

VIA FARINI

## *Thin Line*

a cura di Milovan Farronato

dal 3 al 19 marzo 2005

Sottili slittamenti di significato, piccole distrazioni o ricorrenze maniacali caratterizzano una pseudo-normalità che traduce atti intenzionali in gesti involontari. Una sorta di coazione a ripetere governa le dinamiche del quotidiano. È una linea sottile a separare l'incidente preterintenzionale da quello almeno implicitamente cercato; l'accidentalità dall'imputabilità. Se l'arte non può più, come in passato, essere un pericolo nei confronti di un'ortodossia e di un canone difficilmente rintracciabili, spesso sceglie di fare del pericolo l'oggetto della rappresentazione - forse per documentare quanto l'arte di vivere ci ponga continuamente in situazioni di rischio. *Thin Line* non vuole dare espressione al pericolo inteso come catastrofe, ma a quelle ricorrenti situazioni d'allarme spesso erroneamente considerate accidentali, non prevedibili, totalmente fortuite. "Passare con il rosso" diventa quindi metafora di una costante sfida, di un'involontaria presa di posizione; il ritratto di una nuvola grigia si rivela un presagio da interpretare. La linea sottile è tra la totale non imputabilità e il presentimento del rischio che si è scelto di correre. Se nel primo caso il concetto di sfida è totalmente assente, nel secondo ci spinge a sperimentare situazioni di minaccia quasi per un'arroganza che non vuole accettare i propri limiti - sia fisici che psichici - e così riconoscere le proprie responsabilità.

*Thin Line* attraverso i lavori di Valerio Carrubba, Giovanni De Lazzari, Nicola Gobetto, Giovanni Kronenberg, Fabio Palmieri e Paolo Piscitelli intende accendere la luce della consapevolezza, che è non solo conoscenza ma anche giudizio. Attraverso ossessive ripetizioni, fragili equilibri, trappole sentimentali, incaute distrazioni, giochi infantili e frastornanti silenzi si avrà l'occasione di riconoscere e leggere segnali di quei ripetuti allarmi che spesso passano inosservati.

IL QUOTIDIANO SI INVENTA ATTRAVERSO TUTTA UNA SERIE DI PICCOLE FRODI

Anna Daneri su Giovanni De Lazzari

La citazione dell'antropologo francese Michel de Certeau rimanda alle operazioni microscopiche che proliferano all'interno di strutture sociali consolidate e le destabilizzano, proprio attraverso particolari declinazioni di "dettagli" del quotidiano.

L'erosione delle certezze, il senso di pericolo vivificante che può suggerire l'arte si dispiega nella ricerca di Giovanni De Lazzari quasi sottovoce, ma con una fermezza irremovibile.

*Memorandum* è un lavoro iniziato nel 2002. Disegni microscopici che galleggiano nel bianco, contorni di oggetti che richiamano i gesti ripetuti di ogni giorno, smaterializzandoli.

Sono delle annotazioni distillate nel tempo e vanno a costruire con leggerezza un microcosmo abitato da oggetti-persone, che spesso viaggiano a due a due (come dire: l'unione fa la forza).

Il segno cristallino si macchia di tanto in tanto di rosso: è l'errore che irrompe in ciò che riteniamo consolidato, facendone muovere il senso, allontanandolo dall'abituale.

La grande sfida di questo lavoro, la sua maturità, sta infatti nella quasi involontaria produzione di spiazzamento: quanto più naturale esso ci appare, quanto più misterioso si rivela. Ecco allora che il frigorifero si apre sul nulla, il muro separa l'invisibile, la scarpa sanguina, l'uovo si spezza, il cucchiaino tracima... piccoli eventi che risuonano silenziosi nel vuoto che li circonda. E ancora, una lunga tavola imbandita diventa una natura morta prosciugata: foglie, bicchieri, foglie, posate, foglie, scodelle, foglie... si materializzano per un attimo prima di diluire nello spazio. I due percorsi, quello del disegno e quello della scultura, si compenetrano. Non una parola di più di quanto non sia già presente. Anzi una paziente sottrazione, aprendo spiragli di eversione.

#### CONVERSAZIONE TRA FABIO PALMIERI E ALESSANDRA POGGIANTI

**Alessandra Poggianti:** La prima volta che ho visto il tuo lavoro era allo spazio Palestra della GAMec di Bergamo, dove avevi ricostruito in scala reale una fragile stanza, era il salotto dei Simpson. Mentre uno degli ultimi progetti di cui abbiamo parlato e a cui stai lavorando è il lavoro di post-produzione di un cartone animato di Walt Disney, chiaramente di propaganda nazista: la medialità spettacolare come spazio in cui si presenta la società stessa e dove la verità non ha più attrattiva. Sono questi i presupposti da cui parte questa tua ricerca?

**Fabio Palmieri:** Il mondo in cui viviamo è così. Oggi percepiamo tutti che siamo alle porte di un qualcosa di molto pericoloso, e i segnali sono ovunque, sei tu che scegli di essere cieco o meno. *The Spirit of '43* è un cartone animato realizzato dalla Disney in un periodo in cui, pagata dal governo americano, aveva interrotto momentaneamente la produzione di lungometraggi, per realizzare esclusivamente brevi cartoni propagandistici da proiettare nelle scuole. Il punto è che la Disney aveva fatto un lavoro talmente efficace, che furono immediatamente censurati dallo stesso governo, perché ritenuti offensivi nei confronti delle nazioni nemiche e non adatti ad un pubblico minore. E del resto, i filmati oramai riconosciuti dei falsi che mostrano le truppe anglo-americane che sbarcano acclamati sulle coste italiane, che passeggiano regalando sigarette a povera gente costretta ad apparire felice e sorridente, sono storia: la storia della nostra società.

**A.P.:** Un limite sottile, una "Thin line", appunto, tra il vero e il falso, tra la realtà e la sua rappresentazione, che percorre tutto il tuo lavoro fino ad arrivare a quello tra la vita e la morte, mi riferisco al video del gas e "Neardeathexperience", la recente serie di quadri sul pre-mortem...

**F.P.:** Mi interessano molto le alterazioni, o meglio, i passaggi da una "coscienza" ad un'altra. È come quando ti trovi all'improvviso in grave pericolo: la tua percezione del mondo cambia immediatamente, è il panico, e anche il tuo corpo risponde in maniera sorprendente, irriconoscibile. Dura un attimo, lunghissimo, eppure ..BUM!

Ma sai perfettamente di cosa sto parlando, sono esperienze che conosciamo tutti. Mi ispirano un senso di potenzialità enorme.

**A.P.:** Uno di questi lavori pittorici sarà esposto, in contemporanea alla mostra, nell'ufficio del direttore della GAMec di Bergamo, Giacinto di Pietrantonio. Si può considerare il capitolo conclusivo della tua performance sulle "strategie per un rapporto di servilismo" che hai iniziato nel 2001 e dove ti sei messo a completa disposizione di un personaggio del sistema dell'arte "che conta"?

**F.P.:** Avevo fatto una vera e propria scaletta dei diversi gradi di relazione che avrei dovuto raggiungere con il soggetto/vittima scelto. Riuscire ad influenzare a proprio vantaggio le sue decisioni, mi sembra il massimo livello che si possa raggiungere. Questa presenza alla GAMec e la scelta di farla nell'ufficio, il vero luogo dove tutto accade, è qualcosa che sfiora secondo me l'ossessione: non male per uno che ha cominciato imbiancando le pareti di casa del suo Direttore, ma parlandone sin dall'inizio (2001) lui mi ha sempre ribadito che ha accettato, perché credeva nella qualità artistica di questo progetto.

**A.P.:** Non male davvero! Come hai individuato il soggetto?

F.P.: Giacinto era la persona perfetta. È sempre disponibile ed entusiasta di partecipare ai progetti degli artisti. È davvero una delle persone più appassionate d'arte che io conosca. È un grande professionista, ed è uno dei curatori italiani più influenti all'interno del sistema dell'arte sia italiano che internazionale.

Il problema semmai è che lavora davvero troppo, e i suoi ritmi all'inizio erano difficilissimi da seguire per uno come me. Ho imparato molto da lui.

A.P.: Le strategie vengono applicate dalla maggior parte degli artisti, e non solo, come è nata l'idea di farne un lavoro?

