

## A N A M N E S I

nicola samorì / alberto zanchetta

Più d'una persona ha inteso i tuoi quadri come reperti autoptici, il ché li ha inevitabilmente portati a paragonarti a un chirurgo o a un medico forense. In effetti, osservando le figure non sarebbe improprio parlare di ecchimosi, contusioni, ematomi, abrasioni, traumi, sevizie, ma ciò che mi preme smentire è innanzitutto l'algore che caratterizza una sala operatoria, così pure l'ambiente di un asettico obitorio. Il tuo studio è l'esatto opposto, "operi" incurante della sterilità, circondato dal brulicare dei materiali, invaso dagli strumenti di lavoro. Personalmente trovo affascinante il fatto che nell'antichità il mortaio e il pestello fossero usati sia dai pittori che dai medici; un mirabile esempio potrebbe essere quello dell'Evangelista Luca. Poiché dipingi corpi, e poiché ne indaghi l'anatomia, provi biasimo nell'alimentare questa – forse irreprensibile – associazione di pensiero?

Sul mio tavolo da lavoro c'è un grosso barattolo che contiene fegato di zolfo, e sullo stesso tavolo si praticavano massaggi sul corpo; corpo un tempo disteso nelle classica postura che dal piacere può sconfinare facilmente nell'orrore dell'inerte scorticato, del teatro anatomico o della sala operatoria. Oggi in questo lungo e stretto piano di legno pratico l'anatomia della pittura, pittura d'umori e tutt'altro che asettica, rubando spazio all'invasione dei leganti e delle tarlatane che negli anni hanno formato un confuso paesaggio chimico. In verità ho il terrore di ciò che il corpo nasconde, di poterlo vedere solo per un attimo con gli occhi digiuni della Blimunda di Saramago, ma trovo estremamente piacevole strappare e rammendare carte, bollire veroniche dipinte o innestare arti laddove non ne crescono. Se trovi che tutto questo costituisca un succedaneo della pratica chirurgica allora la tua associazione mi trova perfettamente d'accordo.

Lamenti il fatto che critica e pubblico intendono le tue opere alla maniera dell'Ars moriendi, quando invece il tuo vuole essere un Amor vitae. La Morgue di Andres Serrano è la riprova di come oggi la morte ci sembri assolutamente fittizia, sembra addirittura non appartenerci più. Il rifiuto di pensare, di accettare la morte (paradossalmente: sognare una persona morta è un augurio di lunga vita) è stato puntualmente indagato da Philippe Ariès, il quale denuncia il verificarsi di una distanza, di una insanabile frattura. Non a caso l'epigrafe sulla lapide di Duchamp ironizza sul fatto che c'est toujours les autres qui meurent, ma chi sono questi altri? altri che non conosciamo. Conosciamo solo noi stessi, le emozioni e i fatti che ci accadono, li reputiamo reali perché li esperiamo in prima persona. Sicché, non potendo padroneggiare la morte la proiettiamo altrove, dovunque capiti, ma nell'impossibilità di saperla riconoscere si rischia di fare torto anche a un Amor vitae come il tuo. Mescolando morte e vita, Alberto Fitzl ha citato le Übermalung di Arnulf Rainer, parallelismo pertinente soprattutto nel ciclo delle maschere mortuarie, pervase da segni e gesti che infondono energia al soggetto ritratto; tentativo che ha però del collerico, intriso da un certo livore. Maurizio Sciacaluga2 ha invece inteso i tuoi corpi come paesaggi, mi permetto qui di parafrasarli in luoghi: luoghi dove accade qualcosa, dove le cose [si] succedono. Ecco allora che al locus finiamo per opporre un locus classicus: l'uomo. Angelus sepultus che deve liberarsi dal proprio sepolcro terreno, cioè dal corpo (in tutto questo verrebbe voglia di chiederti quale significato dai alle cromie terrene).

La sepoltura delle forme mi governa da anni, dall'infanzia (fino a dieci anni mi sono occupato di sepolture in giardino, ricreando una fantastica e dettagliata Valle dei Re dove con onori infantili facevo le esequie ad ogni sorta di bestia). Questa attrazione oggi s'è convertita nel progetto di sculture coperte e deformate dalla polvere per accumulo, un po' come capita al precipitare della neve. Non una scomparsa dell'oggetto/corpo bensì la riformulazione dei perimetri attraverso l'estensione dei vertici.

