia della pittura attraverso la creazione e l'accettazione di un corpo nuovo, artificiale, seriale.

Alessandro Rabottini

Milano, marzo 2003

"Nessuna ideologia. Nessuna religione o credenza, nessun significato, immaginazione, invenzione, creatività, speranza ma Pittura in quanto Natura, pittura come cambiamento, divenire, emergere, *esser-ci* e così sia; senza uno scopo, ma logica, perfetta e incomprensibile (proprio come Mozart, Schoenberg, Velázquez, Bach, Raffaello, ecc...)." Gerhard Richter, 30 maggio 1985.

"Una farfalla, un tramonto possono essere cose bellissime, però le grandi emozioni secondo me si provano ascoltando Mozart, leggendo una poesia, perché c'è un pensiero fatto di mille coincidenze, sincronismi... [dar luogo ad] un pensiero, nessuna manifestazione naturale credo possa provocare questo. Ecco io volevo metterla nei termini del primato del pensiero. La bellezza è un fatto di pensiero e di volontà di realizzarlo." Aldighiero Boetti

Il lavoro di Pietro Roccasalva consiste in una serie di verifiche ininterrotte: verifica delle condizioni della pittura nel contesto della comunicazione per immagini, verifica dell'artificio come temperie culturale, verifica della posizione dell'arte nel dominio dei sistemi di produzione della realtà passati e presenti (filosofia, ideologia, religione, fotografia, tecnologie digitali e virtuali, spettacolo).

Che si tratti nello specifico di video, installazioni, performance, immagini create al computer o pittura pura, è sempre quest'ultima il punto di partenza e di arrivo di un lavoro che pone la pittura stessa nel flusso di una metodologia operativa marcatamente processuale. La formulazione di un'immagine, infatti, è per lui qualcosa che sta al di fuori della superficie pittorica come campo d'azione e che, piuttosto, ha a che vedere con le trasformazioni cui essa va incontro una volta che differenti tecnologie di ripresa se ne siano interessate: ecco perché spesso nel suo lavoro certe iconografie tornano come fossero ossessioni nomadi ma in forme sempre diverse, proiettate nella fluidità dell'immagine in movimento, nella mutevolezza del morfing digitale, o nell'aspetto di costruzioni a metà tra la scultura, l'architettura ipotetica delle maquettes e la dimensione di progettualità e non finito del prototipo. Nelle parole stesse dell'artista ricorre spesso l'immagine del "cantiere" (gotico) per definire questa progressiva interdipendenza che esiste tra un lavoro e l'altro, entrambi fasi di una continua costruzione. Una costruzione che procede alla definizione del concetto stesso di immagine come significato provvisorio: ecco perché le medesime figure (una chiesa, un cameriere, una tavola apparecchiata, una civetta o una volta affrescata) si permutano continuamente in dispositivi formali che tematizzano, di volta in volta, un destino alterno di movimento e stasi, per fare finalmente ritorno alla fissità dinamica che è propria della pittura.

Quanto più un'immagine è duttile, tanto più il rapporto in cui essa è posta con il mezzo che la esprime diviene una riflessione sulla trasformazione dei significati e sulla manipolazione degli strumenti espressivi al di là della loro feticizzazione, sia in arte sia nella teoria: ecco perché il lavoro di Roccasalva si situa in un territorio dell'arte in cui immagine e pensiero hanno concorso alla concomitante demolizione e dimostrazione della necessità della pittura, un territorio in cui troviamo Richter e le icone russe, Duchamp e la prospettiva rovesciata, De Dominicis e la ritrosia iconica di Francis Alys, l'esuberanza della superficie barocca e la quintessenzialità di un'immagine che si fa scultura in Katharina Fritsch.

Secondo una sensibilità piuttosto atipica nel panorama della sua generazione, le immagini per Roccasalva non hanno un valore diaristico né documentario (eccezion fatta, forse, nel senso di deposito di storia delle idee), né costituiscono una modalità di decostruzione del paesaggio mediatico contemporaneo. Il suo è un lavoro che tenta di determinare il punto di fusione tra forma e pensiero secondo un'ideale di bellezza come fatto mentale. Nonostante questo, però, le sue immagini sono radicate nella contemporaneità perché di essa si nutrono, ecco perché conservano il fascino ambiguo di allegorie che mescolano ready made e arcaismo, sensualità tecnologica e trompe l'oeil, tensione concettuale, meraviglia dell'inganno percettivo, ridondanza simbolica, rarefazione, loop digitali e cadaveri ideologici e d'avanguardia.

