

LA LINEA D'OMBRA

Narrazioni e mitologie d'artista

di Pasquale Polidori

Quattro appuntamenti la domenica al Macro Asilo

27 gennaio | 10 e 24 febbraio | 10 marzo 2019

Stanza delle parole e Sala media ore 15-20

a cura di Diletta Borromeo

24 febbraio

Francesco Impellizzeri + *Pasquale Polidori*

CONFERMA DI SENSIBILITÀ.

Partiamo dalla musica. La musica è un terreno condiviso tra la tua pittura e la performance. Vorrei approfondire il modo in cui la musica, da elemento costruttivo della pittura è diventato anche un'occasione generativa per la performance.

La musica è un elemento portante del mio percorso pittorico. Sono stato cresciuto dai miei genitori a suon di musica: mio padre con il violino e mia madre che, ancora oggi ottantasettenne, suona il pianoforte. Questa Musa ha influenzato i dipinti dall'85/'86 fino a tutto il '90, quando iniziano le mie *performance*, partendo da una serie di quadri, presentati alla personale della Temple Gallery di Roma, in cui l'elemento musicale era centrale.

Erano quelli gli anni in cui tu lavoravi con Carla Accardi?

In realtà quei dipinti nascono qualche anno prima. Ho iniziato a collaborare con Carla Accardi alla fine dell'87, perciò a cavallo di quegli anni. Ma lei la musica proprio non la ascoltava; non voleva assolutamente che si ascoltasse musica mentre dipingeva.

Eppure il suo lavoro ha una componente ritmica.

Infatti lei diceva: *La musica la faccio io con la pittura*. Quando provavo ad accendere la radio, lei diceva: *Spegni, spegni!* La musica la distraeva. Invece per me è sempre stato il contrario. Quando lavoro devo ascoltare musica e cantare; e questo mi aiuta, aiuta la mia gestualità, come qualcosa che entra in circolo, come una droga. Ecco, esattamente un farmi di musica! Se devo preparare un lavoro, metto pezzi adatti a quello che sto realizzando. Se devo montare un telaio o una cornice, ascolto qualcosa di allegro, molto pimpante. Se poi devo fare un lavoro che necessita di una esecuzione molto più lenta, più diluita, come nel dipingere, allora ho bisogno di qualcosa che accompagni il mio gesto, nel ritmo della musica. La pittura come un ritmo.

Ti domando queste cose perché con i miei studenti stiamo studiando la posizione fisica dei pittori durante il lavoro, e abbiamo osservato il corpo del pittore impressionista, così come compare in un piccolo ritratto di Monet fattogli da Renoir, con Monet che sta in piedi, davanti al cavalletto, sempre all'aperto. E poi il corpo di Jackson Pollock, il quale diceva che faceva la danza degli Indiani d'America intorno al dipinto, adottando delle movenze molto musicali.

Le sue movenze musicali erano però nutrite dall'alcool. Dalle foto si vede benissimo, a fianco ai barattoli di colore, fra le molte cose c'erano anche le bottiglie di gin o di altro. Ascoltava anche della musica jazz, ma senz'altro beveva. Rendeva questa gestualità come un'azione rituale. Anch'io lavoravo per terra, anche se i progetti li facevo comunque su un piano, dipingeva muovendomi attorno al dipinto, con la musica che funzionava come un appoggio nella tensione verso un equilibrio necessario. Alcuni di quei lavori si chiamano

Billie Holiday, oppure Sarah Vaughan, o Bessie Smith; perché erano i colori che io attribuivo a queste cantanti; e facevo tutti i lavori blu oltremare, e con quel grigio molto caldo, quando ascoltavo le musiche di Sarah Vaughan; e invece quelli di Bessie Smith sono dei lavori grigio e antracite in dialogo tra loro. Creavo così delle corrispondenze tra i colori e le cantanti che ascoltavo.

Si può leggere la pittura gestuale di Pollock come un primo esempio di Body Art, anche se poi allora non c'era la percezione della Body Art, che arriverà subito dopo con i Gutai. Tu hai mai considerato l'atto del dipingere come un lavoro propriamente performativo, per esempio hai mai dipinto in pubblico?

Mi è capitato un paio di volte. Una alla discoteca Piper di Roma nell'87, una rassegna a cui aveva partecipato anche Mario Schifano. Credo si chiamasse *Arte in pista*, pittura dal vivo. Non so chi aveva avuto l'idea di invitare un artista per sera a dipingere sul palco del Piper, e ho realizzato delle tele a suon di musica, che però non avevo scelto io, ma il DJ. Si doveva dipingere salendo su una scala in verticale, per me un po' complicato essendo abituato al pavimento. Ricordo di aver fatto la stessa esperienza qualche anno prima al teatro Vittoria.

Questo prima delle tue performance?

Certo, nell'85. E questi due episodi di lavoro in pubblico non li ho mai considerati come delle *performance*. Nonostante io avessi già usato il corpo per fare delle immagini, traducendo le emozioni del territorio natio sotto forma di fotografie. E parliamo di diversi anni prima, dal '77 all'80, quando stavo ancora in Sicilia, e chiedevo a un amico di eseguire degli scatti che decidevo in precedenza: al mare, nudo, vestito o travestito, in salotto, creando ogni volta dei tableau vivant. Quindi non mi era affatto estranea l'idea di fare arte con il mio corpo. Però l'idea della *performance* in senso linguistico non c'era ancora, e la serata al Piper era solamente un dipingere in pubblico. Come per i *Te da me (the e canzonette fino a mezzanotte)*, che per diverse domeniche, tra la primavera e l'estate del 1989, ho organizzato nella grandissima terrazza della mia casa/studio. Ma persino quando ho cantato per la prima volta in galleria, alla Temple, dove ho fatto una mostra dedicata ad alcune cantanti italiane, i cui titoli avevano nomi deformati e ironici, come *Patti Pravda* e *Anna Oscar*, non ho pensato: Adesso faccio una *performance* in galleria. Perché in quegli anni il concetto di *performance* era uscito dai discorsi artistici. Ricordo che quando portai in Accademia tutte le mie foto fatte negli anni Settanta, i professori mi avvertirono che la Body Art era finita e che quelle cose non si facevano più. Perché era il momento della pittura, e alla fine degli anni Settanta tutti gli artisti che avevano usato il corpo, o la maggior parte, erano passati alla pittura. Tutti, anche Luigi Ontani, Zorio, Gina Pane. Tranne Marina Abramovic che aveva continuato a usare ancora il proprio corpo, moltissimi altri invece avevano tradotto la loro espressione in qualcosa di concreto, divenuto non più gesto ma oggetto, composizione. E di conseguenza, castrato da queste critiche, terminata l'Accademia, ho portato avanti per qualche anno un discorso pittorico, invece di alimentare quello che avevo fatto da ragazzo.

Tuttavia nel tuo modo di dipingere quell'elemento performativo è sopravvissuto.