Viceversa è anche lo spolvero, la perdita di materia a catturare il mio interesse, (penso a Beatrix che si libera dalla sua sepoltura in Kill Bill vol.2 ed entra incurante in un bar, stupendo!); perdere o acquistare terra, acquistare o restituire cenere sono infatti dinamismi fondanti del mio fare. Forse non sai che le terre di cui da qualche anno mi sto servendo sono state raccolte nel percorso che da Pitigliano conduce a Tarquinia, laddove gli etruschi hanno scavato il più ambizioso ed esteso progetto funebre della penisola. Mentre la galleria d'antiritratti dalle palpebre abbassate non corrisponde affatto all'invenzione di un personale arcipelago degli estinti, ma a un monumento ai vivi immobili, alla loro statua o, come amo dire io, al loro carapace. Amo l'uomo che si riappropria della sua forma di statua, l'uomo di Pompei, quello dei moulages, l'uomo della sua struttura scheletrica; immagini che riportano senz'altro alla paura della carne, ma non necessariamente alla morte. La violenza sulle cose e sulle membra appare come congelata, custodita in formalina nelle piccole teche o indurita come un fossile nelle carte più grandi, un'incubo dolce che dilaga di testa in testa, di corpo in corpo, senza mai davvero propendere per la morte o per la vita; anzi, descrivo proprio quell'intercapedine che separe eros da thanatos, ambiguità che crea nel pubblico attrazione oppure ribrezzo a seconda delle pulsioni personali, di quelle proiezioni sulle cose di cui tu stesso parlavi. L'esecuzione corrosa di ogni singolo pezzo concorre poi a diffondere un'aura di decadenza che io piuttosto leggo come il fascino di una resitenza dell'immagine alle percosse del tempo, cosicché anche il profilo più algido e ammiccante sembra a lungo sevizato; ma, ancora una volta, nessuna delle mie rappresentazioni trae spunto dall'orrore o dalle medicina forense. Il trauma è solamente pittorico, è un cancro della materia che per contatto sembra allargarsi ai corpi che impagino, armonici ed equilibrati, emblemi dei più puri e diffusi valori formali occidentali. Anche l'allusione alla morte non è mai diretta e si serve nei casi più estremi della mediazione della maschera di gesso o di iconografie a lungo scandagliate, allegoriche, come quella dell'anima espulsa dalla bocca dei morenti. Ne scaturisce un mondo immobile, che lascia un'impressione di tempo compresso, annullato. Un eco spirituale della realtà, dove i personaggi sono ridotti a sculture, ad archetipi i cui modelli originali sembrano perduti nell'inesausto processo di deriva delle forme. Ciò non esclude che io provi interesse per alcuni processi che seguono l'estinzione: quando gli sguardi si sono spenti, infatti, il corpo comincia a lavorare in maniera più rapida, coinvolto nel processo di decomposizione, che muta repentinamente forma colore e consistenza. Si assiste allora a quegli sbalzi che possono, costeggiando la necrofilia, apparire persino sensuali davanti alle lavagne quadrettate dello Zoo di Venere, a misurare il movimento della morte così come Eadweard Muybridge aveva fotografato quello dei vivi, un movimento talvolta zoppo come quello d'Efesto che non a caso ci accompagna lungo tutto l'itinerario del film. Sono sguardi obliqui e irrazionali che, claudicanti, rimbalzano nei miei testi pittorici più complessi alimentando l'amplesso delle forme.

Lo scorso anno sostenevi che un evento al quale avresti voluto assistere è la crocifissione del Cristo. Mi ricollego a questa affermazione per introdurre nel discorso la figura di Ponzio Pilato. Interpellato perché emettesse la condanna contro il Cristo, Pilato non lo trovò colpevole di alcun crimine e rifiutò di essere moralmente coinvolto nella sentenza, decise quindi di suggellare la sua posizione con un atto simbolico: lavandosi le mani di fronte a tutti. Un pittore compie la stessa scelta, ossia si lava le mani dopo aver dipinto, con questo gesto non fa che prendere distacco dall'opera; una volta terminato il quadro, allorquando lo ritenga finito in tutte le sue parti, e non trovandovi motivo di ulteriore accanimento, si congeda e demanda al pubblico il giudizio finale. Come Ponzio Pilato, anche tu potresti esclamare la frase Ecce Homo. "Ecco l'uomo" ma anche la donna, quasi fosse un rimando alle sacre scritture. La materia è stata plasmata, che il suo destino si compia in mezzo ai suoi simili.