Alessandro Rabottini

Alessandro Rabottini è curatore alla Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Bergamo

[words in blue] = suggestion of translation and/or original quotation to keep for the English version.

## *Dissoi logoi*

S'il fallait trouver un prologue susceptible d'éclairer le parcours de Pietro Roccasalva, l'émergence d'une œuvre « périphérique », en ce qu'elle fut conçue dans un relatif isolement, nous illustrerions notre propos par cette image d'une structure cubique blanche installée sous les fresques historiées d'une voûte d'église (*Messaggerie musicali*, 2002). Dans ce contraste visuel saisissant gît la genèse d'une œuvre atypique, solitaire, construite à l'ombre de la grande peinture, celle de la *cosa mentale*, de l'*Idea* chère aux théories esthétiques du 16<sup>e</sup> et du 17<sup>e</sup> siècle. Un dialogue visuel qui se révèle d'abord virtuel. Conçu par ordinateur, ce « portrait photographique », comme le définit l'artiste, fixe les modalités de sa réalisation spatiale concrète. Installée dans la travée de l'église San Francesco dans la ville de Côme<sup>1</sup>, la représentation s'enrichit d'une nouvelle dimension. La construction se révèle volubile : derrière sa façade mutique s'échappe une rumeur, un air de fanfare, provenant d'une vidéo d'animation que le spectateur découvre à l'intérieur, par une ouverture située sur sa face cachée. En fait, une bande originale [soundtrack] qui accompagne le portrait digital animé de l'église même où la structure de Roccasalva est installée (*Giocondità*, 2002). Oscillant en permanence entre virtualité et réalité, *Messaggerie musicali* est une entreprise de mise en abyme de la représentation, tout comme la métaphore du processus mental qui préside à la formation d'une image. « Une peinture » préciserait l'artiste, en s'inscrivant par là même dans la lignée d'une tradition spéculative de l'art depuis la Renaissance, en passant par Duchamp, Magritte et l'art conceptuel des années 60-70. Tandis qu'une majeure partie de la peinture actuelle a laissé de côté, comme l'a très justement souligné Barry Schwabsky, la problématique conceptuelle de « qu'est-ce que la peinture » [« what is painting »] pour se concentrer vers la question du style - « comment faire une peinture »<sup>2</sup> [« how to make a painting »], Pietro Roccasalva (ré)inscrit sa démarche « picturale » dans un questionnement proprement ontologique. Où il s'agirait moins du « tableau comme forme », mais, comme l'a suggéré Hubert Damisch à propos de la survivance du médium, du « tableau en tant

<sup>1</sup> A l'occasion de l'exposition *In Extremis* clôturant le Cours d'Arts Visuels de la Fondation Ratti, Como, en 2002.

<sup>2</sup> Barry Schwabsky, « Painting in the interrogative mode », in cat. *Vitamin P*, Phaidon Publishers, London, 2002. L'auteur fait référence à la célèbre déclaration faite en 1969 par l'artiste Franck Stella : « Il y a deux problèmes en peinture : le premier est de trouver qu'est-ce qu'est la peinture, et l'autre de trouver comment faire une peinture » [There are two problems in painting : one is to find out what painting is, and the other is to find out how to make a painting].

qu'activité, que processus »<sup>3</sup>. Dans cette perspective, le dessin, la peinture, la photographie, l'animation digitale et l'installation deviennent autant de matériaux que l'artiste utilise à des fins spéculaires. Loin de se limiter à souligner les qualités intrinsèques de chacun de ces média, l'artiste explore, à travers leur association, les modalités d'inscription de l'image dans le réel. Un déploiement des formes dans l'espace selon une approche programmatique qui rappelle les principes de l'esthétique baroque. La comparaison n'est pas fortuite puisque Roccasalva puise largement dans le répertoire iconographique et formel de l'art classique. Plus précisément, on retrouve dans l'œuvre de l'artiste, « ces dispositifs que toute représentation comporte pour se présenter dans sa fonction » - « le cadre, les opérateurs et les processus de cadrage et d'encadrement, et leurs figures » - mis en évidence par Louis Marin dans son lumineux essai *Le cadre de la représentation et quelques-unes de ses figures*<sup>4</sup>. Dans l'œuvre séminale *Fisima I* (2002), tout comme dans *Messaggerie musicali*, on retrouve ainsi matérialisé en trois dimensions le principe préconisé par les théories classiques d'une peinture conçue comme cube scénographique à la quatrième paroi frontale, transparentes<sup>5</sup>. L'obsession de l'artiste à vouloir « solidifier » le sol par sa projection tridimensionnelle sur la surface de la table dans l'image digitale de *Fisima I*, ou concrètement sous forme de pyramide dans l'installation *Fisheye* (2002), rappelle les conventions picturales où la « mise en avant du fond par neutralisation relative de la profondeur » permet à celui-ci d'apparaître comme surface, où le tableau se présente alors « moins représentant quelque chose que comme représentation »<sup>6</sup>. Tandis que la présence d'un personnage situé à la gauche du cube scénique de *Fisima I* rappelle ces figures d'encadrement classiques, le cadre imposant de la vanité accrochée sur le mur du fond (virtuel de *Fisima I* et concret de *Fisheye*) devient le « complément constitutif [qui] autonomise le tableau dans l'espace visible, [en fait] un objet de contemplation »<sup>7</sup>. Il n'y a pourtant dans l'emploi de ces figures d'une rhétorique picturale traditionnelle, aucune nostalgie passéiste de la part de Roccasalva. A l'instar de l'artiste Giulio Paolini, la référence au classicisme ne sert qu'une réflexion sur la représentation. Et tandis que les deux copies d'antique en plâtre dans *Mimesis* de Paolini confrontent, dans leur face à face, « toutes les possibilités de relation ou d'absence de relation entre cette image et nous »<sup>8</sup> [[« capture all the possibilities of relationship or absence of relationship between that](#)