F.P.: Noi viviamo in una società che dichiara di essere meritocratica, ma di fatto non lo è: per questa contraddizione, tutti ci troviamo a un certo punto della vita a dover essere gentili, sorridenti, accomodanti nei confronti di qualcuno che ci è utile, che è già di per se una condizione frustrante, ma dobbiamo in più vergognarcene. È una situazione incredibilmente ipocrita, e allora ho deciso di viverla nella maniera più profonda possibile, fino ad annullare completamente ciò che ero, le mie abitudini, il mio giudizio, i miei affetti, cercando di essere una sorta di "leccapiedi" al cubo. Ci trovo qualcosa di infinitamente tragico in tutto questo, proprio roba da tragedia greca.

Ma non è un vero e proprio lavoro, anzi, è proprio il tentativo di annullare il lavoro stesso per la sua strategia: una specie di sublimazione del concetto stesso di strategia.

A.P.: Finito questo lavoro continuerai ad applicarle?

F.P.: (ride)

## TAKE YOUR TIME

Michela Alfiero su Paolo Piscitelli

Nell'approccio fisico ad una situazione fluttuante e dinamica spesso il concetto e l'idea stessa di spiegazione non riescono a soddisfare né la nostra temporanea visione né la sua possibile evoluzione. Per questo il lavoro e la scultura di Paolo Piscitelli si estraniavano dalla loro dimensione puramente fisica e prendono forma da una sequenza d'innumerabili e interminabili momenti singoli.

Molti sono gli strumenti che convogliano alla costruzione di un lavoro, tra questi il corpo e il suono che possono presentarsi trasformati o utilizzati come strumenti d'esperienza. È il caso della serie *Noccioli* (2000-2002) grandi masse dalla forma irregolare di nastro adesivo in PVC nate da performance dove l'artista avvolge ininterrottamente il nastro telato attraverso un'azione fisica che può durare ore, giorni, fino all'esaurimento delle forze. La misura e la forma dei noccioli sono generate dalla stratificazione, dall'energia e dal movimento spesso inconscio dell'artista mentre il suono della performance (lo strisciare del nastro adesivo) è registrata e poi restituita dagli speaker come volume temporale della scultura.

Se da un lato per Piscitelli la scultura è la riflessione plastica nello spazio dell'esperienza, dall'altro l'uso del suono, e non solo, ricorda alcune direttive di John Cage quando proponeva un'arte generata dal caso e dall'indeterminatezza che nega l'accumulo di capolavori ma esorta ad un continuo processo di scoperta.

In questo senso la forma della sua scultura è fluttuante quanto il flusso di elementi e di esperienze che la costituiscono. Una ricerca che oscilla tra il naturale e l'artificiale, tra la produzione e la riproduzione, il tutto filtrato dal proprio corpo in senso fisico, plastico e mnemonico. Ogni scultura predispone un particolare sviluppo come un sistema sottostante che genera e causa il suo farsi.

*Listen to the Earth with the eyes of the body*, 2005 è parte dello stesso principio che coinvolge molti suoi lavori recenti, dove la ricerca di estensione della dimensione plastica si trasmette nella struttura tridimensionale e nel materiale sonoro. *Listen to the Earth with the eyes of the body* è la proiezione di un disegno, segno, della trasformazione e visualizzazione di onde sonore. La proiezione è il riflesso dell'immagine su uno specchio che subisce le frequenze basse di 17 Hz (le stesse frequenze emesse dalla Terra). La creazione di questi disegni avviene in una struttura tridimensionale invasa dalla frequenza di 17 Hz, il corpo dell'artista è qui utilizzato come interfaccia fra i due elementi ed esalta la vibrazione fino a renderla visibile.

Interessato tanto alla genesi che alla struttura linguistica Piscitelli ricerca il concetto stesso di scultura, ne sonda le possibilità e il confine. *Orticaio*, 1999 è per l'artista una costante matrice e origine di lavoro. Rappresenta il desiderio di coltivare-alimentare l'idea di uno "spazio" mentale. Una piccola casa-serra che contiene ortiche, riprodotte in resina, e una sedia da giardino per bambini sulla quale è appoggiata una massa informe di plastilina. L'intento di coltivare delle proprie ortiche, che per natura nascono libere in spazi interstiziali o abbandonati, nasce dall'incontro con il loro orticante e rappresenta le prime esplorazioni del territorio. Accanto ad esse della malleabile plastilina e la sua capacità di trasformazione. Il progetto è di crescere uno spazio, ampliarlo, riconoscerne i limiti fisici ed estenderne altri. Una ricorrente forma d'incubazione che in un secondo momento esplose senza predeterminazione negli spazi provocati.

Giovanni De Lazzari è nato nel 1977 a Lecco. Vive e lavora a Malgrate (LC).

*Memorandum*

2002

Inchiostro su carta

*Memorandum*

2003

Ferro, legno, stoffa

Fabio Palmieri è nato nel 1974 a Napoli. Vive e lavora a Milano.

Paolo Piscitelli è nato nel 1971 a Venaria (TO). Vive e lavora a Torino.

*Orticaio*

1999

Resina, plexiglas, neon,  
plastilina

*Listen to the Earth with the eyes of the body*

2005

Proiezione luminosa e suono a bassa frequenza

VIAFARINI

## Thin Line

a cura di Milovan Farronato

dal 7 al 26 febbraio 2005

Sottili slittamenti di significato, piccole distrazioni o ricorrenze maniacali caratterizzano una pseudo-normalità che traduce atti intenzionali in gesti involontari. Una sorta di coazione a ripetere governa le dinamiche del quotidiano. È una linea sottile a separare l'incidente preintenzionale da quello almeno implicitamente cercato; l'accidentalità dall'imputabilità. Se l'arte non può più, come in passato, essere un pericolo nei confronti di un'ortodossia e di un canone difficilmente rintracciabili, spesso sceglie di fare del pericolo l'oggetto della rappresentazione - forse per documentare quanto l'arte di vivere ci ponga continuamente in situazioni di rischio. *Thin Line* non vuole dare espressione al pericolo inteso come catastrofe, ma a quelle ricorrenti situazioni d'allarme spesso erroneamente considerate accidentali, non prevedibili, totalmente fortuite. "Passare con il rosso" diventa quindi metafora di una costante sfida, di un'involontaria presa di posizione; il ritratto di una nuvola grigia si rivela un presagio da interpretare.

La linea sottile è tra la totale non imputabilità e il presentimento del rischio che si è scelto di correre. Se nel primo caso il concetto di sfida è totalmente assente, nel secondo ci spinge a sperimentare situazioni di minaccia quasi per un'arroganza che non vuole accettare i propri limiti - sia fisici che psichici - e così riconoscere le proprie responsabilità.

*Thin Line* attraverso i lavori di Valerio Carrubba, Giovanni De Lazzari, Nicola Gobetto, Giovanni Kronenberg, Fabio Palmieri e Paolo Piscitelli intende accendere la luce della consapevolezza, che è non solo conoscenza ma anche giudizio. Attraverso ossessive ripetizioni, fragili equilibri, trappole sentimentali, incaute distrazioni, giochi infantili e frastornanti silenzi si avrà l'occasione di riconoscere e leggere segnali di quei ripetuti allarmi che spesso passano inosservati.