Rimanendo però dentro le pareti del mio studio. Ho anche delle foto che Stefano Savi Scarponi mi fece mentre stavo dipingendo, ed effettivamente la situazione sembra un po' alla Pollock. Ma dalle foto ovviamente non si percepisce l'elemento che accompagnava l'esecuzione del dipinto, che invece era fondamentale; fin dalla scelta precisa di ciò che doveva ascoltare per realizzarlo. Mi preparavo come per eseguire una composizione... musicale.

Era una forma di disciplina anche quella.

La disciplina, certamente è importante! Sono sempre stato molto autodisciplinato e tendo a una progettazione e ad un'esecuzione rigorosa. A differenza dell'Action Painting, facevo dei progetti, che a volte erano grandi al massimo come un foglio A4. Poi li sviluppavo in grande e ne facevo delle tele, rielaborando in modo preciso, con poche differenze fra il bozzetto — che in realtà era piuttosto il lavoro in piccolo — e il pezzo finito. Cioè, lavoravo in scala, come per un affresco.

Il tuo lavoro è basato sulla progettualità e sul controllo della fase esecutiva.

Sì, tutto si basa su un progetto che va rigorosamente eseguito, anche nelle *performance*. Io non ho mai fatto una *performance* estemporanea. Nascono da progetti dettagliati.

La genesi progettuale dei tuoi dipinti astratti li rende molto affascinanti, proprio per via di una certa ambiguità dell'effetto formale. Infatti, guardando la forma di queste gigantesche pennellate geometriche, c'è un aspetto gestuale che viene in primo piano, se si guardano queste linee, che sembrano date con forza, con l'immediatezza sicura di una zampata, e che invece sono tutto il contrario di come appaiono. L'immediatezza gestuale è finta.

Si tratta di un gesto totalmente costruito.

Un gesto totalmente costruito sull'ausilio di una musica che, a sua volta, è qualche cosa di composto. Dunque è una composizione sulla composizione.

Assolutamente. Perché nella mia testolina, e quando ne parlavo mi prendevano in giro, vedevo una base musicale, un tappeto fatto di fondi colorati sulle superfici di carta o tela, su cui le vibrazioni, e le tonalità della musica si accavallavano e sovrapponevano attraverso variopinte pennellate. Queste sovrapposizioni erano quello che sentivo in un canto, che poi traducevo. Per me sono delle traduzioni musicali in pittura. Mi sembrava buffo quando lo raccontavo, ma in realtà era quello che avveniva. Il mio modo di dipingere era esattamente una tensione traduttiva, che mi funzionava solo se riuscivo a entrare in quella certa composizione musicale. D'altronde già Kandinskij aveva teorizzato il rapporto tra colori e musica. Nel 1991 ho chiamato *Colori Sonori* la mia personale alla Nuova Pesa di Roma come omaggio al grande pittore, con grandi e variopinte pennellate monocrome dipinte sulle pareti e farcita da una *performance* un po' dadaista.

E questa pittura interamente affidata all'elemento compositivo, che appunto incrocia la composizione musicale e la composizione del disegno diventando un dipinto riportato in scala — pur non avendo alla base una traccia di tipo matematico, come è successo per un certo concettuale storico, per esempio per quella pittura procedurale, e che noi siamo abituati a considerare più toccata dal concettualismo, quella modulare, matematica, minimalista, eccetera — in realtà questa tua pittura è ugualmente costruita concettualmente, senza però basarsi sulla geometria...

Sì, ma sulla costruzione di un evento in cui avviene un'azione. Un'azione però cosciente dell'equilibrio fra le forme, il pieno e il vuoto, lontana dall'informale. In effetti mi rendo conto di aver fatto una sorta di *performance* già prima di averle realizzate in galleria. Mi rivedo chiaramente in quei momenti come partecipe di un transfer. Così come sono consapevole di aver fatto sempre un'arte travestita, diciamo così. Nella mia arte c'è sempre il travestimento di qualcosa, che è il lavoro di calarsi nei panni, sia utilizzando il travestimento nella *performance* e sia ricostruendo e analizzando il gesto in pittura. Perché è una Action Painting travestita; poiché in realtà è sempre un modo illusorio di raccontare qualcosa. E in base all'evidenza formale di questo travestimento, mi aspetto che lo sguardo degli altri vada oltre la prima apparenza, cogliendo un significato ulteriore. La prima volta in cui qualcuno portò in luce questa analisi, fu nel '97 in occasione della mia prima personale spagnola nella galleria Espacio Minimo. Lì venne un giornalista ad intervistarmi e mi chiese: *Ma lei fa una critica sociale, vuole prendere di mira determinati principi intorno alla sessualità, eccetera eccetera.* E io rimasi con la bocca aperta, stupito che finalmente qualcuno avesse centrato il concetto. Avevo continuato per la mia strada, nonostante mi accorgessi che questo contenuto di critica morale non era subito recepito. Arrivava la piacevolezza dell'immagine, l'ironia dei gesti e la bella foto montata nella cornice imbottita. Non era così per il percorso ideativo che stava dietro quelle immagini.

Ora, tento di riassumere. Abbiamo una pittura che è un gesto travestito, un gesto che finge un'immediatezza che in realtà è puro calcolo. E da un certo punto di vista, se volessimo storicizzare, si potrebbe anche in essa intravedere una terza o, non so, quarta generazione di pittura gestuale, la quale ha ormai completamente introiettato il concetto di Body Art. Quindi, una pittura gestuale che ha digerito Pollock, ha assorbito la Body Art divenuta tradizione, e che infine sfugge alla Transavanguardia continuando ad esistere nonostante l'imposizione accademica che ritiene conclusa la stagione della Body Art. Allora, in realtà tu continui a farla, la Body Art, travestendola o includendola in un processo pittorico, e quindi proseguendola nel privato dello studio, e quindi nella fase costruttiva del lavoro. Sembra come se la pittura, nei suoi modi

espressivi, garantisse alla performance la possibilità di sopravvivere a tempi avversi, fino cioè a quando, a un certo punto, non arriva la possibilità di rifare la performance.

