

INTRODUZIONE

OLTRE LA TELA. LA VOCE

di Rosita Lappi

L'artista sembra essere, nella vulgata della *leggenda dell'artista*, poco incline a parlare di sé, ritenendo che a farlo debbano essere le sue opere, demandando al critico la parola teorica su di esse. Ma quanto della sua esperienza artistica resta fuori dal mistero della loro creazione? Solo l'artista può raccontare il pensiero che accompagna il farsi dell'opera e le mani che forgiarono la metamorfosi della materia.

Conversare e raccontarsi vuol dire tessere prossimità e conoscenza. Le “conversazioni sulla pittura” qui raccolte da Anthony Molino, nel dare voce ad alcuni affermati artisti della nostra contemporaneità, intessono profonde riflessioni sull'arte e sul rapporto degli artisti col proprio lavoro creativo, inserito negli intrecci della vicenda personale. *Oltre la tela* quindi, per arrivare, attraverso la parola dell'artista, al pensiero e all'esperienza della creazione.

La rivista d'arte online ARACNE,¹ che dirigo, ha ospitato sulle sue pagine le conversazioni che compongono questa raccolta e, accingendomi a scriverne la prefazione, il riferimento diretto va al fondamentale libro di Carla Lonzi, *Autoritratto*.² Testo che ha operato un vero spartiacque per la critica accademica degli anni '60, invitando a parlare gli

1 www.aracne-rivista.it.

2 Carla Lonzi, *Autoritratto*. Milano: Abscondita, 2017 (prima edizione: Bari, De Donato Editore, 1969).

artisti della loro arte, immersi nella temperie sociale e culturale di quegli anni formidabili. Gli argomenti e le riflessioni degli artisti, un fiume di pensieri raccolti in modo estemporaneo in diverse occasioni, sono preziosi documenti del loro modo di intendere l'arte, fino a vere vertigini del pensiero e ad una assunzione di responsabilità rispetto alla storia dell'arte in cui aprivano nuove ricerche e nuove strade. L'opera d'arte è stata sentita da Lonzi, ad un certo punto, come una *possibilità di incontro*, come un invito a partecipare rivolto dagli artisti a ciascuno di noi, così che l'atto critico viene a far parte della creazione artistica.

Oltre la tela si situa nel solco di questa forma dialogica, a volte con veri spiazzamenti, entrando con naturalezza e delicatamente in contatto con aspetti profondi della persona. Lo fa con una sua prospettiva originale, essendo Molino uno psicoanalista oltre che curatore e critico d'arte, non nuovo peraltro a simili esplorazioni. (Si vedano i suoi due precedenti libri di conversazioni: gli "incontri" con analisti di fama mondiale documentati nel volume *Liberamente Associati*, e con rinomati antropologi in *Soggetti al bivio*.)³ Ed è questa prospettiva, di rispettosa ma penetrante indagine, che struttura il libro, attraverso sette conversazioni con altrettanti artisti attivi sulla scena italiana e internazionale: Marco Stefanucci, Ignazio Schifano, Claudia Alessi, Vincenzo Scolamiero, Manuela Sedmach, Alfonso Fratteggiani Bianchi, Silvia Infranco.

Si avverte, nelle pagine di *Oltre la tela*, che l'artista non parla *di sé*, ma si *ri-guarda*, parla a sé stesso davanti ad uno specchio riflettente, le sue opere. Da questa prospettiva esterna ravvede la sua pluralità e la irriducibile estraneità a sé stesso che l'immagine così densamente stratificata gli restituisce, una intensa esplorazione del proprio tragitto artistico, una presa di contatto o di possesso, un meditare operoso e silenzioso. L'approdo di questi stati è qualcosa che genera anche nello spettatore un passaggio a una dimensione più alta. Così scopriamo che questa consuetudine con sé è in realtà la condizione *sine qua non* del lavoro dell'artista, una ricerca che scandaglia senza sosta livelli di partecipazione delle pluralità e delle età che ogni persona racchiude nel suo mondo interno, il tumulto interiore in intima unione con sé

³ Anthony Molino. a) *Liberamente Associati: Incontri psicoanalitici con C. Bollas, N. Coltart, M. Eigen, J. McDougall, A. Phillips*; Roma: Astrolabio, 1999; b) *Soggetti al bivio: Incroci tra psicoanalisi e antropologia*; Milano: Mimesis, 2012.

stesso nel lento farsi del percorso di vita e di arte. La tensione artistica procede, infine, per raggiungere il bagliore fugace di un remoto senza tempo, lavorando per coltivare ed esprimere il bagliore in una forma espressiva, per rivivere la sua evanescenza trasformandola in una forma artistica, in un passo di danza, una pagina musicale, una pennellata speciale. Il lavoro dell'arte come *meditazione operosa*.