### VERDE-AZZURRO

Elena Bordignon su Giovanni Kronenberg

Prima che essere guardato, il lavoro di Giovanni Kronenberg va raccontato, descritto nel suo nascere e nel suo farsi oggetto o immagine. Il suo percorso artistico è intessuto di riflessioni intime e suggestive, di ricordi da lui vissuti e lasciati sedimentare nel tempo. È un immaginario che trasforma le ridondanze formali e gli eccessi di visibilità, non dichiara nulla ma evoca momenti di vita quotidiana che, nella loro fugacità, mostrano una particolare propensione per una realtà fatta di mistero e zone d'ombra. Non è errato parlare di una attrazione per tutto ciò che, sotto la normalità del vissuto, rivela una forte enigmaticità. Tra i titoli, dall'intenso potere evocativo, e il lavoro vero e proprio, si crea una sorta di tensione. Non didascalici né chiarificatori ma componenti linguistiche con una propria indipendenza, i titoli creano una delicata dicotomia con l'opera, un parallelo lirico ed evocativo che suggestiona e, come spiega lo stesso artista, accrescono la 'saturazione emotiva' delle opere. Spesso il titolo suggerisce la discrepanza temporale tra l'esperienza vissuta dall'artista e l'esecuzione materiale dell'opera. In *Immediatamente sotto le nuvole, subito sopra il volo dei gabbiani*, Kronenberg disegna una nuvola. Riprende e interpreta una fotografia scattata nel luogo dove, come egli racconta, si è innamorato la prima volta. Mediante la tecnica di realizzazione, il disegno a matita, l'artista rivive temporalmente i sentimenti passati. Sfuma le volute bizzarre della massa acqua, le raffina con dei dettagli colorati di azzurro. Come il suo sguardo rivolto all'insù, come la sua vista che vagava irrequieta a mirare il cielo, questo lavoro suggella un avvenimento dalle impetuose emozioni. Lo chiude dentro un foglio bianco delicatamente descritto mediante un'immagine morbida e irrealistica, quasi astratta. Anche *Sussurrando di laghi ghiacciati e alberi silenziosi* è un'opera legata ai ricordi passati. In questa scultura l'artista con un raggio laser incide una lettera scrittagli da una ex fidanzata in una lastra di cristallo. Il titolo, anziché suggerire il contenuto dello scritto, ovvero la fine di una storia d'amore, diviene la descrizione di un attimo vissuto in precedenza. Rammenta un'atmosfera in cui due persone erano perdutamente legate in un immaginario naturale rarefatto, cristallino. Abbracciati per sentire meno freddo, avvinghiati per sussurrarsi le ovvietà dell'amore. Anziché ridurre in mille pezzi i dolorosi documenti amorosi, Kronenberg reagisce amplificando la triste e irreversibile testimonianza. La forte enigmaticità che permea questi due lavori è da ricercare non tanto tra l'opera oggettiva e puntuale e il titolo suggestivo ed evocativo, ma tra il loro connubio in relazione alla realtà dei sentimenti che l'artista vuole esprimere. I temi che Kronenberg affronta, le dinamiche amorose e le relazioni affettive che tutti viviamo, vengono da lui espressi non isolati e avulsi dalla realtà, ma al contrario calati banalmente in essa. L'enigmaticità si potenzia, proprio perché è l'essenza della realtà ad essere enigmatica, non tanto la sua lontananza. La capacità dell'artista dunque emerge dalla sua abilità nell'indicare questo labile confine tra la possibilità di esprimere e l'incapacità di essere totalmente compresi. Nella grande foto *La panchina da dove mia madre mi ha visto crescere*, Kronenberg cerca di ricreare l'atmosfera malinconica evocata dalla panchina dove sedeva da bambino con la madre. Compare tra le innumerevoli scritte incise nel legno, una frase: "mentre guardavi le nuvole mi emozionavo". A differenza degli altri due, in questo lavoro il titolo presenta e in qualche modo introduce l'immagine. In maniera sintetica descrive un luogo essenziale eletto dall'artista come spazio simbolico in cui lui ritrova la sua infanzia.

Come nell'elaborazione di un componimento poetico in cui si raffinano le parole, si riducono e si scarnificano le frasi per renderle più evocative, in quest'opera si sintetizza appieno il carattere espressivo di Kronenberg: la capacità di racchiudere in poche righe il sapore delle emozioni, l'essenzialità comunicativa di scegliere un'immagine e, soprattutto, l'efficacia di sottrarre frammenti di un discorso per lasciare alle allusioni la capacità di esprimere quello che altrimenti cadrebbe nell'ovvio e nella banalità.

### BODY ART/STATEMENT-PARAGRAPHS... e tutto quello che rimane ancora irrisolto nella seduzione.

Un pensiero sul lavoro di Valerio Carrubba di Alessandro Rabottini

Esiste una retorica del desiderio che tutti noi conosciamo, un luogo comune della passione che dalla letteratura arriva fino alle rubriche di posta del cuore, secondo cui l'oggetto amato deve essere distrutto per essere davvero posseduto.

Non è affatto difficile capire che Valerio Carrubba guarda tantissima pittura, che ne conosce la natura sexy e pulsante come fosse un organo vivo reciso da una storia che da Fragonard e Chardin arriva fino al cattivo gusto ricercato di Picabia, all'eccentricità esibita di John Currin e Glenn Brown. E il suo si può proprio dire che sia uno sguardo a tal punto carico di desiderio da consumare l'oggetto su cui si esercita.

Molti dei suoi primi lavori si basavano su un procedimento dato una volta per tutte: un'immagine scelta secondo valutazioni esterne al suo significato - quindi arbitraria rispetto al suo contenuto, vale a dire che una Pietà è identica a una stesura monocroma o alla copia di un'illustrazione giapponese sul piano del senso visivo - era dipinta facendo corrispondere il peso della materia pittorica a quello del corpo dell'artista stesso in determinate condizioni (a tre metri sott'acqua, sulla luna o considerato soltanto nel peso specifico dei liquidi interni). Un po' come se le istruzioni di Sol Lewitt o Lawrence Weiner servissero a una produzione cristallizzata e mentale di Body Art. Quindi uno statement di natura concettuale, ma fatto di carne.

In altri casi, tutti i pigmenti che compongono l'immagine (sempre figurativa) sono dati nella stessa quantità, producendo così zone di minore o maggiore addensamento fino allo squilibrio.

Ciascun quadro era quindi eseguito a partire da una precondizione, da un'imposizione metodologica che nulla aveva a che fare con le qualità pittoriche che presiedono alla costruzione di un'immagine.

Su questa stessa strada tanti artisti hanno fatto pittura pura senza mai stancarsi di interrogarla, svuotandola dall'interno eppure non rinunciandovi mai come si fa con le relazioni d'amore più dolorose, e il caso di Gerhard Richter è forse il più ossessivo esempio di questa assidua, decennale autopsia che finisce per tenere in vita il corpo stesso che seziona. Non stupisce, allora, che Valerio lavori contro le nozioni di "stile individuale", "tecnica" e "espressione personale", servendosi di certi procedimenti che spostano l'attenzione di chi guarda dalla "figura" a favore del suo processo di realizzazione. Sapere, ad esempio, che i colori non sono distribuiti secondo una necessità compositiva ma fino ad esaurimento della stessa quantità data corrode in un certo senso l'immagine, la trasforma in qualcosa di irrilevante di cui, più che la pelle, vedi la carcassa.

Non meraviglia nemmeno il fatto che anche lui, come tanti artisti della sua generazione sia in Italia che all'estero, tenti la strada dell'interiorizzazione di queste che sono tuttavia problematiche interne all'arte, facendo quasi dell'analisi estetica una forma di autobiografia. Ciò che, al contrario, lo rende singolare come artista, è il fatto che l'oggetto di questo sentimento esausto sia l'indifferenza. L'oggetto di questa sua passione abrasiva (ancora Richter e la sua "pratica quotidiana della pittura") è quella stessa nullità, quella morte sovraesposta e clinicizzata che da Warhol passa a Jeff Koons e Damien Hirst come un cromosoma difettoso.

*I topi non avevano nipoti* e *E so certo tre cose*, i due olii su acciaio presenti in mostra, sono quadri dipinti due volte: sono l'uno l'esatta replica di se stesso, ottenuta attraverso una seconda stesura pittorica che copre e riproduce perfettamente la prima che le sottosta. Qui il rifacimento non corregge nulla né migliora, resta semplicemente identico al suo modello, come se dipingere fosse un compito dato, da assolvere con una lenta perizia che cancella la passione, di chi fa come di chi guarda. I titoli stessi sono palindromi, frasi che se lette da destra a sinistra restano invariate, quasi a sostenere che il linguaggio, come la rappresentazione, è una struttura che non racconta altro che se stessa. Queste illustrazioni anatomiche non raccontano il corpo, anzi, lo mostrano come un marchingegno calligrafico, come una cartilagine decorativa, un manierismo della biologia. E se c'è un livello di invenzione (in questi come negli altri lavori, tutti frutto del ripescaggio di immagini preesistenti) questo risiede nel sottolineare l'ambiguità della loro stessa evidenza.

Al termine di uno zoccolo che corre lungo il perimetro dello spazio espositivo, invece, è iscritta una sorta di indicazione bibliografica, l'enunciazione di una fonte: il dodicesimo capitolo di "Cronica" (Cronaca) di un Anonimo romano del 1357 che riporta i fatti accaduti in una Firenze sconvolta dai tumulti popolari contro un tiranno il quale, per difendersi dalla folla inferocita, offre suo figlio alla fame del popolo che cannibalizza il ragazzo, prima di uccidere e mangiare anche il despota. Una cronaca, quindi un'esposizione quanto più dettagliata e impersonale di un fatto feroce e macabro, e che sottolinea ancora di più il carattere di espressionismo raggelato e trasparente dei dipinti.

Come persona, Valerio è un ragazzo molto timido. Quando parla del proprio lavoro, non è soltanto la sua voce ad esitare: pesando con molta attenzione le parole, arriva ad essere molto preciso nel definire l'imbarazzo, l'incomprensione o addirittura la repulsione. È quando penso a questo che vedo l'indifferenza come un problema vivo, aperto e partecipativo quanto può essere un sentimento, piuttosto che come uno schermo riflettente, una forma di esclusione.