Questa comprensione è però avvenuta nel tempo, ed è stata la maturazione di vari elementi in gioco. Negli anni Ottanta non pensavo neanche lontanamente di esibirmi davanti ai quadri, cantando. E tuttavia l'interesse per la Body Art stava all'origine dei miei lavori artistici. Già quando nell'82 feci la mia tesi di Accademia sulla Body Art. La mia fu una tesi di Anatomia artistica e non di Storia dell'arte perchè non mi fu accettata. Ma lo stimolo ad approfondire quegli argomenti mi giungeva fortissimo dall'aver già lavorato, giovanissimo, all'immagine fotografica del mio corpo, nudo o travestito; in modo istintivo e del tutto ignaro di ciò che altri avevano già realizzato. Semplicemente sentivo l'esigenza di raccontarmi attraverso la fotografia, fissare un'idea e realizzare un *tableau vivant*. Ho sempre avuto l'immagine mentale chiara del risultato da ottenere. Nello stesso tempo c'erano alcune importanti passioni, quella per la canzone e per il teatro, che però non ho mai inteso come delle possibilità di espressione compiutamente autonome. Quando ero ragazzino cantavo, ho fatto un po' di teatro, sapevo disegnare, però credevo che ognuna di queste espressioni fosse limitante. Si doveva fare solo pittura, solo canzone o solo teatro. Cercavo una sintesi che comprendesse tutto, la canzone, la teatralità e la mia strada artistica. Mi piaceva l'idea di esserci proprio completamente, ma non sapevo ancora come. E questa forza è maturata nel tempo. C'era stato anche l'episodio, abbastanza curioso, di una cena a Milano, qualche mese prima che facessi la prima *performance*, e che è stato una spinta definitiva a usare la canzone come modalità artistica. Stavamo a cena a casa di Lisa Ponti, e oltre a Mario Merz, c'erano Marisa Merz, Luciano Fabro, Toselli con il figlio, praticamente l'Arte Povera, ma anche Carla Accardi e Ugo Zovetti. La cena era stata noiosissima, con Merz che non apriva bocca, momenti proprio da arte poverissima, di una povertà mostruosa. Del tipo che arrivava un piatto di formaggi e la Marisa Merz indicava e diceva: *Ma lei cosa pensa che sia?* Allora io giocando, rispondevo: *A giudicare dalla consistenza è una ricotta.* E lei dice: *Ma lei è un esperto di formaggi!* Insomma era tutto demenziale. Finita la cena, un po' sotto tono, Lisa mi dice di scegliere dei dischi per ravvivare l'atmosfera, e ho messo un disco di Lucio Amelio che cantava canzoni napoletane e altri pezzi come *Lili Marlene*. Alla domanda di Marisa Merz, che era seduta di fronte e continuava a parlarmi: *Cosa ne pensa di questo disco?*, rispondo: *Guardi, io canto meglio!* E allora si è alzata dicendo: *Questo nostro giovane amico canta, e adesso ci deve cantare una canzone, su, forza!* E così ho cantato una canzone anni Sessanta, senza base. E poi un'altra e un'altra, finché a un certo punto Mario Merz mi fa cenno con la manina: *Vieni qui, vieni qui.* M'avvicino e mi dice, con tono drammatico: *La canzone è una grande comunicazione!* Ho risposto: *Grazie, sono felice che sia proprio lei a dirlo.* E gli ho raccontato che pochi mesi prima ero stato all'inaugurazione della sua bellissima mostra al Guggenheim. Una grande personale, con tutte le sue opere, gli *Igloo*, e soprattutto una *performance* in cui aveva disposto, lungo i piani della spirale di Wright, quattro o cinque violinisti, vestiti in nero, che intonavano un La; una cosa incantevole. Il primo La partiva da un *Igloo* installato in basso, al centro del pavimento, e a questo si agganciava la nota di un altro violino che stava più in alto, e poi il terzo più su, e il quarto sull'ultimo giro della spirale, creando un effetto minimale, povero ma efficace. Gli dissi che ero rimasto molto colpito dall'uso che aveva fatto della musica, e dunque il fatto che lui tenesse in considerazione anche la canzone, per me aveva un valore particolarmente incoraggiante. E fu così che, quando l'anno successivo ho avuto la possibilità di fare una mostra personale mi sono detto, adesso è il momento. Mi ero sentito come spronato dalle parole di Merz e ho trovato il coraggio di fare una cosa non facile, come cantare in una galleria, soprattutto a quei tempi. Ho chiamato un amico, abbiamo fatto delle prove, e ho cantato. La cosa alchemica, che avveniva durante l'esecuzione delle opere nel mio studio, in galleria si è ripetuta: non vedevo più le persone, vedevo i dipinti e me che cantavo la loro musica, e dicevo: *Sì, sì, questo mi funziona! Sì, sì, ecco ci sono, finalmente mi sto esponendo a 360 gradi!* Ed era la pienezza di quella sensazione che mi ha fatto poi continuare, perché sentivo di aver definito quello che ero e che finalmente mostravo. Era la personale del 1990 alla Temple University Gallery di Roma e la *performance* l'ho chiamata *Strilli*. E fin lì c'era il discorso della musica e niente di più; solo una varietà di canzoni degli anni Sessanta e Settanta ricantate da me su una base suonata con la tastiera da Stefano Savi Scarponi. Ma a questo punto cominciano le polemiche e i dubbi, perché tutti hanno detto: *Bravo, canti bene. Ma vuoi fare il cantante?! Vuoi fare lo show man?! Ma non si canta mica in galleria!....*

Perché c'era una totale incomprensione...

Ma era spiazzante! Non si trattava della *performance* di una volta, non c'era nessuna azione violenta, non c'era un nudo, non c'era niente di politico, *nada de nada*; vedevano un'esecuzione musicale anni Sessanta davanti a dei quadri colorati, punto. Quindi sono stati colti alla sprovvista, non avevano idea di che cosa potesse

essere questa cosa indefinibile; hanno goduto della piacevolezza della serata, applausi su applausi, ma mi dicevano: *Che cos'è? Perché?* Io avevo letto molte biografie di artisti degli anni Cinquanta e Sessanta, quando si viveva anche la propria professione con libertà e coraggio, con meno condizionamenti, quindi rimanevo ancora più spiazzato dalle reazioni! Anche se i tempi erano cambiati e l'ambiente di quegli anni a Roma non c'era più, non mi aspettavo di subire un attacco. Negli anni '80, molti si volevano accodare alla Transavanguardia, volevano entrare a farne parte assumendo atteggiamenti seri, dentro gli schemi o nuovi codici comportamentali. Questa atmosfera pesante mi stava stretta. Tutti stavano attenti a seguire una stessa regola: *Questo non si dice; Quest'altro non si fa; E perché poi il tal critico cosa dice; No, quel gallerista se tu fai così non ti inserisce* — tutti terrorizzati a fare o a dire qualcosa che rompesse la serietà e la presunta professionalità dell'artista.

Praticamente ci stava la dittatura!

C'era un momento di grande rigore.

Di rigore comportamentale: più che nell'opera, nel modo di porsi.