Appartengo a coloro che alimentano l'arte del feticcio nel tentativo di creare un misterioso surrogato della vita. Vita dell'arte, e delle forme, che si sviluppa all'oscuro della critica o degli amici; modellata, a volte seviziata, la creatura animata è poi abbandonata in mezzo ai suoi simili, come tu dici.

Recidere il cordone ombelicale non è però cosa così facile, poiché l'abbandono dell'opera nella folla somiglia anche ad una francescana esposizione della propria nudità. Le mie mani, poi, a differenza di quelle di Pilato, sono sempre abitate dalle resistenze della pittura ed è quasi vano il tentativo di liberarle dal lavoro. Lungi dal provare orrore come Yan Pei Ming nei confronti del colore, i miei sono quasi tuffi e poi percorsi nella pittura a mani nude, dunque non come opera un chirurgo, per rifarci alla prima domanda, ma uno sciamano.

Qualche tempo addietro ti avevo chiesto, in via del tutto confidenziale, spiegazioni sul perché molti dei corpi femminili che dipingi sono senza testa, oltre che costretti entro formati lunghi e stretti. Considerandone l'hauteur e la posa ieratica è stato inevitabile rifarci alle Cariatidi, dopodiché abbiamo scherzato sull'assonanza con le parole "carie" e "cariato" che ci rimandavano alla materia sfaldata, in apparente degrado, che aggetta dai tuoi quadri (come se avesse secoli e secoli di vita, soggetta all'incuria del tempo, al suo incedere pietoso, che logora e disgrega). Vorrei approfondire questo punto, in quanto è dimostrato che nei bambini la carie è spesso in relazione con stati di tensione emotiva dell'Io cosciente, dobbiamo allora riconsiderare le Cariatidi in funzione del perenne stato di tensione in cui si trovano, sempre sotto sforzo, obbligate a reggere sulle proprie spalle un peso enorme. A questo punto un altro gioco di parole, più mentale e più sottile, cui abbiamo già accennato, dovrebbe essere quello tra "corpo" e "carcere". Questi tuoi corpi appaiono quindi imprigionati in se stessi, ma l'afflizione purga l'Io pensante mediante l'azione di una ghigliottina. L'algesia si riduce in anestesia e finisce per sublimarsi in un placebo, (derivazione latina che corrisponde) a un "Io piaccio". Arriviamo infine alla cupidigia della nudità, quella fisica e quella della materia: corpo-oggetto più che corpo-soggetto? Corpo della pittura o pittura a corpo?

Se ti dico che due giorni dopo la discussione mi è stato estratto il primo dente per carie possiamo anche rileggere il colloquio come un sinistro testimone profetico. Non so decodificare le origini psicosomatiche di questa mia perdita, ma pare che la carie, nel caso del bambino, sia la sua protesta trasformata in rappresentazione della malattia, e in questo non dissimile alle logiche inconscie che sospingono un artista nel rendere manifesto un teatro interiore che domanda pubblico. Il peso poi, che quando non schiaccia per lo meno ricopre, era già anatomicamente compreso dalla nostra tradizione, oltre che nelle cariatidi e nei telamoni, anche nella fuga d'Enea (tema di cui mi sono occupato cinque anni fa), poi s'è fatto carbone nell'angolo della stanza di Kounnelis o monolite sul capo dei visi sformati da Manai. Il peso ci preoccupa e forse per questo ci affascina insufflando la creazione e la riflessione dell'arte dal principio. Si direbbe una proprietà più idonea alla scultura, che se ne può servire fisicamente, tanto che la pittura fino a poco tempo fa ha quasi sempre alluso al peso senza doverlo davvero sopportare. È da queste considerazioni che muovono i miei oli recenti, prima ancora dei verticali femminili, corpi e teste che negli spazi di maggior rilievo luminoso aggettano pericolosamente, finché, complice la gravità, non precipitano, lasciando dietro a sé la scia spermatica del bianco che feconda, deturpandola, l'immagine. Una corsa dei bianchi che muove dalla perversione delle luci seicentesche, da quei depositi lattiginosi che accidentano il tegumento dei personaggi di Giuseppe Maria Crespi piuttosto che quelli di Domenico Fetti. È luce pesante, lo spessore di un'inconsistenza. Voglio precisare che queste isole audaci in seno a un'esecuzione classica (e proprio per questo così luminose e riconoscibili) sono anche il frutto di un'attenzione che coltivo da tempo nei confronti di molta recente pittura aniconica ( Alexis Harding, Jason Martin) e iconica (Matthias Weischer), pittura che per forza centriufuga ha respinto il corpo dell'immagine verso il suo perimetro, facendolo diventare un percorso inospitale per ogni cornice e, in definitiva, un accadimento plastico. Come puoi capire, tutto si traduce in una elaborazione sofisticata della superficie che è solo