## IDILLIO INTERROTTO

Michela Sena su Nicola Gobetto

Quello di Nicola Gobetto è un lavoro dalla superficie piacevole, che di primo impatto ti avvicina con delicatezza. Ma, guai a utilizzare nel descriverlo le parole: "gentile", "giocoso", "grazioso"! L'artista tiene infatti a sottolineare che in questo modo si rischierebbe di travisare la vera sostanza della sua opera. Il cuore del suo lavoro risiede infatti proprio nell'elemento tragico, che da queste rappresentazioni – solo apparentemente inoffensive – emerge con violenza.

Lo spunto per Nicola Gobetto arriva spesso dal mondo del fiabesco ma non solo, si ispira anche ad altri generi letterari o al cinema. Lavora su immagini che fanno parte della nostra cultura, come i personaggi delle fiabe o elementi della vita quotidiana, purché posseggano valenza di icone o di simboli. A lui infatti non interessa raccontare una storia. Concentra invece tutto il lavoro su un singolo momento e, precisamente, quello in cui la drammaticità di un evento raggiunge il suo apice, lì dove se ne ritrova la necessità. Esclusa perciò la narrazione, la dimensione spazio-temporale del suo lavoro risulta essere quella della sospensione onirica. Le sue opere ti chiedono di essere superate in tutto quello che hanno di contingente e di particolare, è dentro di te che devi guardare. L'opera ti apre la porta dell'inconscio: di quella dimensione universale che si struttura intorno a nodi fondamentali, *topoi* che trovano la loro corrispondenza nei simboli elaborati dalla nostra cultura. Sono questi i simboli che, come accennato, vengono richiamati dalle sue opere. In una simile dimensione, tutto diventa possibile. La realtà viene edulcorata, e come nel sogno, i nodi della nostra psicologia, pericolosi come nervi scoperti, fluttuano e si mescolano alle vicende della fantasia. È una situazione apparentemente idilliaca ma ad alto rischio di trauma. Anzi, l'artista si propone proprio di stigmatizzare l'intensità dell'evento drammatico. Così, simile a un adolescente che viene segnato da un'esperienza significativa, ti senti irrimediabilmente scosso dalle opere di Nicola Gobetto, la cui sostanza, come a egli stesso piace precisare, è dura e cruda, quanto mai distante dalla piacevolezza iniziale.

**Giovanni Kronenberg** è nato nel 1974 a Milano, dove vive e lavora.

*Immediatamente sotto le nuvole,  
subito sopra il volo dei gabbiani*  
2004

Grafite e matite colorate su carta

*Sussurrando di laghi ghiacciati  
e alberi silenziosi*

2004

Scultura di cristallo,  
incisa da raggio laser 3D

*La panchina da dove mia  
madre mi ha visto crescere*  
2003

Fotografia a colori

**Valerio Carrubba** è nato a Siracusa nel 1975. Vive e lavora a Milano.

*E so certo tre cose*  
2004

Olio su acciaio inox.

*I topi non avevano nipoti.*  
2003

Olio su acciaio inox.

*Anonimo romano, Cronica, Capitolo XII*  
2005

Tempera su parete

**Nicola Gobetto** è nato nel 1980 a Milano, dove vive e lavora.

*palude*  
2005

piscina, terra, compressore,  
tubi in plastica

*water forest*  
2005

meccanismo per pioggia artificiale

*sweet as sugar*  
2003

polistirolo

*phantom manor*  
2004

stampa su carta cotone

## BODY ART/STATEMENT—PARAGRAPHS e tutto quello che rimane ancora irrisolto nella seduzione.

Un pensiero sul lavoro di Valerio Carrubba di Alessandro Rabottini

Esiste una retorica del desiderio che tutti noi conosciamo, un luogo comune della passione che dalla letteratura arriva fino alle rubriche di posta del cuore, secondo cui l'oggetto amato deve essere distrutto per essere davvero posseduto.

Non è affatto difficile capire che Valerio Carrubba guarda tantissima pittura, che ne conosce la natura sexy e pulsante come fosse un organo vivo reciso da una storia che da Fragonnard e Chardin arriva fino al cattivo gusto ricercato di Picabia, all'eccentricità esibita di John Currin e Glenn Brown. E il suo si può proprio dire che sia uno sguardo a tal punto carico di desiderio da consumare l'oggetto su cui si esercita.

Molti dei suoi primi lavori si basavano su un procedimento dato una volta per tutte: un'immagine scelta secondo valutazioni esterne al suo significato - quindi arbitraria rispetto al suo contenuto, vale a dire che una Pietà è identica a una stesura monocroma o alla copia di un'illustrazione giapponese sul piano del senso visivo — era dipinta facendo corrispondere il peso della materia pittorica a quello del corpo dell'artista stesso in determinate condizioni (a tre metri sott'acqua, sulla luna o considerato soltanto nel peso specifico dei liquidi interni). Un po' come se le istruzioni di Sol Lewitt o Lawrence Weiner servissero a una produzione cristallizzata e mentale di Body Art. Quindi uno statement di natura concettuale, ma fatto di carne.

In altri casi, tutti i pigmenti che compongono l'immagine (sempre figurativa) sono dati nella stessa quantità, producendo così zone di minore o maggiore addensamento fino allo squilibrio.

Ciascun quadro era quindi eseguito a partire da una precondizione, da un'imposizione metodologica che nulla aveva a che fare con le qualità pittoriche che presiedono alla costruzione di un'immagine.

Su questa stessa strada tanti artisti hanno fatto pittura *pura* senza mai stancarsi di interrogarla, svuotandola dall'interno eppure non rinunciandovi mai come si fa con le relazioni d'amore più dolorose, e il caso di Gerhard Richter è forse il più ossessivo esempio di questa assidua, decennale autopsia che finisce per tenere in vita il corpo stesso che seziona. Non stupisce, allora, che Valerio lavori contro le nozioni di "stile individuale", "tecnica" e "espressione personale", servendosi di certi procedimenti che spostano l'attenzione di chi guarda dalla "figura" a favore del suo processo di realizzazione. Sapere, ad esempio, che i colori non sono distribuiti secondo una necessità compositiva ma fino ad esaurimento della stessa quantità data corrode in un certo senso l'immagine, la trasforma in qualcosa di irrilevante di cui, più che la pelle, vedi la carcassa.

Non meraviglia nemmeno il fatto che anche lui, come tanti artisti della sua generazione sia in Italia che all'estero, tenti la strada dell'interiorizzazione di queste che sono tuttavia problematiche interne all'arte, facendo quasi dell'analisi estetica una forma di autobiografia. Ciò che, al contrario, lo rende singolare come artista, è il fatto che l'oggetto di questo sentimento esausto sia l'indifferenza. L'oggetto di questa sua passione abrasiva (ancora Richter e la sua pratica quotidiana della pittura) è quella stessa nullità, quella morte sovraesposta e clinicizzata che da Warhol passa a Jeff Koons e Damien Hirst come un cromosoma difettoso.

*I topi non avevano nipoti e E so certo tre cose*, i due olii su acciaio presenti in mostra, sono quadri dipinti due volte: sono l'uno l'esatta replica di se stesso, ottenuta attraverso una seconda stesura pittorica che copre e riproduce *perfettamente* la prima che le sottosta. Qui il rifacimento non corregge nulla *ne* migliora, resta semplicemente identico al suo modello, come se dipingere fosse un compito dato, da assolvere con una lenta perizia che cancella la passione, di chi fa come di chi guarda. I titoli stessi sono palindromi, frasi che se lette da destra a sinistra restano invariate, quasi a sostenere che il linguaggio, come la rappresentazione, *e* una struttura che non racconta altro che se stessa. Queste illustrazioni anatomiche non raccontano il corpo, anzi, lo mostrano come un marchingegno calligrafico, come una cartilagine decorativa, un manierismo della biologia. E se c'è un livello di invenzione (in questi come negli altri lavori, tutti frutto del ripescaggio di immagini preesistenti) questo risiede nel sottolineare l'ambiguità della loro stessa evidenza.

Come persona, Valerio *è* un ragazzo molto timido. Quando parla del proprio lavoro, non *e* soltanto la sua voce ad esitare: pesando con molta attenzione le parole, arriva ad essere molto preciso nel definire l'imbarazzo, l'incomprensione o addirittura la repulsione. *E* quando penso a questo che vedo l'indifferenza come un problema vivo, aperto e partecipativo quanto può essere un sentimento, piuttosto che come uno schermo riflettente, una forma di esclusione.