Assolutamente. Perciò non era contemplato l'artista buffoncello. Ricordo il libro *Vita mia* di Consagra, dove racconta di una festa in cui aveva dipinto delle mitre in cartone, poi messe in testa alle persone, su cui aveva disegnato dei grandi falli. E parliamo di Consagra, non stiamo parlando di un artista qualsiasi. Se si leggono le biografie o le autobiografie, di Rotella, Scarpitta... viene fuori quello che era il personaggio artista, che liberamente mostrava il suo temperamento a volte buffonesco, simpatico, ilare, e serio poi nel realizzare le proprie opere d'arte; però comunque nel suo essere non si faceva condizionare da qualcosa di borghese. E invece, in quel momento, vigevano rigide regole comportamentali dentro il sistema artistico. Tutto questo mi stava stretto, non mi piaceva e non mi apparteneva. Avevo un ideale totalmente differente, molto più aderente alle generazioni precedenti. Ebbi l'opportunità di conoscere Mario Schifano a Gibellina nell'86, e mi invitò ad andarlo a trovare a Roma. Io ero curioso di entrare nel suo studio, mi interessava il suo modo di lavorare e di relazionarsi con assoluta libertà. Così per un periodo ho frequentato Mario e sua moglie Monica, e questa sorta di confronto convalidava le mie idee. Quindi fu umanamente frustrante poi non ritrovare questa libertà all'interno di quel sistema asfittico che era diventato il mondo dell'arte a Roma. Un mondo di costrizioni e di monache di clausura dove pochi osavano dire quello che pensavano. E allora questa insofferenza ha fatto scattare la mia critica e accusa nei confronti del sistema dell'arte contemporanea romano, quello che io vivevo. Così ho scritto insieme ad Antonello Dose la canzone *Vernice vernissage*, in cui descrivo le inaugurazioni, in cui tutti parlano, parlano, parlano, e non guardano quello che c'è alle pareti... Con questa canzone inizio a mostrare il mio punto di vista critico, continuato poi con *Muuuoviti* e *TangentArt*, che parla delle tangenti nell'arte contemporanea. E man mano ho cominciato a usare i miei personaggi per mettere in evidenza anche il malcostume non solo del sistema artistico. Toccando infatti anche altre sfere; il sesso con il personaggio *BodyGuard*, la religione con l'*Angelo Candito*, fino poi a *Videoclippami* nel 2010 in cui mi calo nei panni di sedici personaggi che evidenziano le costrizioni e i malesseri sociali di cui siamo vittime, attraverso immagini ludiche e fortemente ironiche.

Che strano sistema, però. Da come ne parli, ma anche da quello che si intuiva pure standone al di fuori, da un lato c'era questo iper-perbenismo dell'artista $\frac{3}{4}$ si deve essere in un certo modo, ci si deve comportare secondo una regola ferrea, si deve essere seri e severi, lo sguardo a terra quando si arriva in galleria, non si deve salutare nessuno in modo sconveniente, e da che si svolta l'angolo della galleria era come rivestirsi in un alone di...

Travestirsi, era esattamente come travestirsi! Per quello ho creato il personaggio di *Madame 700*, la cocotte dell'arte contemporanea, per sottolineare questo generale travestirsi ed entrare in altri panni.

Entrare nei panni, esatto. Dall'altro lato però, tu adesso ricordavi con TangentArt che in realtà poi quel sistema era un sistema totalmente dissolto, perché ci stavano di mezzo i soldi riciclati e i socialisti corrotti.

Con la canzone *Tangentart* citavo anche eventi riportati dal Giornale dell'Arte, come la statua decollata alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna per una finestra aperta da un colpo di vento, visto che era posizionata

nel posto sbagliato. Riporto l'aria che si respirava in quel periodo, con le Signore dell'Arte (le direttrici dei musei) e il crollo del mercato. Criticavo cantando, mentre bisognava essere abbottonati, seriosi. In realtà nella quotidianità non ero affatto trasgressivo, cercavo di dare un'immagine iper-trasgressiva, mi divertiva molto ma mi esponeva a delle critiche. Bonariamente anche i nostri amici, Alberto Vannetti e Luigi Billi, all'inizio mi prendevano un po' in giro. Poi, man mano hanno capito che il gioco era serio e non si trattava di futilità. Era un modo di operare, nel sistema arte, fuori dagli schemi. A Roma eravamo pochi che osavamo fare qualcosa che gli altri non facevano. Felice Levini e Miriam Laplante tra i primi.

Perché non veniva riconosciuto e non veniva compreso all'interno di una pratica artistica. Era qualcosa che stava ai margini, restava fuori e non si poteva fare. Del resto cantare delle canzoni degli anni Sessanta, alla fine degli anni Ottanta a Roma, con quell'atmosfera che non ti si perdonava nulla, significava camminare sul filo del rasoio di un gesto abbastanza drammatico.

Un gesto ludico ma duro, provocatorio. Anche se per me non era mera provocazione, perché non era partita come una provocazione. Era iniziata come esigenza, che si è tramutata in provocazione quando ho scoperto la reazione. Allora mi sono detto, se reagite così, vi attacco ma in modo più preciso, e nella provocazione non gratuita ci metto dentro un bel contenuto, a pagamento, senza sconti! L'ironia è stata la prima maschera che ho dovuto utilizzare per proseguire.

Poi alla fine uno scopre di essere quello che è quando gli altri ti guardano. Facendo Strilli, in fondo avevi semplicemente cantato qualcosa che era un po' nelle corde della tua pratica pittorica. Però poi questa cosa ha sortito un effetto di scandalo e da quel momento tu hai dovuto rispondere a questo scandalo, e quindi è come se tu fossi stato costretto ad assumere una funzione critica. Come a dire: Se è così, torniamo dietro un tavolino e se dobbiamo creare una provocazione, la progettiamo e a questo punto io vi rispondo di nuovo in modo compositivo.

Sì perché ho analizzato quest'attacco e l'ho messo a frutto. Sentivo in quel momento di aver finalmente toccato qualcosa che mi rappresentava, che ero arrivato ad un punto importante, e invece ricevevo una risposta opposta. Cosciente di tutto quello che gli artisti del passato avevano fatto per mantenere la loro originalità, riuscendo alla fine ad essere apprezzati, in quel momento mi sentivo togliere la libertà espressiva da un sistema romano che si stava ormai strutturando in senso contrario alle mie aspettative. Una durezza che faceva diventare stitica anche la parte creativa. Un momento storico che non prevedeva la possibilità di esprimersi liberamente ma piena di condizionamenti e mode. E la cosa ovviamente non riguardava solamente me. Nella canzone *Muuuoviti*, incitavo gli altri artisti a liberarsi, a sciogliere le trecce e lasciarsi andare; o quando, in *Vernice vernissage* dico: *Questi artisti, ma che razza di egoisti!*, perché vedevo che stavano tutti chiusi nei loro studi, tutti con la paura dei rimproveri e dei giudizi, *Ah, sai è venuto nel mio studio Tal de' Tali...* Era diventata una cosa deleteria, mentre a me è sempre piaciuta la comunicazione e il confronto tra artisti come elemento essenziale per crescere.

Io cerco di cogliere una forma o un ritmo al di là dei contenuti molto importanti che tu hai dato. Sono convinto per esempio che la canzone e la performance di Unpopop sia un esperimento e un'espressione di critica istituzionale fatta in un modo radicalmente eversivo, rispetto agli strumenti della critica istituzionale più di tradizione anglosassone; quindi il testo, oppure lo svuotamento del museo, oppure il rapporto con il museo...

Non era Gilbert&George!