<sup>3</sup> Hubert Damisch, « La ruse du tableau » *Les Cahiers du Musée d'Art Moderne*, Paris, no.40, été 1992, p.10.

<sup>4</sup> Louis Marin, « Le cadre de la représentation et quelques-unes de ses figures », *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, Paris, no. 63, été 1988, p.63.

<sup>5</sup> *Ibid*, p.65.

<sup>6</sup> *Ibid*.

<sup>7</sup> *Ibid*, p.67.

<sup>8</sup> Artist's statement, in Carolyn Christov-Bakargiev, *Arte Povera*, Phaidon Publishers, London, 1999, p.135.

image and us »], ces figures d'une méta-représentation ne renvoient, chez Roccasalva, qu'à leur propre vacuité symbolique. Voici le personnage d'encadrement destiné traditionnellement à énoncer par ses gestes « ce que le spectateur doit voir »<sup>9</sup>, relégué piteusement à l'extérieur du dispositif pictural ; voilà la brillance emphatique et spéculaire du cadre de la vanité, fabriqué en chrome, qui « au lieu d'isoler la peinture, la maintient en relation avec tout le reste »<sup>10</sup> [« other than isolating the painting, holds it simultaneously in relation to everything else »] ; enfin la vanité elle-même qui se compose d'un traditionnel crâne auquel l'artiste a ajouté sa copie en miche de pain, annihilant par ce doublement symbolique superfétatoire le sens de cette « vanitas vanita »<sup>11</sup>. Dans un jeu de va-et-vient constant entre bi-dimension et tri-dimension, favorisé par l'usage de l'imagerie digitale, l'entreprise « picturale » de l'artiste - qu'il nomme plus spécifiquement « situation d'œuvre » [« situation of work »] - acquiert une autre dimension. Dans la vidéo *Fisheye* (2002) qui doit son nom à la technologie du grand angle photographique, on retrouve le presse-agrume rotatif<sup>12</sup>, sorte d'équivalent iconique d'un système discursif qui tourne à vide sur lui-même, devenu ici le réceptacle spéculaire d'un voyage virtuel au travers des divers éléments qui composent l'installation du même nom à Pescara. Là encore l'œuvre fonctionne comme une mise en abyme : le passage de la caméra subjective au travers des éléments devenus perméables dénie leur matérialité et les renvoie à leur nature de simulacre. Sur un air de fanfare qui, de manière récurrente, accompagne le mécanisme de ce qui a tout l'air d'une « machine célibataire », la rhétorique brillante et perverse développée d'une œuvre à l'autre brouille définitivement toute possibilité de différenciation entre l'ordre du virtuel et celui du réel. A l'instar des *dissoi logoi* des sophistes grecs, les « lubies » (« fisime ») de Roccasalva célèbrent le triomphe de l'artifice et donnent corps au postulat nietzschéen d'un réel fabriqué de nos seules représentations mentales et figurées.

Charlotte Laubard

<sup>9</sup> Louis Marin, *op. cit.*, p.70.

<sup>10</sup> Pietro Roccasalva, unpublished statement.

<sup>11</sup> Littéralement, « vanité annulée » [« vanitas nullified »].

<sup>12</sup> Presse-agrume qui figurait déjà sous forme de coupole de l'église dans la vidéo d'animation *Giocondità*.