VIAFARINI

## Thin Line

a cura di Milovan Farronato

dal 28 aprile al 20 maggio 2005

Sottili slittamenti di significato, piccole distrazioni o ricorrenze maniacali caratterizzano una pseudo-normalità che traduce atti intenzionali in gesti involontari. Una sorta di coazione a ripetere governa le dinamiche del quotidiano. È una linea sottile a separare l'incidente preterintenzionale da quello almeno implicitamente cercato; l'accidentalità dall'imputabilità. Se l'arte non può più, come in passato, essere un pericolo nei confronti di un'ortodossia e di un canone difficilmente rintracciabili, spesso sceglie di fare del pericolo l'oggetto della rappresentazione - forse per documentare quanto l'arte di vivere ci ponga continuamente in situazioni di rischio. *Thin Line* non vuole dare espressione al pericolo inteso come catastrofe, ma a quelle ricorrenti situazioni d'allarme spesso erroneamente considerate accidentali, non prevedibili, totalmente fortuite. "Passare con il rosso" diventa quindi metafora di una costante sfida, di un'involontaria presa di posizione; il ritratto di una nuvola grigia si rivela un presagio da interpretare.

La linea sottile è tra la totale non imputabilità e il presentimento del rischio che si è scelto di correre. Se nel primo caso il concetto di sfida è totalmente assente, nel secondo ci spinge a sperimentare situazioni di minaccia quasi per un'arroganza che non vuole accettare i propri limiti - sia fisici che psichici - e così riconoscere le proprie responsabilità.

*Thin Line* attraverso i lavori di Giona Bernardi, Valerio Carrubba, Nemanja Cvijanovic, Elenia Depedro, Giovanni De Lazzari, Nicola Gobetto, Giovanni Kronenberg, Fabio Palmieri, Paolo Piscitelli intende accendere la luce della consapevolezza, che è non solo conoscenza ma anche giudizio. Attraverso ossessive ripetizioni, fragili equilibri, trappole sentimentali, incaute distrazioni, giochi infantili e frastornanti silenzi si avrà l'occasione di riconoscere e leggere segnali di quei ripetuti allarmi che spesso passano inosservati.

### Camilla Seibezzi su Giona Bernardi

Avrei voluto sapere dove mettere la sedia. Seduti uno di fronte all'altra, Giona ed io, siamo due animali stanchi che per una notte hanno rinunciato al riposo e che per istinto si annusano e si studiano poiché non si conoscono. Finché gli sguardi s'incrociano e la pace ritorna; e se non è pace, è almeno tregua.

Il mio primo incontro con Giona Bernardi ha inequivocabilmente descritto la chiave di lettura del suo lavoro. Una fatale magica corrispondenza tra l'artista e la sua opera dove il denominatore comune è una continua ricerca di equilibrio tra l'esperienza del reale e la percezione soggettiva delle distanze. Una sorta di moto perpetuo da cui trapela l'inquietudine della fuga ma anche la volontà dell'incontro.

Il video presentato in questa sede, *Super Flumina Babylonis*, è la trasposizione in 3d virtuali di una serie di disegni a china pensati originariamente per un fumetto. Ma nello svolgersi del percorso creativo, Giona abbandona la struttura narrativa forzata e traduce le immagini in una moltitudine di suggestioni, una pioggia di stimoli e citazioni che vanno dal cinema alla grafica, dal fumetto d'autore all'arte contemporanea. Numerosi i riferimenti culturali al proprio percorso educativo, le chiavi di lettura del simbolismo esibito. Le prime immagini mostrano un aereo decollare per un viaggio nel cosmo, e di seguito un cranio talmente perfetto da ricordare il "teschio del destino", misterioso reperto archeologico scolpito in un unico immenso blocco di purissimo cristallo di rocca (Lubaatun, Yucatan, 1926).

Continua il viaggio con una ripresa a 360 gradi di una figura statuaria che si confonde con lo sfondo grazie ad un gioco di mimetismo che costringe l'occhio ad esplorare l'immagine con attenzione. Il soggetto e l'ambiente inesorabilmente si compenetrano, perdono i loro confini in un inestricabile processo di permeabilità reciproca.

Un carroarmato viene cavalcato su di una pendenza da una piovra nera a pochi attimi da una ruota in azione mentre un fungo pilota un aereo fuori dalle sue rotte abituali. Sono infinite le immagini visionarie di Giona Bernardi sempre in bilico tra una sacralità salvifica ed un sottinteso pericolo costante, una sensazione amplificata dal sonoro: i canti di G. P. da Palestrina.

*Super Flumina Babylonis* scorre per poco più di dodici minuti e la ricchezza degli omaggi ai grandi maestri si alleggerisce grazie alla capacità dell'artista di trascendere ogni citazione e stile. Quella di Giona Bernardi è una ricerca continua, un laboratorio espressivo vissuto in prima persona. Si avverte infatti l'assenza di filtri, ogni immagine porta la cifra di un registro autobiografico: il viaggio iniziato in Svizzera termina sulla gradinata che porta al Tempio del Sole a Tenochtitlan, l'attuale Città del Messico.

Gli occhi di Giona non si fermano mai mentre mi parla del suo ultimo video, si spostano veloci ad esplorare l'ambiente chiuso che ci circonda. Cerca una finestra, una porta, una possibile via di fuga da tutto ciò che lo può costringere ad una forma precisa. Quasi un uccello prigioniero in una gabbia di vetro. Allora intuisco che la forza del suo talento artistico emerge laddove si smette d'interpretarlo e ci si abbandona alla visione del suo lavoro senza più armi in pugno.

### Marco Altavilla su Nemanja Cvijanovic

È ancora possibile sognare dotandosi di una sana dose di ironia in grado di scuotere l'aura conciliante e edulcorata delle icone e dei prodotti culturali irrigiditi a stereotipi inerti. Per questo motivo Nemanja Cvijanovic riserva un sarcastico requiem alle utopie del '900 mediante il prelievo di forme sedimentate nell'immaginario collettivo, legate alla recente storia dei paesi dell'Est o, più in generale, alla storia del Comunismo, per sottoporle ad un vaglio critico e ad una rielaborazione in chiave mnemonica. Senza badare troppo alla cronaca o alla documentazione, Cvijanovic smonta letteralmente l'immaginario comunista affiancando più immagini e media differenti grazie ad una spiccata attitudine sintetico/collagistica. Sulla base di elementi visivi stranianti esposti talvolta direttamente all'interno di Musei di Arte Contemporanea, prende corpo un'operazione a metà tra disillusione ideologica e feticismo da mercatino, tra spietato cinismo e sperticati omaggi a icone dei nostri tempi.

Il suo primo interesse è rivolto alla pittura intesa non come rappresentazione, ma come espressione di luogo metafisico dove le icone sono incollate su fondali chiari, come sospese, e ridotte a delle nature morte (*Natura Morta*, 2004, *Il futuro qui comincia adesso*, 2004). Cvijanovic ha parallelamente elaborato inquietanti sintesi scultoree ricavando da ossa umane un vibratore (*Ritratto di T.A. nato a Soweto nel 2004*) o degli stuzzicadenti (*Catering*, 2004). Ma il suo eclettismo lo ha anche proiettato nell'universo neosituazionista nel 2003, quando ha metaforicamente ripristinato "l'ordine delle cose", ricollocando virtualmente nel Museo di Arte Contemporanea di Rijeka (Fiume) il busto di Mosa Piade (portato via nel 1991, probabilmente per occultare la memoria dei rivoluzionari social-democratici degli anni '40). Il titolo del lavoro è *Pittore ebreo comunista* e consiste in un monitor incatenato alla parete, che trasmette la registrazione di una ripresa con una camera fissa del busto del pittore-intellettuale croato. La rivoluzione e la denuncia contro la manipolazione della storia da parte di regimi dittatoriali non possono non passare dalle stanze del museo, attraverso quei luoghi non privi di contraddizioni e di processi di delegittimazione storica, ma deputati prima di ogni altra cosa a tramandare il sapere alle generazioni future.