Ma non era neanche, che ne so, penso ad Andrea Fraser oppure a Michael Asher; ma era invece una specie di intrusione molto violenta del pop in un senso concettuale. E quindi si attaccava l'istituzione, il sistema con gli strumenti che sembravano quelli meno offensivi, cioè il pop. E questo dava al gesto, dal mio punto di vista, una carica potentissima. Cerco però adesso di tornare proprio al fatto compositivo, che mi affascina, di quando tu dicevi che la pittura sembra gestuale ma in realtà è un gesto travestito, quindi un gesto tutto calcolato, costruito, composto. E allo stesso modo, la performance Unpopop ha al suo interno un travestimento, nel sembrare sciocca o anche scanzonata e spensierata, mentre invece è una composizione a tavolino, programmata come una bomba che deve esplodere a un certo punto. E infatti poi esplose attraverso le critiche che ti rivolgono.

Perché era un amo, un'esca per agganciare il fruitore in modo semplice, con una canzone leggera e con un'immagine televisiva. Il pubblico bisognava agganciarlo per portarlo poi nel mio mondo ludico e critico. E allora ho progettato altri personaggi: Lady Muk, Rinkoboy, Rokkodrillo. E di conseguenza si costruivano costumi ed elementi scenici per la *performance*, scelte le canzoni accuratamente, realizzando tutto questo ambaradan *kitsch* come una specie di trappola in cui il pubblico cadeva e rimbalzava contro le cornici imbottite, nelle quali io vedevo una specie di antiurto. Per me tutto questo era chiarissimo, e speravo che arrivasse.

Ma in realtà Unpopop, che è stata la prima performance costruita in laboratorio, ha avuto successo.

Diciamo che se ne parlava, e che cominciarono ad invitarmi ad altre mostre. La cosa era piaciuta forse senza neanche sapere il perché. Mi invitavano anche in posti un po' alternativi, come il Cafè Picasso per esempio, che era un bar dove anche Miriam Laplante ha fatto le prime *performance*. Al Picasso ho presentato il personaggio Unpopop finalmente con il suo look definitivo: pantaloni e giubbotto in pelle, collane e scarpe mukkate, così come lo avevo pensato. Un personaggio costruito in sei mesi e che ho fatto parlare e cantare.

E tutto questo è successo senza abbandonare la pittura.

Certo, perché poi ho realizzato le silhouette di Unpopop che dialogavano con grandi pennellate dai colori brillanti. L'immagine dei personaggi è anche diventata elemento fotografico e la pittura faceva da sfondo, oppure tanti acquarelli eseguiti in maniera dettagliata per dare maggior importanza ai personaggi e alle *performance*. Finalmente ero arrivato a una fusione di tutto ciò che mi interessava, che più amavo e mi rappresentava.

Dal punto di vista operativo tu ti sei ritrovato a un certo punto oltre che a dipingere, a scegliere i costumi o a disegnarli..

...Sì, che poi Fabio Alecci, per la maggior parte, ha realizzato.

Ma non era la prima volta che la figurazione entrava nel tuo lavoro.

Fin da ragazzino ho disegnato e dipinto molti ritratti e copie di opere figurative, ero interessato soprattutto alla figura. Mi interessavano volto e corpo, mentre il paesaggio non mi ha mai preso più di tanto. Quindi non è stato difficile ricominciare a lavorare sulla figura. Guardando a ritroso il mio percorso, è l'astrazione che è venuta fuori dalla figura. Tornando molto indietro, agli anni dell'Accademia in cui naturalmente si ritrae la modella, man mano, l'ultimo anno l'avevo scomposta, facendone rimanere dei segni molto netti che mostravano solo la sua struttura, con il rosso e il nero che diluiti diventavano rosa e grigio; erano queste le tonalità di tutti quei lavori con cui poi ho realizzato la mia prima mostra a Trapani, incoraggiato da Nato Frascà. Subito dopo avevo cominciato a coprire queste figure con delle velature, delle pennellate di bianco che le velavano, e poi a un certo punto, esattamente nell'84, a forza di velare l'immagine, l'immagine s'è coperta, ed è diventato tutto bianco. Ed è lì che l'astrazione ha preso il sopravvento.

E tu ne eri felice?

No, ero scioccato. Non ero felice per niente. E mi dicevo, e adesso che faccio? Ho avuto una crisi, mi sono ritrovato come davanti un muro bianco. Mi affascinava che si intravedesse solo un segno di matita sotto delle pennellate bianche o grigie, e da lì sono ripartito. Ho preso dei piccoli album da disegno e ho cominciato a riempirli di segni e colori, pennellate ritmate ripetutamente. E, prima ancora di cominciare a lavorare con Carla Accardi, ho fatto delle composizioni astratte creando delle strutture, bilanciando le forme e i segni, cercando un equilibrio dentro una struttura e sviluppando questa astrazione. Poi mi sono documentato, andando a cercare chi erano stati i maestri dell'astrazione, cercando di capire quello che stava succedendo, come quando uno va dal medico. Ho scoperto che Scialoja faceva qualcosa del genere, le *Impronte* lui le chiamava. Poi man mano si sono sviluppati segni molto più simili a quella ricerca di altri astrattisti degli anni '50. Cercavo di fare delle composizioni di pennellate, di segni, di colori, però sempre seguendo la struttura che ti insegnano in Accademia, che le forme devono avere il loro peso, la composizione deve essere bilanciata, seguivo queste indicazioni. Quindi realizzavo dei piccoli dipinti e dopo mi confrontavo con le opere degli artisti che avevano adoperato linguaggi simili. Non aveva senso imitare e basta. Invece, scoprire e poi ricercare delle somiglianze,

come con Dorazio per esempio, questo lo trovavo più stimolante. Così sviluppai su cartoncini più grandi i dipinti più riusciti. Ma in quegli anni l'astrazione viveva momenti difficili. Ricordo che quando feci vedere i miei dipinti astratti a Italo Mussa, mi disse: *Ah, no l'astrazione non si fa più, si faceva negli anni '50, '60, '70, adesso c'è questo!* Gli Anacronisti: Alberto Abate, Bertocci, Livadiotti, e mi fece vedere cataloghi e dipinti che trovavo distanti, non mi piacevano perché non ero su quelle corde. Quindi pensai: Porca miseria, ma visto che la mia figura si è coperta ed è diventata astratta, come faccio adesso a fare una cosa che non mi appartiene, che non mi piace e non fa parte del mio percorso. Perché la Pittura Colta e la Transavanguardia proprio non mi interessavano.

Ti si erano chiuse tutte le porte, la Body non si faceva, l'Astrazione era finita...