allusivamente anatomica e, più manifestamente, materica, senza mai abdicare all'incoscio governo del corpo che, a differenza dell'occhio fotografico, entra intero nella mia pittura anche quando ne mutila il soggetto. Tornando alle "cariatidi", hai notato come in esse non compaia mai la testa. Si tratta di una vistosa rottura d'integrità del corpo, che mi ossessiona da tempo, anche nella forma di un solo dente o di un'orecchio, e che trova la sua scaturigine artistica nel lobo reciso di Van Gogh. Mutilare, lasciare fuori campo il viso significa anche abdicare all'ipnosi dello sguardo aprendo nuovi occhi sulla pelle, laddove sono i capezzoli o l'ombelico, ma anche dare spazio a quella pioggia di punti neri che fisicamente caria la pulizia della pelle. Considero il corpo un carcere dal quale si comincia ad evadere con la rottura dell'integrità dello stesso e la pittura ne è una valida metafora, alla quale trasmetto da sempre le mie paure.

Nei cataloghi più recenti hai ricavato un'appendice in cui sono riprodotti dettagli dei tuoi disegni e delle incisioni, discipline che frequenti con assiduità ma che non vengono mai esposte in mostra. Gli uni e gli altri sono però inglobati nel lavoro pittorico. Vorresti fare chiarezza sulla genealogia delle opere e spiegare con precisione la tecnica da te usata (fin'ora è sempre stato scritto – in modo alquanto frettoloso – che si tratta di olio su rame o su acetato)? Cosa si nasconde sotto lo strato di pittura visibile a occhio nudo? Personalmente ero rimasto favorevolmente sorpreso quando affermavi che il tuo approccio è, almeno inizialmente, scultoreo... una volta tralasciato lo stupore, ho dovuto prendere atto che le tue figure sono quasi sempre ieratiche, irrigidite in posture che ricordano l'atarassia. Se non vogliamo scomodare nuovamente il rigor mortis, dobbiamo però ammettere che sono quantomeno monolitiche. Oltretutto, il fatto che tu abbia designato una serie di opere con il titolo "Fossile", mi trova perfettamente concorde con l'osservazione di Sabrina Foschini<sup>3</sup>, che paragonava il corpo umano a una montagna. Ma per un raffronto decisamente più sui generi, vorrei azzardare l'implicazione del monumento, essendo anche ammonimento.

Inutile negarlo, io celebro il culto della tecnica pittorica, della padronanza della retorica di questo mestiere così come della sua grammatica, ed ogni risultato corrisponde ad un parossismo formale che può generare confusione e rifiuto nell'osservatore. È un'intensa comunicazione teatrale, e le frequenti, grandi dimensioni ne alimentano naturalmente l'efficacia col rischio di far pesare al fatto che si tratti anzitutto di un colossale divertimento formale. Trasmettere le mie ricette pittoriche è poi una cosa che non amo affatto, così come mostrarmi nell'atto di dipingere. Per me si potrebbero spendere alcune parole che Giorgio Vasari usò nel descrivere il ferrarese Ercole Grandi: "fu di natura fantastico, e massimamente quando lavorava, avendo per costume che né pittori né altri lo vedessino", discrezione che negli anni ha rovesciato il mio esibizionismo pittorico di ragazzo. Nondimeno non posso tacere alcuni aspetti del dipingere, all'oscuro dei quali molto del mio lavoro perde di valore. Generalmente tutto si risolve in un brancolare in cerca di un imprevisto da cui trarre profitto che negli anni ho scoperto essere un uso diverso del monotipo, l'applicazione di reagenti sul metallo o la preparazione sofisticata delle carte prima dell'aggressione pittorica, nonché l'ustione in acqua delle stesse con conseguente degenerazione dell'immagine a un pietoso stato larvale da rievolvere o ancora l'applicazione di acetati dipinti su supporti di recupero. Quest'ultima prassi mi ha consentito finalmente di chiaroscurare ogni materia possibile senza toccarla, senza sporcarla, sposando illusionisticamente l'irrisolta dicotomia fra tono e chiaroscuro, polarità che è stata trasmessa intatta anche alla pittura d'oggi. Un nuovo escamotage mi ha consentito un altro sodalizio che meditavo da tempo, quello fra la pittura d'azione e quella lenta e rimasticata lungamente, e ciò è accaduto praticando il gestuale su carta e strappando poi le singole pennellate. Gestì orfani che poi rimonto lentamente come in complesso mosaico su un canovaccio grafico che argina le sbavature. Uccidere la spontaneità, si direbbe, per ritrovarne una nuova e impossibile, quella d'una testa monumentale che all'apparenza pare condotta tutta d'un fiato mentre è la summa di un'infinità di gesti interrotti, sezionati e rimontati a descrizione di circuiti e incidenti per i quali non erano nati. Se questo può