Un'operazione, quella di Cvijanovic, che non si esaurisce nella critica politica più o meno diretta, ma si rivolge ad ampliarne il senso, estendendo concettualmente la storia in relazione alla ricerca artistica contemporanea. Una fotografia del 2004 intitolata *Una e tre sedie* è l'acuta cover del noto lavoro di Joseph Kosuth del 1965, vero e proprio manifesto dell'arte concettuale. Rifiutando la realtà come puro pretesto per operazioni speculative, Cvijanovic favorisce una dimensione storica ricca di contraddizioni e di eventi da sottolineare. La neutralità espressa attraverso le tre vie del ready-made (oggetto, fotografia, scrittura) dell'opera di Kosuth viene integrata dall'artista croato con un elemento più denso e contraddittorio. La sedia, di fatto, è quella dove fu fucilato nel 1941 il partigiano croato Vjekoslav Dukic e dove ancora attualmente è possibile rinvenire il foro del proiettile sullo schienale. Cvijanovic alterna registri diametralmente opposti e che ad ogni modo amareggiano o non possono non chiamarci direttamente in causa. *Natura Morta* è un'ipotetica scenografia da Luna Park su cui è ritratta, nero su rosso, la "classica" immagine di Che Guevara, morto e circondato da una serie di personaggi. L'aspetto scenografico o da cartellonistica sospende ogni meccanismo di proiezione psicologica che normalmente intercorre tra le immagini sedimentate nella memoria e il fruitore. L'averne poi ritagliato i visi induce inevitabilmente il pubblico a scegliere di occupare i vuoti con il proprio, per essere immortalati dallo scatto di una polaroid. O come nell'installazione *Pago la luce 2* (2005), presentata in mostra, dove attraverso un interruttore si può selezionare l'accensione di un light box, sul quale si accampa l'effigie di profilo di Lenin (la fotografia di un particolare ingrandito di un souvenir russo di famiglia), oppure il funzionamento di un vecchio bollitore Samovar.

### Simone Menegoi con Elenia Depedro

**Simone Menegoi:** Per cominciare, ti chiedo due parole sulle opere in mostra a Viafarini. Puoi illustrare brevemente *Autoritratto come black-out (outdoor)* e *Autoritratto a 2 metri e settanta?*

**Elenia Depedro:** *Autoritratto come black-out (outdoor)* si troverà in cortile. Sono quattro luci computerizzate e accese che inaspettatamente si spengono per 30 secondi. Sono le persone presenti in mostra che attivano il congegno dello spegnimento passando davanti ad una fotocellula per un numero n di volte, che io stabilisco di volta in volta e che è legato alla mia data di nascita.

*Autoritratto a 2 metri e settanta* è invece la versione più piccola di un'installazione di 22 metri che spero di realizzare presto. L'opera è essenzialmente una scala con un piccolo parapetto sul quale la maggior parte delle persone possono salire solo chinando il capo, in quanto la restante porzione di spazio dal soffitto è di un metro e cinquanta. Anche questo dato è autobiografico, ovviamente.

C'è sempre la necessità di "fit-in somewhere", di trovare una propria collocazione nel mondo.

**S. M.** Dici: "Utilizzo l'idea di autoritratto come griglia per comprendere il mondo". È un gesto tipico dell'artista: riportare tutto a se stesso, commisurarlo a sé. Il tuo "sé", però, è scisso e moltiplicato: ho davanti a me *Autoritratto come black-out*, *Autoritratto come vertigine*, *Autoritratto come giovane operaia*, *Autoritratto come giovane artista*. Sono aspetti diversi di una sola persona, o veri e propri alter ego?

**E. D.** L'idea di utilizzare il genere dell' autoritratto è una pratica molto antica, io ho solo deciso di dichiararlo ogni qual volta che realizzo un'opera. Mi è sembrato molto onesto, intellettualmente parlando. Per quanto riguarda il "sé" moltiplicato o facente parte di un'unica unità, non saprei. Forse dovremmo interpellare uno psichiatra (!).

**S. M.** Forse è meglio lasciare la questione sospesa... In ogni caso, in questi *Autoritratti*, che ruolo tocca allo spettatore: entrare in empatia con la "persona" di cui gli viene proposto un "ritratto", come se si trovasse dentro la testa di qualcun altro? O il riferimento è secondario, conta soprattutto l'esperienza fisica in sé?

**E. D.** Nelle mie opere lo spettatore occupa un posto primario. Direi che si sostituisce all'artista nel senso più concreto. Ogni opera è concepita come un'esperienza da vivere in prima persona, come una vera e propria installazione-performance, dove all'artista si sostituisce il fruitore che deve compiere una ben determinata azione. Non si tratta quindi tanto di entrare nella mia testa, perché io desidero solo sparire (o diventare immateriale, come dicevamo prima). Bisogna vivere l'opera come un proprio autoritratto, che ogni volta cambia perché cambiano le persone che lo sperimentano.

**S. M.** *Autoritratto come giovane artista*: una stanza ghiacciata da dei condizionatori spinti al massimo, però pavimentata con una moquette rossa e decorata con lampadine colorate. C'è un intento (auto)ironico? Polemico?

**E. D.** Non c'era nessun intento polemico in *Autoritratto come giovane Artista*.

C'era ironia senza dubbio. C'era la volontà di radicalizzare una condizione esteriore ben precisa (il freddo) e in qualità di giovane artista ribaltare il senso delle cose.

Così se concettualmente ci si aspetta nel mese di gennaio una stanza calda e accogliente ci si trova invece di fronte ad un gap sensoriale, che equivale ad una stanza ancora più fredda della temperatura esterna (anche se decorata da luci colorate e moquette rossa). C'era anche il bisogno di andare fino in fondo qualunque fosse il prezzo da pagare. E il prezzo da pagare è stato che a volte il freddo esterno era così penetrante che all'interno della stanza si percepiva comunque un certo sollievo termico e l'opera sperimentava i suoi limiti. Essere radicali è sempre un rischio. Inoltre questa sensazione di assurdità mi sembrava perfetta: a volte il compito dell'artista è anche tendere al non-sense.

**S. M.** Il tuo lavoro rinuncia seccamente all'oggetto. Hai scritto: "I miei materiali sono l'Assenza e l'Invisibilità. Provo sempre la sensazione di dovermi sbarazzare delle cose, di abbandonare ciò che è fisico". Questo mi interessa molto, perché credo sia una tendenza di fondo della nostra epoca. Italo Calvino lo notava già vent'anni fa, nel suo saggio delle "Lezioni americane" dedicato alla "Leggerezza"; in particolare, indicava la "rivoluzione digitale" come una delle prime cause di questa tendenza. Da allora, la questione è diventata ancora più radicale con la diffusione del web. Pensa allo statuto di realtà di un'immagine sulla rete: nella percezione dell'utente non ha una dimensione definita, non ha una sede definita, non ha un "originale" rispetto a cui tutte le sue diverse apparizioni possano essere considerate delle "copie". È una continua educazione all'immaterialità, a non poter considerare l'oggetto palpabile come termine di riferimento della nostra esperienza.

Pensi che tutto questo ti abbia influenzato, direttamente o indirettamente?

**E. D.** Il testo di Calvino di cui tu parli mi sembra un buon punto di partenza per leggere il mio lavoro, anche se credo che la mia attività artistica possieda una natura più istintuale. Ammiro l'autore e la sua spinta verso un futuro che noi adesso constatiamo essere quello che lui aveva descritto, quasi come un veggente, vent'anni fa. Dici giusto quando pensi che noi siamo figli di questa epoca "smaterializzata" tra web e byte, anch'io sento di farne parte. Però non mi piace sostenere il mio lavoro attraverso questi grandi nomi, mi sembra di non essere all'altezza, e preferisco lasciare questo tipo di considerazioni teoriche a voi critici.

**S. M.** Al tempo stesso, punti su esperienze fisiche primarie. È una forma di reazione a questa cultura dell'immaterialità? O pensi che sia più in sintonia di quello che può apparire a prima vista?

**E. D.** Le sensazioni, o come tu le chiami, le esperienze fisiche primarie sono quanto di più immateriale riuscisci ad immaginare senza dover rinunciare ad un forte impatto. Non sono quindi una reazione ma una conseguenza delle mie scelte di partenza e vanno di pari passo con esse.

**S. M.** Il tuo sembra un lavoro piuttosto aggressivo: una qualità che nel senso comune non è connotata come "femminile". Credi alla specificità "di genere" del lavoro artistico?

**E. D.** Convengo con te: il mio lavoro pare essere molto aggressivo ma in realtà questo carattere specifico non me lo so spiegare bene nemmeno io. Ovviamente credo nella specificità femminile del lavoro artistico, anche se non mi pare che questo canone mi rispecchi molto. Come tutti i canoni, ormai anche questo deve essere compreso con tutti i limiti che i canoni possiedono. E' stato comunque grazie all'arte che ho scoperto di essere una donna. Ma non sono discorsi triti e ritriti questi? Non ti annoiano un po'?