Pochi anni dopo, Filiberto Menna seguiva un gruppo di artisti il cui lavoro ha chiamato Astrazione Povera. Io andavo verso quel tipo di lavoro e, che ci fosse già qualcuno che in quel periodo lavorava sull'astrazione, io l'ho scoperto alla fine dell'87, mentre stavo preparando la mia personale a Roma curata da Fulvio Abate, che mi disse: *Ma guarda, Filiberto sta male, gli posso portare delle foto.* E feci fare delle foto da Antonello Idini, ma quando gliele portò, era purtroppo tardi. Stavo per incrociare una strada, che poi non si è intersecata con la mia. Visto che la pittura dialogava con la musica, le canzoni che cantavo mi portavano verso la *performance*, ho continuato d'istinto il mio percorso, quello di trasgredire le mode. Come una trasgressione era stata anche quella di non cedere alla Transavanguardia o alla Pittura Colta, di non farsi condizionare e continuare lungo la strada dell'astrazione. Ero così entrato in questa costruzione di segni, in cui mi sentivo profondamente trasportato, e non volevo tornare indietro. Ero dentro una ricerca e lì ho continuato. Successivamente all'utilizzo della figura sarei tornato con la *performance*, attraverso i miei personaggi.

In un certo senso è stata la performance a modificare la direzione della tua ricerca pittorica, ricavandovi una strada alla figura, piuttosto che sostituirsi ad essa.

La pittura è comunque rimasta alla base del mio lavoro: tutti i progetti sono disegnati e dipinti, come i bozzetti e gli acquerelli. Non ho assolutamente abbandonato la pittura, perché per me è sempre stata importante la manualità, e non avrei potuto solamente esprimermi con la voce e col corpo. Siccome per costruire una *performance* impiegavo anche tre mesi, in quel periodo la mia produzione artistica non è stata copiosa quanto la precedente.

Le silhouette dei personaggi sono quelle che hai esposto recentemente alla Temple in quella mostra con Tomaso Binga?

Quelle silhouette le ho anche utilizzate per realizzare gli 8 grandi arazzi, che ho fatto nel 2006. In quella mostra c'erano anche gli acquerelli. Ma le silhouette che facevo dal '90 al 2000 erano diverse; sempre acquerelli ma piccini, formato A4. Ne ho fatti tanti, e recentemente sono andati a un'asta...

Negli anni '90 c'è stato un rinnovato interesse per la performance che, forse non solo nel tuo caso, ha consentito anche una parallela vitalità della pittura.

Per me ha avuto tutto inizio nel '90 e, subito dopo pochi anni, ho saputo che altri artisti hanno sentito la stessa esigenza. Il 1995 è stato l'anno cruciale in cui si è evidenziato il ritorno alla *performance*, anno in cui Giancarlo Politi di Flash Art mi invitò a realizzarne una a Milano per un'evento con altri performer, tra cui Vanessa Beecroft e Gianmarco Montesano. Artisti che utilizzavano anche la pittura. Come ho raccontato prima, anche nel mio percorso si è sviluppata una integrazione. Nei nuovi dipinti la pittura dialogava con la sagoma del personaggio, come ad esempio Unpopop o Lady Muk, i primi che ho creato. Quindi erano dei quadri come quello (*indica un grande dipinto astratto con i segni caratteristici della sua pittura, ovvero delle grandi simulazioni di pennellate monocrome dall'aspetto costante ed eseguite con precisione millimetrica, ndr*) in cui si stagliava la figura del personaggio, in rosso o in giallo, come se fosse stato illuminato dalle luci del palcoscenico.

La pittura risente del fascino o del condizionamento della pittura di Carla Accardi, ma nello stesso tempo ci sono delle parentele evidenti con la tradizione pop.

Certo. Il riferimento con la Pop Art è assolutamente voluto. Nel 1993 ho chiamato una mostra *Unpopop*, perché era letteralmente un po' pop, non riferita solamente al personaggio protagonista. Avevo esposto la sagoma fotografica a grandezza naturale di Unpopop e un gruppo di 200 dischi serigrafati, con i vari personaggi e segni colorati, realizzando un'installazione di 4 metri per 7, nel cui interno si leggeva la parola UNPOPOP. Quindi l'uso della musica e del linguaggio pop per raccontare il mio pensare con modalità popolari. I colori brillanti fanno parte di quel periodo storico, come li utilizzava Carla Accardi, ma in questo caso la mia pennellata suggerisce un movimento, mentre le sue si dispongono in forme statiche.

E i Pensierini come si articolano in questo discorso della performance?

I *Pensierini* nascono nel 2001 dalla domanda che mi facevano durante le interviste: *Ma quando hai cominciato ad esporre?* E io rispondevo, un po' per scherzo e un po' perché lo ritenevo importante, che avevo iniziato alle scuole elementari. La mia maestra aveva selezionato due alunni e ci aveva dedicato una parete ciascuno. Ho un'immagine della classe e dell'aula che mi è rimasta impressa nella memoria. Rivedo suor Palmira Zanesi sulla cattedra e, alla parete destra i miei disegni, appesi con le puntine da disegno su un listello di legno, mentre sull'altra parete quelli del mio compagno che si chiamava Catania. Da questo ricordo ho composto dei nuovi lavori utilizzando gli appunti dei miei taccuini, dei pensieri che erano anche delle critiche ironiche e rimaste sul mio quotidiano e sulla società, cominciando a fare dei *pensierini*, riproducendo il foglio di quaderno su una carta di un beige delicato. In uno dei primi ho scritto un testo che recitava con precisione: *Dopo pittura, foto e rappresentazioni, gli appunti sui quaderni gridano esplicite dichiarazioni!* Volevo mettere in relazione quello che scrivevo con quello che facevo. Da quel momento è scattata una molla. I miei vecchi quaderni e i pensieri nuovi si sono fusi e paf!, è nata una nuova serie di lavori. Come quando ho focalizzato l'idea di cantare dentro una galleria. Sono degli input, senti che quello che stai facendo ti spinge verso una nuova importante direzione. Un testo scritto a biro su un finto foglio di quaderno, un'immagine disegnata a commento e una cornice a cassetta, che ricorda i banchi della scuola elementare: il tutto interamente realizzato con le mie mani.

Dei Pensierini è interessante il fatto che siano degli ibridi. I testi sono delle riflessioni espresse attraverso un linguaggio che tende alla semplicità...

Pseudo-infantile...

...pseudo-infantile, infatti. Però tutta la forma mima un'infanzia, e quindi è un'infanzia riproposta anche quella sotto forma di travestimento. Quindi è come se fosse un ulteriore personaggio che si esprime, non attraverso la presenza fisica del proprio corpo, della propria persona, ma attraverso una produzione di manufatti.