sembrare un metodo per complicarsi la vita, esso ne è solo l'ultima stazione poiché la deriva di queste immagini è impressionante e trae le energie migliori, come tu hai anticipato, proprio dalla scultura, e precisamente da un'ininterrotta galleria di moulages che da anni vado realizzando sul corpo di amici ed in particolare della mia ragazza. Epiteli infarinati che poi vengono rimodellati per creare teste dallo sviluppo improbabile, ammiccanti alla statuaria egizia o a quella assira. Ogni parte del cranio è realizzata con l'innesto di calchi della pelle di altre porzioni di corpo, e poi fotografata, modificata al computer e solo allora modello per la pittura che, al termine della sua gestazione, avrà completamente sconfessato l'appunto fotografico, servendosi di quella grammatica pittorica riprogrammata che ho appena illustrato. Il dipinto ultimato, smemorato, non si riferisce ad altro che a se stesso, è assolutamente e orgogliosamente autoreferenziale come la pittura che amo, refrattaria a tutte le dottrine. Lo spazio del disegno è invece quello più propriamente deputato all'"invenzione", all'articolazione di nuove storie e all'immisione di vizi e maniere che negli anni forniscono il mio identikit, così come rappresenta l'opportunità di un'azione veloce, di segmenti interrotti che si segnalano sulla carta con la cadenza compulsiva del verbo, a differenza della pittura dove s'esplica un eterno ritorno all'uguale per vie sempre differenti. Grafico, pittorico o plastico il mio agire è teso a recuperare una manualità tutt'altro che fragile, diretta, umorale e non delegata, in contraddizione col diffuso analfabetismo pittorico d'oggi. Il mio lavoro non può essere prodotto da un altro senza perdere interamente di valore e d'espressione, poiché la sua natura fondante abita proprio lo spazio che c'è fra il mio agire e la forma alla ricerca di una radice antica e magica. Sai che Rimbaud auspicava la rimozione d'ogni monumento votato alla superstizione. Io amo molto i monumenti, specie quelli intrisi di mistero ed equivoci, quindi assai poco risorgimentali. Bisogna tornare a stregare le immagini. Pensa all'alto tasso di perversione e magia che si diffonde dalle opere di Raqib Shaw o di Michael Borremans piuttosto che di Berlinde De Bruyckere – è una perdita di ragione proprio sul punto d'averne dimostrato, come in teorema, tutta la validità, un collasso della ragione e del corpo, quello che anch'io cerco da anni. I miei lavori del resto vogliono restare enigmi, un'anti immagine della società odierna tra sogno e incubo, classico e illogico.