**S. M.** Certo che mi annoiano! Speravo in una risposta come quella che mi hai dato. Per concludere: c'è qualche artista sotto i quarant'anni a cui ti senti affine, italiano o straniero che sia? Qualcuno che, per altre vie e diverse ispirazioni, stia percorrendo una strada simile alla tua?

**E. D.** In questo momento sento di avere moltissimi legami con artisti italiani già storicizzati. Gino De Dominicis, Fabio Mauri, Luigi Ghirri. Sorry: sono sempre un po' fuori tempo.

**Giona Bernardi** è nato nel 1976. Vive e lavora tra Milano e il Canton Ticino.

*Super Flumina Babylonis*

2004

Video

*Senza titolo*

2005

Wall painting

**Nemanja Cvijanovic** è nato nel 1972 a Rijeka (Fiume) in Croazia. Vive e lavora tra Venezia e Rijeka.

*Pago la luce 2*

2005

Installazione interattiva

*Catering*

2004

Vassoio, ossa

**Elenia Depedro** è nata nel 1976 a Breno (BS). Vive e lavora tra Bergamo e Milano.

*Autoritratto come black-out (outdoor)*

2005

Luce, fotocellule, sistema computerizzato

*Autoritratto a 2 metri e settanta*

2005

Struttura metallica

VIAFARINI

## Thin Line

a cura di Milovan Farronato

dal 26 maggio al 18 giugno 2005

*Avrei voluto veder accadere cose nella mia vita. Sapevo che niente era come sembrava, ma non riuscivo a trovarne una prova.*  
David Lynch

Dietro alla ricerca dell'immagine perfetta nella sua banalità vi è il sospetto che si celino realtà diverse ed insospettabili. Le possibilità infinite si contrappongono a paesaggi del tutto reali e viceversa. Il viceversa in questo caso è più che mai importante, si crea una sorta di loop tra reale e presunto fantastico o tra presunto reale e fantastico.

Forse c'è una linea sottile dalla quale è possibile distinguere la realtà dalla finzione. C'è una linea sottile che divide parola e immagine, eppure l'una sembra non poter fare a meno dell'altra. L'immagine sta dietro alla parola e viceversa.

### Breviario su una sorta di pittura italiana.

Andrea Viliani su Sergio Breviario

Due disegni a matita su carta da lucido di piccolo formato, 26 x 19 cm ciascuno. Sul foglio, che appare bianco quando i disegni sono sollevati dal piano di lavoro e appesi a parete, le sagome bidimensionali degli oggetti tratteggiati emergono con la consistenza di ambienti visti a distanza, l'orizzontalità del paesaggio configurato si dispone con la verticalità intima del ritratto.

Fenomeno ottico che è un esercizio di stile. Ammettiamo: una certa pittura italiana contemporanea è innegabilmente attratta dall'esercizio di stile, come a dire dalla prestidigitazione, *savoir faire* che può mutare un paesaggio in ritratto, una figura in sfondo, il piccolo in grande, il reale in immaginario, così come la scultura o l'architettura o la fisica in... pittura!

Lo spazio retorico di questa pittura è costruibile attraverso efficaci accenni più che per mezzo di rigorose misurazioni, la condizione è quella del dentro-fuori dalle mentite spoglie più che quella dell'intensità drammaturgica del personaggio. Carnevale più che teatro. Frintendimento ricercato e consapevole, una situazione di simulazione che ha - come sempre ci accade di pensare che si celi dietro la maschera - il sospetto della fragilità e della miseria. La pittura è un campo di azione specifico, anche perché di specifico può non avere nulla se non, come la maschera, la sua qualità di saper incorporare in sé (imitare, rispecchiare, ecc.) tutti i mondi a lei alternativi, fisici o mentali.

Il trucco c'è e si vede.

Il prestigiatore all'opera fa la magia e mostra con la coda dell'occhio i suoi trucchi. Barare è un arte. *Prenez garde à la peinture... merci Monsieur Picabia.*

Prendi... Simone Berti, dalla cui formazione scientifica trae origine l'interesse per la dimensione dell'esperimento, esperimento che nelle sue fotografie, installazioni, performance è sempre una sorta di esperimento, tentativo tra il probabile e l'improbabile che appare, sotto mentite spoglie, una pittura mascherata, l'unico campo di forze in cui possono essere contemporaneamente in gioco il peso gravitazionale ma anche l'istinto al movimento fuori controllo, lo stallo ma anche lo slancio, in cui un albero può essere così come lo dipinge Berti. Chissà perché in pittura tutto è permesso. L'uso estremamente disinvolto delle differenze è disinvolto al limite del ridicolo, ci si casca allegramente, prendi... Pietro Roccasalva per cui la cupola di una chiesa ruota come uno spremiagrumi al suono di una marcia, mentre anche il sole gira e volge il giorno in notte, esercizio di stile che articola suono, colore e luce come solo li intenderebbe un pittore: elementi a cui solo un uso metaforico e sinestetico permette di 'consistere' all'interno della dimensione planare e statica del dipinto. Processo ben più che quadro, messa in opera di un artificio. E prendi allora... Pierpaolo Campanini, per cui un oggetto non è quello che sembra ma quello a cui, nella dimensione del dipinto, si associa mentalmente e si accorpa fisicamente. Pura supposizione di mondi banali e duttili. Prendi anche... Valerio Carrubba la cui impostazione metodologica è intesa, nella realizzazione matematica dell'assunto di partenza che l'artista di volta in volta si dà, a realizzare assurdamente qualunque cosa quell'assunto indichi di compiere. I suoi dipinti sono sia una forma di autobiografia dell'indifferenza sia una dimostrazione dell'assurdo a cui la pittura può essere docilmente condotta. Se il progetto richiede una misurazione delle sue componenti, un ritratto, un paesaggio si affidano del resto al rinvenimento mutevole di una misurazione, spesso chiara a chi intravede più che a chi vede. Prendi... Sergio Breviario, anche lui lavora su un filo teso - in modo allegramente improvvisato (chissà se cade?) - fra ritratto e paesaggio, verticalità e orizzontalità, vicino e lontano, quadro e oggetto, opera e *décor*. Se un tirapugni diventa il profilo di una montagna, a partire da un disegno Breviario realizza, prima una serie di otto disegni, e poi un ambiente, ideato ma non ancora costruito, per disporli allo sguardo, un'Astronave Superstar. Che guarda caso è, per lui, la realizzazione di una quadreria. L'unica idea di misurazione pittorica, fra forma e pensiero, è una quadreria. Che non esiste, in questo caso, e forse non esisterà mai. Una sorta di equazione pittorica. Serie di sorte di equazioni pittoriche, a lui dimostrarle.

Come tutti i breviari, intanto, anche questa sorta di... riferisce e manipola posizioni altrui.

### Daniela Lotta su Andrea Galvani

La precisione del dettaglio mette in evidenza il profilo di un paesaggio autunnale che si delinea in primo piano. L'immagine fotografica ha una progressione orizzontale suddivisa in tre piani identificabili da altrettante fasce cromatiche: l'ocra della terra a cui fanno seguito i toni più scuri e infine l'azzurro del cielo. A ritmare ancora lo spazio intervengono verticalmente i tronchi scuri degli alberi. Una griglia di rami che blocca la fuga spaziale imponendo una lettura esclusivamente frontale. Si delinea così un sistema di orizzontali e verticali capace di isolare un attimo di realtà, sfruttando appieno l'identità rivelatrice insita nello scatto fotografico, sottolineata oltremodo dalla volontà di racchiudere l'immagine entro l'inquadratura della cornice esterna.

È dunque la realtà stessa che si epifanizza agli occhi dell'artista, che sceglie di ritrarla a grado zero, circoscrivendola attraverso un complicato sistema di coordinate spaziali, giungendo così a una geometria visiva che ripartisce le zone di paesaggio in sezioni rigorose.

Centro nevralgico de *La deviazione [set 2 - livello 0.2 unità 13]* (2004) è una vela da windsurf che si mimetizza quasi con il contesto. Il disegno di questo elemento incongruente si amalgama infatti per leggerezza e tonalità con il resto della scena, rinviando essa stessa alle architetture fitomorfe delle ali delle farfalle.