Il personaggio di Francesco bambino, proiettato in una temporalità ambigua. Un ulteriore travestimento. Stessa modalità delle *performance* in cui personaggi, attraverso le pose ludiche, gli oggetti di scena, le canzoni e tutto quel kitschume, volevano sollevare varie problematiche: l'arte contemporanea, gli artisti chiusi nei loro studi, i canoni della religione e i conseguenti vincoli sessuali, i giochi di potere e la fantasmagorica politica italiana. Stesse denunce fatte attraverso i *Pensierini* parlando di costume, politica, società, religione, e sesso. Non più attraverso un testo cantato ma scritto, raccontato da uno pseudo bambino. La prima mostra è stata nel 2003 alla galleria Espacio Minimo di Madrid, dove ho messo un banco di scuola, una seggiolina e un kit da disegno: il pubblico si sedeva lì, e a turno eseguiva il proprio *pensierino*. Ho raccolto questi bellissimi *pensierini*, scritti in spagnolo, di quella inaugurazione. L'ho riproposta a Roma, in uno spazio che si chiamava Stop One a Largo Argentina, curata da Gianluca Marziani, dove ho realizzato proprio una classe composta da una ventina di banchi a cui hanno partecipato tanti amici e artisti, tra cui Matteo Basilè, Giovanni Albanese, Stefania Fabrizi, Angelo Bellobono: tutti seduti nei banchi mentre disegnavano. Un'immagine bellissima, di quello che io chiamo sodale partecipazione. C'erano due maestre con la divisa che consegnavano il kit, contenete dei fogli di quaderno, biro e matite colorate. In una grande stanza a fianco c'erano le bacchette di legno alle pareti, su cui le maestre appendevano i *pensierini* man mano che venivano eseguiti. Oltre alla stanza-aula con i banchi di scuola c'era una terza stanza con un mio *Pensierino* incorniciato, che veniva dato come premio a chi realizzava il più bel *pensierino*, vinto poi da Matteo Basilè.

E anche loro hanno fatto dei disegni che mimavano l'infanzia, oppure...

Sì, la maggior parte. Non tutti hanno seguito la falsariga dei miei *Pensierini*.

Ma tu avevi dato i temi?

Gli “scolari”, erano invitati dalle maestre a scegliere un tema. Ognuno ha parlato di quello che voleva. Il mio *Pensierino* premio, appeso al centro della terza stanza e illuminato da un faretto, raffigurava il Papa e il divieto della chiesa sull'utilizzo del preservativo.

Passando ad altro, volevo chiederti qualcosa sull'idea della postura. C'è un tipo di performance che tende al tableau vivant. Come nel tuo caso, guardando la silhouette, le fotografie che tu fai poi dei tuoi personaggi, adoperando quindi un set fotografico, lo studio delle luci. E in alcune tue performance più che in altre si riconosce la tendenza a fermare il corpo in una certa posizione, come in Rinkoboy, con movimenti molto lenti e stupefatti.

C'era una coreografia con dei movimenti da *tableau vivant*, come dici tu. Perché nel mio immaginario pittorico, questi sono dei quadri. Per esempio in RinkoBoy, nel momento in cui partiva il colpo di batteria, il personaggio si fermava e accendeva una luce rossa, assumendo una posizione immobile, sempre la stessa, visto che la *performance* andava in *loop*. E anche i gesti che tu vedi nelle foto, non sono studiati esclusivamente in funzione fotografica, fanno parte della coreografia della *performance*. In quella di ArtSaint Loop, realizzata alla fiera di ARCO di Madrid per la galleria Espacio Minimo, si parla della religione e, mentre canta: *Se la religione ti ha rifiutato...*, lui si infila questo bastone, una specie di croce di paillettes nel culo, e lo fa ogni volta che pronuncia la frase. In questo caso il personaggio canta una canzone a cappella su arte e religione, in 4 lingue, per circa 45'.

E perciò sono delle immagini fisse dove la postura del corpo è studiata in funzione pittorica.

Certo quando Unpopop o Lady Muk facevano dei concerti, è chiaro che l'esibizione era più sciolta perché si muovevano con fare da cantante. Ma nelle altre, tutto è programmato. Gestualità precisa e misurata anche per permettere di scandire il testo, sottolineandone il contenuto che è cadenzato con quella musica, quella parola e quel gesto. Musica, parola, gesto. Tac!

Gesto fissato...

Prefissato, coreografato, che diventava quadro.

Che poi questo un po' ricorda quello che tu hai detto a proposito di una pittura che è fintamente gestuale, ma in realtà è molto millimetrica, molto calcolata, molto mentale.

Come la mia casa o il mio studio, entri e dici: Che bello! Ecco, non è che è bella la casa o lo studio; è bello come si compongono le cose, è il modo di collocare e disporre gli oggetti per tipologie, colori, forme... Questa è una cosa che ho sempre saputo fare.

Hai usato una parola che può essere una mediazione tra gesto performativo studiato e pittura progettata, più della parola postura, e cioè la collocazione o composizione. Un principio compositivo che si trova sia nella tua pittura che nelle tue performance.

Certo, perché si tratta di composizione di elementi...

Tu non hai mai fatto teatro?

No, a dire la verità, non proprio. Da ragazzino ho fatto solo una sorta di teatro d'azione, non di parola... Ho letto tutti i classici, approfondito quelli siciliani, Pirandello soprattutto; ho visto molto teatro, cinema e televisione. Guardavo sempre tutto con molta attenzione e nei dettagli fin da piccolo, quando i miei genitori mi portavano a vedere tutto il possibile, d'estate il Luglio musicale trapanese, con opere liriche e classiche. Quando sono arrivato a Roma ho visto i rimasugli del teatro off romano, le ultime cose di Perlino alla Piramide,

che erano opere di immagine. Ta-ta-ta-ta (*scandisce seccamente la sillaba, ndr*). In realtà mi è successo una volta di fare una sorta di aiuto regia, l'assistente di amici per uno spettacolo. Si erano accorti che riuscivo a vedere quel gesto, i movimenti sporchi... Riuscivo ad avere occhio. Ma penso che sono delle cose che hai di tuo o non ce l'hai.

Stavo pensando che anche l'Opera, presente nella tua formazione infantile, è un teatro di postura e grande rigore compositivo. Dove si canta mantenendo una posizione del corpo per tutta la durata dell'aria. Quindi è meno movimento ed è più assunzione scultorea di una posa.

Infatti si chiamano quadri, non per niente. E poi c'è una cosa divertente che ti racconto. A Trapani il teatro fu bombardato durante la guerra, e per storie mafiose hanno costruito la Banca d'Italia demolendone le rovine, e da allora gli spettacoli vengono fatti dentro la villa comunale dove ci sono grandi ficus magnolioidei, con la buca dell'orchestra proprio al centro della villa. Durante la rappresentazione cascavano queste megafoglie sul palco oppure le bacche, e sentivi fare 'bum', mentre sfioravano i cantanti, creando momenti di ilarità. Dentro quei momenti di rigore, nella musica e nell'esecuzione c'era l'imprevisto, uno spiazzamento che mi divertiva molto. Il pubblico trapanese di quelle serate era sempre iper-elegante, una signora in particolare, la famosa maestra il cui nome non ricordo più, aveva degli abiti tutti di paillettes e partecipava alle rappresentazioni con gli occhiali tempestati di strass, una cosa d'altri tempi, affascinante. Perciò la parte formale conviveva con il kitsch delle scenografie e dei costumi, quelle scenografie di cartone che venivano spostate a vista tra un atto e l'altro. Un po' come mi raccontavano alcuni amici romani, conosciuti al mio arrivo nel '78, quando insieme a Zeffirelli e Paolo Poli giovani, andavano a vedere gli spettacoli parrocchiali che rappresentavano la vita dei santi fatti dalla compagnia D'Origlia Palmi, in cui si sganasciavano dalle risate agli incidenti, dovuti agli attori stagionati e alle scenografie ed effetti scenici inadeguati.