Conoscendo la tua passione per la storia dell'arte voglio rifarmi a una frase di Susan Sontag: «Non si può rinchiudere tutto nei musei. [...] Tutto... non avrò comunque visto tutto prima che scompaia»<sup>4</sup>. Considerazione che mi permette di riflettere sui problemi della posterità, ma soprattutto sull'eredità culturale e sulla pratica della citazione. I tuoi quadri più imponenti danno adito all'inossidabile ricerca dello chef d'œuvre, un capolavoro che può essere perseguito soltanto mediante l'antropologia dell'arte, tenendo presente l'influenza della sfera culturale e intellettuale. Il corpo è un soggetto a dir poco lungimirante, spesso declinato in inutili logorree, che può condurre al tripudio o, viceversa, alla turpitudine. La pittura e la storia ne aggravano il peso, agiscono da rocce vaganti, come le Simplegadi esse precipitano schiacciando quanto passa fra loro. Nel tuo caso avverto un'intramontabile condizione umana, contemporanea e classica allo stesso tempo (giammai accademica), un ideale di perfezione (anzitutto tecnico). Ci sono poi le craquelure che instillano nello spettatore un equivoco di fondo; verrebbe infatti voglia di passare le opere al vaglio della riflessologia, della cromotografia o della spettrometria, rimanendo sorpresi dagli esiti di un esame condotto sulla tela e sui leganti. L'inclinazione al restauro sarebbe condotta non tanto sull'opera quanto sul presente, dove la materia accoglie il corpo che è espressione del reale. Condizione che potrei spiegare usando il verbo francese éclater; questo andare in pezzi presiede all'estetica del frammento cui ci ha abituati Rodin e che ha ispirato l'allora suo apprendista, Rainer Maria Rilke: «Fiducia nella vita che crea anche quando deforma» con la sola intenzione di generare «null'altro che vita, la vita in sé, la vita senza nome»<sup>5</sup>. Ritengo possa fare anche al caso tuo.

Penso piuttosto a Frank Stella che evidenzia negli scritti così come nella pittura quanto sia difficile per l'artista "nutrire e manipolare il corpo della sua creazione senza mutilarla". Ad ogni modo il ricorso alle coordinate rodiniane è inevitabile. Egli ha saputo per primo appropriarsi degli avanzi della sua creazione rovesciandoci addosso un enciclopedico Daniel Spoerri ante litteram. Così la mia pittura si nutre dell'opera precedente (altrui e mia) secondo quell'estetica del rifiuto che tanto irrita Gerhard Richter, ma soprattutto di sé stessa con un atteggiamento cannibale dai risvolti, direi, ecologici. Cosa che per necessità è accaduta spesso durante il medioevo, come mi è stato chiaro a Benevento pochi anni fa di fronte al Duomo dove quell'innesto ineshausto di objets-trouvés si fa così prossimo alla ben più recente Ars Combinatoria e consiste nel "riprogrammare" testimoni antichi senza alterarne sostanzialmente la fisionomia, ma solo cambiandoli di posto. Lo stile non è più una questione di grammatica delle forme ma di "posizione". Se si osservano con attenzione i miei lavori più esplicitamente citazionisti si capisce immediatamente di cosa sto parlando. Mi trova concorde la tua analisi intorno alla mia ostinata ricerca del capolavoro, che convoglia tutte le energie cognitive e fisiche alla ricerca di un'opera come la si è intesa fino agli ultimi romantici e sempre meno nel contemporaneo, quando l'appunto, lo sketch, ha soppiantato l'esecutivo e il fascino del progetto ha vinto la partita contro l'esecutivo stesso. Questo anelito al capo d'opera, tuttavia, ospita in seno la sua stessa nemesi poiché non di rado acceca l'artista trascinandolo nel ridicolo, come capitò per esempio a Salvator Rosa dopo la stesura dalla Pala dei Santi Cosma e Damiano, con la quale s'illuse d'aver superato in maestria Michelangelo stesso... Il rischio del fallimento trova consolazione nel solo fatto che il vero capitale acquisito al termine dell'opera è per me costituito dalla somma delle azioni impresse e non già dal solo risultato finale.

Ripenso all'alterco tra Michelangelo e la statua del Mosé, all'inveire dell'artista che interrogava la sua creazione: «Perché non parli?». Oppure al rasserenante mito di Pigmalione che sposa Galatea, la statua d'avorio di cui si era innamorato. Ma potrei scomodare anche i Gargoyle, che prendono vita per poi tornare di pietra. Ripenso allora alla congerie di corpi che affolla il tuo studio, presenze che suppliscono a un contatto sociale, conseguenza, forse inconscia, di un carattere riservato e introverso. Realtà corporale, purché muta, purché assorta...