Negli ultimi lavori di Andrea Galvani sembra convivere in questo modo la componente razionale, data dalla abilità tecnica, dalla consapevole padronanza dello strumento fotografico, e quella emotiva, rappresentata dal tema naturalistico del soggetto da cui emerge la suggestiva presenza di un "corpo estraneo". Natura e artificio allora si compenetrano armonicamente attraverso una elaborata costruzione del set che porta l'artista a comporre letteralmente l'immagine scegliendo la location e intervenendo concretamente al suo interno mediante l'innesto fisico di parti eterogenee. Un clima di sospensione che colpisce ancora prima di rintracciare con lo sguardo l'elemento incongruente. Un enigma, una acrobazia visiva che mette in discussione la realtà stessa della scena: una vela che impatta con il paesaggio, un incontro improbabile reso ancora più straniante dall'atmosfera fissa, quasi sotto vuoto che rivela l'avvenuta metamorfosi causata dall'azione spontanea del fuoco. Alcuni particolari riferiscono infatti, ad uno sguardo più attento, che in quel luogo è accaduto un incendio: si può notare come degli alberi si mostrano in parte spogliati delle foglie, e i rami e i cespugli spuntano aguzzi dal terreno bucando l'azzurro irreale del cielo che si staglia in secondo piano.

#### Marco Tagliaferro su Gino Lucente

Tra i due wall painting di Gino Lucente ci si sente un po' come intrappolati dentro il pezzo di carta sul quale lo stesso Lucente ha elaborato l'immagine iniziale: trattandosi di un foglio trasparente, la figura compare anche sul retro, capovolta. I due disegni ottenuti sono stati proiettati su entrambi i lati minori della galleria dando origine a due grandi pitture murali che risucchiano lo spazio come da una cannuccia.

Così impacchettati, in realtà, non ci si resta molto, solo il momento in cui questa consapevolezza balena nella nostra mente: un attimo! I contributi degli altri artisti esposti nella medesima sala restituiscono improvvisamente tridimensionalità all'ambientazione, rimettendo in discussione tutto, secondo lo spirito della mostra. A questo punto sembra che ogni passaggio sia stato svelato, lasciando lo spettatore digiuno di mistero, mentre il rebus è ancora da svolgere. Perché le due immagini, pur essendo semplicemente l'una l'inverso dell'altra, presentano così tante differenze, da non consentirci nemmeno di comprendere l'esatta collocazione dei personaggi all'interno dell'automobile né di capire chi la stia guidando.

Verrebbe da rispondere: magia della proiezione! Questo termine sembra un po' il centro dell'opera in questione, poiché dove gli elementi mancano, la mente inizia a proiettare, mettendosi in gioco. Mancano anche dei dettagli grafici - ci pensa ancora la mente a rimpiazzarli.

Le foto che Gino utilizza come punto di partenza sembrano essere fotogrammi tratti da film celebri, ma non si riesce a capire quali siano. Forse si tratta di una concomitanza segnica che ci induce a pensare ad un colossale: i personaggi sembrano attori per antonomasia, ma potrebbero venir fuori da un B-Movie che ne ripete, banalizzandole, alcune caratteristiche. Certo è che sagome ridotte a linee sottili non possono venirci in aiuto. Potrebbero essere anche foto di paparazzi, i cui soggetti ricorrenti non sono altro che attori famosi. Tuttavia l'opera sembra suggerirci che se la nostra immaginazione ci conduce verso un film in particolare, vale la pena di assecondarla, ricostruendo le sequenze successive questa volta in technicolor.

#### Ilaria Bonacossa su Marinella Senatore

Marinella Senatore non lavora con lo spazio ma con l'idea di spazio e le emozioni e i ricordi ad esso associati. Il lavoro, segnato da una forte impronta cinematografica, sembra evocare complessi set pronti per accogliere attori e telecamere. Si tratta di spazi costruiti e artificiali che rivelano di essere nati dall'immaginazione dell'artista. Marinella Senatore evoca in ognuno forti emozioni, anche grazie all'articolato uso della luce che ci porta ad immedesimarci istantaneamente nell'atmosfera. Le sue installazioni si sviluppano quasi come degli esperimenti psicanalitici, volti a far riaffiorare dall'inconscio emozioni e memorie passate.

*Memeland* è un'installazione site-specific, una finestra vista dall'esterno che nasconde, anzi dischiude, un mondo a noi inaccessibile. Il pubblico si trova voyeuristicamente a spiare in una casa coloniale americana, cercando di scorgere qualcosa che già esiste nella sua memoria. Il lavoro nasce dalla luce, anzi da due fonti luminose diverse: quella calda che esce dalla finestra della casa e quella lunare, più fredda, che illumina l'esterno. L'atmosfera vagamente inquietante e l'artificiale scenografia sembrano uscite da *Dogville* di von Trier. Cosa ci facciamo di notte fuori da quella finestra? Cosa sta succedendo? La peculiarità del lavoro di Marinella Senatore è il riuscire a evocare, con interventi architettonici minimali, una complessa struttura narrativa che resta però completamente aperta, sviluppandosi nella mente dello spettatore. Il lavoro sembra comporsi come una breve poesia che cattura un istante di luce e segna la temperatura emotiva di un istante.

#### Andrea Lissoni su Matteo Tontini

*Grantorino 75* è una saga. Nessuno può dire esattamente cosa o chi sia, soprattutto cosa rappresenti. È il viaggio iridescente e sbilenco di qualcuno in un territorio disassato, sbriciolato ma anche magnificamente fluido. *Grantorino 75* conosce molto bene il mondo, il presente, il passato. I suoi strati, soprattutto le sue incrostazioni più insospettabili. Grantorino sembra sconnesso, addirittura estroflesso dal reale. Il suo costume a terra sembra il segreto di una persona qualunque che di notte adora cambiare identità. Sembra rassicurarci, visto che ci pare di capire e di identificare tutto di un organismo che indossa abiti vintage rettificati e naviga nel folk contemporaneo. Per quanto multistrato, in fondo, lo troviamo così umano, così simile a noi. In realtà lui è un archeologo con specializzazione in metempsicosi personale e il suo costume è un indizio, una provocazione a farsi riconoscere, a svelarsi. Appena l'abbiamo tracciato ci rendiamo però anche conto che sta raccontando solo una delle tante storie possibili. Ma sono le nostre e noi, purtroppo, non siamo che una piccola parte delle tracce su cui lavora.

Tracce, forme, architetture e processi, le opere, come il costume zebrato di *Grantorino 75* steso a terra e pronto ad essere indossato, sono tracce di un universo tropicale di forme. Gli stati fisici si accavallano incessantemente. Tutto, su varie scale, è in movimento e nulla è mai quel che appare, come nell'alternanza e nella coesistenza di silenzio, frastuono, rovesci di pioggia, infiltrazioni luminose, temperature e sensazioni. Non ci sono distinzioni fra gli stati. Sogno, allucinazione, coscienza ed estensione del sé abitano l'universo di Grantorino che si ritrova personaggio dall'identità multipla, sfuggente e bislacca, affondato in un viaggio che sembra non controllare. È un racconto, meglio, una smisurata mitografia in cui i segni si mescolano e scivolano dentro e fuori dalla rete, espandendosi nello spazio. Il diaframma del monitor non esiste, tutto è interno ed esterno, tutto è ugualmente ambiente. Niente arte legata al web, ma decisamente forme di sperimentazione dell'ambiente e della narrazione. Matteo Tontini sceneggia brani di un'architettura bipolare e cangiante. A chi la percorre, in e off line, a tratti può sembrare opaca. È il momento di lasciar correre. Grantorino si sta trasformando.

**Sergio Breviario** è nato nel 1974 a Bergamo. Vive e lavora a Milano.

*Quando un paesaggio si stanca di fare il paesaggio diviene un'arma*  
2005

6 pezzi unici, bronzo cromato

*Senza titolo*

2005

matita su lucido

**Andrea Galvani** è nato nel 1973 a Verona. Vive e lavora tra Bologna e Milano.

*La deviazione [Set 2 - Livello 0.2 - Unità 13]*

2004

Stampa fotografica su alluminio Dibond, cornice barocchetto veneziano

Courtesy Arte e Ricambi, Verona

**Gino Lucente** è nato nel 1970 a Torre de' Passeri (PE). Vive e lavora a Milano.

*Senza titolo*

2005

Pittura su muro

**Marinella Senatore** è nata nel 1977 a Cava dei Tirreni (SA). Vive e lavora a Roma.

*Memeland*

2005

Installazione site-specific: legno, proiettori Fresnel, materiali vari

Courtesy Galleria Monitor, Roma

**Matteo Tontini** è nato nel 1969 a Cesena. Vive e lavora a Milano.

*Grantorino 75 / Zebra 3*

2005

Sunbrella e smalto