Quindi questo aspetto teatrale ti appartiene più come composizione dello spettacolo, ruolo della scenografia, che è qualcosa di finto, di ricostruito e artificiale, che però sta intorno poi a una presenza umana molto forte, molto potente e autentica.

Bisogna sempre partire da qualcosa di solido per poi smorzarne i contorni a piacimento. I miei riferimenti visivi sono stati tanti e variegati, colti e ...leggiadri. Non dimentichiamoci la TV degli anni '60. Divoravo tutti i programmi di musica, le Canzonissime, e soprattutto le parodie che faceva il Quartetto Cetra. Io avevo sette, otto anni, e le ho visto tutte, dall'*Odissea* ai *Moschettieri*, dai *Promessi Sposi* a *Robin Hood*; loro recitavano tutte opere teatrali parodiando i testi che diventavano canzoni comiche ed ironiche. Cercavo di carpirne la gestualità e le posture. Quindi è stato come aver frullato tante cose insieme, più che aver guardato solo al teatro vero e proprio.

Però possiamo dire che questa fusione di artificialità, se poi portata in pittura, è quello che avrebbe avvicinato la tua pittura all'interesse da parte di Filiberto Menna. Perché la tua pittura, in un certo senso, è un artificio mentale, essendo qualcosa di costruito e di studiato, e che corrisponde a un tipo di sensibilità, che è quella che stai delineando adesso, la stessa che predilige la parodia all'originale, la foglia di ficus che rompe lo spettacolo e che ti fa capire che quello che vedi è una finzione, riportando lo spettacolo alla sua dimensione di spettacolo e consentendo un distacco da parte del pubblico.

Parlando di spettacolo, devo dire che il mio modo di dipingere proviene in gran parte dallo studio delle pennellate di Toulouse Lautrec, che fra tutti i grandi è quello che ha avuto più a che fare con un certo tipo di teatro e musica. I primi anni di Accademia, il professore di pittura e artista abruzzese Nino Gagliardi, ci diceva di scegliere un artista del passato e di copiarlo studiandone la pennellata e la composizione. Fu lui che mi insegnò ad analizzare e approfondire le opere e le tecniche. E io mi esercitavo su Klimt, rimanendo totalmente stupito dalle sue velature di colore e le ricche decorazioni, ma soprattutto su Lautrec, da cui appresi il tratto rapido, sottile e breve. Quelle belle pennellate sui vestiti, nei capelli, le ho imparate rifacendo le sue opere sulla carta da pacchi, come gli originali, dove il suo gesto è evidente e chiarissimo. Quella tecnica pittorica l'ho poi portata direttamente nel mio lavoro.

Tu hai avuto un rapporto molto positivo con la storia dell'arte, un rapporto completamente libero, senza drammi. Le cose che ti piacevano le sapevi, ti riferivi agli artisti...

Certo, se tu scopri a cosa i tuoi interessi si avvicinano, prosegui per approfondirli e scoprirne altri.

Questo è un atteggiamento schiettamente postmoderno, ovvero il rapporto curioso con una tradizione che viene studiata e reinterpretata senza un atteggiamento negativo. Sappiamo che nella storia ci sono state delle avanguardie che invece basavano la loro energia sul rifiuto e la negazione, mentre il tuo è un atteggiamento che predilige il rapporto piuttosto che il contrasto.

Certamente, ci sono stati, e ci sono tuttora, artisti che non amo, e che per questo non ho avuto il desiderio di approfondire. Altri invece sono stati dei punti di riferimento non solo per la loro arte. Mi affascinava e ancora tuttora mi affascina la storia della vita degli artisti. Mi piace sentire e respirare quel momento in cui loro hanno vissuto. Forse per questo ho accettato di collaborare all'archivio di Carla Accardi, entrando dentro il suo vissuto, assimilandolo. Quando lei mi raccontava della trattoria Menghi, dove gli artisti degli anni '50 si incontravano e a volte, lasciavano dei dipinti in pagamento. Questo parallelo tra la vita privata, vita lavorativa e il contesto storico mi affascina. Se vuoi entrare nel lavoro degli artisti, che siano i dada o gli impressionisti, devi conoscere la loro vita. La conoscenza del contesto biografico e storico è il modo migliore per leggerne il lavoro. Ho una cugina di circa sette anni più grande di me che ha fatto il liceo artistico, e da piccolo mi ha insegnato a dipingere, mi faceva da maestra. Nel '72 mi portò a Firenze a vedere gli Uffizi, che per me fu un'esperienza meravigliosa visto che arrivavo già preparato su Botticelli e gli altri artisti riprodotti sui libri. E poi alla Biennale di Venezia. Ho visto la Biennale del '72! Ho un ricordo distinto dell'arte cinetica, che mi colpì da morire, e credo di aver visto anche dei Fontana e Dalì. C'era l'Arte Povera, qualcosa che riguardava anche la *performance*, mi ricordo delle immagini di azioni, lavori fotografici esposti a parete con le foto piccole piccole. Dopo aver conosciuto i meravigliosi siti storici siciliani giungevo finalmente alla contemporaneità. Ho anche un ricordo chiaro della mia fascinazione per De Pisis e Modigliani, che andava al di là della loro biografia e riguardava proprio il modo particolare di trattare la figura. Le letture e le opere dei grandi artisti andavano oltre il desiderio di conoscerli. Volevo capire probabilmente se ero pazzo, o se c'era qualcosa che mi somigliasse in quelli che erano reputati artisti. Capire se lo ero anch'io o se ero solamente un folle che avrebbe potuto chiudere la sua vita, con un tuffo in mare, come avevano fatto tanti altri. Dico questo perché avevo delle "immagini" che in quei momenti reputavo folli. A quattordici anni, quando ci fu nel '72 la crisi energetica e anche Trapani era al buio, le sere andavo sul lungomare e guardavo le onde. Ricordo una notte con la luna piena, e queste onde, dalle increspature leggere leggere che arrivavano presso la riva e si vedevano illuminate dalla luna, io le leggevo al contrario, come se invece di arrivare, andassero al largo. Componevo dei messaggi mentali sulla cresta delle onde, le vedevo fluorescenti e scrivevo: *Voglio partire da questo luogo e andare via nel continente...* e altre frasi fantasiose come queste. Anni dopo, quando ho conosciuto bene l'Arte Povera, le opere dai testi fatti con i neon, la scrittura fluorescente, le mie visioni di quattordicenne hanno incontrato una forma concreta, esistente nella realtà dell'arte. A quella realtà ho cercato di incollarmi, perché era la conferma di una sensibilità che avrebbe aiutato a costruire il mio mondo.

(dicembre 2018 — gennaio 2019)