Se è vero che "a conti fatti l'arte ha ancora un'anima privata e una facciata pubblica" (Jerry Salz), io sono posseduto interamente dalle prima e mi diverto a sbirciare la seconda, tanto che l'unica colluttazione che ritengo possibile è quella con la pittura. Fra l'altro consumo pochissime energie nel quotidiano e le forze raccolte precipitano interamente nel lavoro sottraendomi alla mescolanza con gli altri. Anzi, è solo quando mi sono messo al riparo dai vivi che inizio a ritrarne le fattezze addomesticate, cosa che, come detto, consiste nel fare uno o più calchi ai soggetti di cui mi interesse per servirmene a guisa di natura morta o di scultura. Facendo il ritratto di un essere si stabilisce infatti un rapporto fra la rappresentazione e il soggetto, tanto che c'è chi nutre con l'arte il progetto di abolire la distanza fra sé e la realtà; io ho l'impressione di riuscire ed alimentarla e ne ho forse il desiderio. Rubo spazio al mio privato rendendone poi pubblici i gesti, quasi alla ricerca di una sorta d'intimismo monumentale. Tu non a caso circuisce anche la casistica dell'illusorio mito demiurgico dell'artista, che all'apice della creazione si ritrova incapace di inventare un interlocutore e s'innamora della sua propria creazione, cosa che in verità mi capita assai di rado; io piuttosto posso affermare di dipingere soprattutto perché la pittura implica poca responsabilità, perché si tratta di un codice antico e a lungo calpestato, e non richiede la mia testimonianza fisica se non durante l'esecuzione, sempre nascosta, sempre ritirata. È uno strumento di protagonismo occulto. L'agire senza essere visti e al tempo stesso la rivelazione della propria azione nel momento in cui si diventa "facciata pubblica".

Avendo introdotto il discorso sui monumenti, è d'uopo tener presente che l'unico animale da te trattato è quello del cavallo, evidente richiamo alla statuaria equestre. Concedimi, in chiusura, una

divagazione. Lo scorso anno Jose Luis Rodriguez Zapatero ha rimosso da una pubblica piazza la statua di Francisco Franco, confinandola nelle soffitte dell'Accademia Generale di Saragozza. Dalla Spagna passo ora al Messico, a quando Erika Nannini, tua compagna di vita, voleva entrare a far parte dell'esercito del comandante Marcos. Circonvoluzione che mi consente di far notare che ogni monumento ha l'esigenza di un basamento, che dietro ogni uomo dovrebbe esserci sempre una donna che lo sostenga, e che ognuno di noi – ad un certo punto della vita – dovrebbe rispondere agli obblighi di un regime di tipo marziale, all'insegna del rigore e dell'ordine. Erika rispecchia la necessità di un basamento, o se preferisci, incarna la figura della Cariatide di cui dicevamo. È una persona importante, tanto nel quotidiano quanto nel lavoro, ne convieni?

Sarei tentato di dirti semplicemente che un cavallo senza piedistallo rimane pur sempre un cavallo; perde caso mai le sue velleità celebrative o la tradizionale allusione all'ego, cosa che accade in molte religioni. Ma trattandosi di Erika non posso essere superficiale. Più che il piedistallo Erika è parte del cavallo o, meglio, dell'impasto, tanto che se non ci fosse ci troveremmo faccia a faccia con un altro animale, senz'altro d'indole meno nobile... Oltre a rovesciarci interamente l'uno nella vita dell'altra c'è stata una vera e propria possessione della sua immagine da parte della mia pittura, immagine che a sua volta mi trattiene imprigionato nel suo cerchio e al contempo mi libera dal carcere della mia personalità. È come se mi fossi/ci fossimo ritrovato/i a vivere quella "conquete de l'ubiquité" che avevo evocato in ben due mostre già nel 2004.

Altrimenti, caro Alberto, abbreviamo la prosopopea, inevitabilmente e doverosamente romantica, con una battuta canora che, in senso lato, dice tutto: "She's my man"

- 1 in New Works, catalogo edito in occasione della mostra personale allo Studio d'Arte Raffaelli di Trento, maggio-giugno 2005.
- 2 in Nicola Samorì, catalogo edito in occasione della mostra personale alla galleria L'Ariete arte contemporanea di Bologna, gennaio-febbraio 2005.
- 3 in Lapsus, catalogo edito in occasione della mostra personale presso il Forte Strino di Vermiglio (TN), luglio-settembre 2006.
- 4 S. Sontag, "Giro turistico senza guida", in Io, eccetera, Mondadori, Milano 2001.
- 5 R. M. Rilke, Rodin, SE, Milano 1985.