È così che la conversazione si avvia a diventare, nell'incontro con l'Altro che Molino incarna, conoscenza e resoconto, bilancio delle scelte e delle strade che si sono percorse, riconoscimento della propria identità e sostanza. In altre parole, ciò che ho fatto, ho provato, ho pensato, ho scelto, ho realizzato. La narrazione di sé è un mettere le cose nella loro giusta relazione, dando loro un ordine che suggerisce proporzioni e nuovi significati, con parti che si annunciano, e ancora non si rivelano, assetate di nuove rivelazioni e conoscenze.

Il testo porta in primo piano, pur nelle diverse articolazioni del linguaggio e delle esperienze personali, un tema significativo, l'ipotesi dell'*originario-generativo*, come crogiuolo sorgivo della tensione dell'artista a fare arte. È un'ipotesi, questa, che vuole esplorare come si compenetra la vita artistica nella vita personale, l'infinita complessità della personalità umana e i livelli molteplici di sensibilità e di realizzazione di sé; quali sorgenti ne alimentano la creatività, o al contrario come possa inaridirsi perdendo l'orizzonte che la definisce.

Erranza e ricerca in aree mai coltivate, inesprese o mai nate, un esplorare campi di possibilità incogniti e inediti, lo slancio libero e fresco, il bagliore nascente, sebbene sostenuto da una tecnica solida, sono il cuore del gesto d'arte. Il carattere del gesto generativo sta nel suo movimento verso canali di espressione inediti, nell'andare verso e avanti, nel trarre impulso dalla propria volontà, dandole spazio. La sensibilità dell'artista si muove su traiettorie carsiche, nello spazio mentale riverberano ondate di suggestioni, ritmi ed echi di sonorità profonde, grafismi e inchiostri di colori frementi. Come racconta Manuela Sedmach: «un brulicare continuo, un'inquietudine, uno strano groviglio che mi faceva star male se non sfogava in qualche cosa».

Si tratta di una regressione verso pulviscoli di infanzia, come le 'marine' che aprono e chiudono il film *Amarcord*, lo spazio del sogno. È un procedere all'indietro non scevro di sofferenza, in questo *richiamo della foresta* si rischia anche l'incontro con il traumatico, il blocco, la de-

sertificazione dell'impotenza a procedere e creare, dagli esiti violenti.

Gli artisti parlano del loro lavoro in modo autentico, profondo, con aperture e riserbo, riconducendo a visioni ed evocazioni visive dell'orizzonte creativo i loro primi incantamenti, come anche il ricordo inquietante di un primo botto, il disagio che si intreccia con l'impulso a ferire, frantumare. Penso alla fucilata fatta dal bambino che diverrà artista contro il ritratto dell'antenata che gli ricordava la sofferenza della madre. Ne parla Marco Stefanucci, che poi aggiunge: «La bellezza porta con sé qualcosa di terribilmente spaventoso». Il sogno e l'episodio infantile sono connessi e 'armano' ieri il bambino, oggi l'uomo; agitano il pittore portandolo a mirare e sparare al cuore dell'immagine perturbante, ripercorrendo, nelle forme proprie della sua arte, l'inquietudine infantile nell'angoscia attuale. L'intervento brutale sul volto entra nel campo del trauma, ne è come la trasposizione oggettiva e testimonianza concreta. E anche le parole hanno la densità visiva della pittura stessa.

L'arte si alimenta di sorgenti umbratili e di aperture illuminanti ad ulteriori domande e sperimentazioni. L'*origine vortice* è l'immagine che Walter Benjamin evoca in tutta la sua opera, l'*origine gorgo* come matrice dialettica e anacronistica, ma che sempre opera nell'attualità della ricerca artistica. È Benjamin che chiede allo storico di *sentire* la storia come si respira un profumo. L'opera/impronta appartiene alla risonanza materiale e sensoriale della reminiscenza, ne diviene la sua trasformazione plastica, la sua ultima metamorfosi. Si tratta di una memoria tecnica, procedurale, vibrante di passato esperienziale che lascia impronte nella duttile cera, nei suoi piani sovrapposti e articolati di gesto, ricordi, materia e simbolo – come qui esemplifica la ricerca di Silvia Infranco. L'artista lavora sul vuoto dell'orma, sulle rovine dell'opera distruttrice del continuo scorrere dei gesti e della mobilità del desiderio. Resta una forma che ha perso irriducibilmente la sua matrice pur ricordandola con il suo riflesso anacronistico, il suo immoto silenzio, l'eco trattenuto di una assenza, perché non si disperda nel fuggire inesorabile del tempo. Desiderio errante, sorretto dalla fascinazione dei resti del passato estetico, lungo la creazione solitaria. L'attesa allora è un *passare al bosco* (M. Sedmach), solcare le dune del deserto, planare sull'onda del mare, far parlare il silenzio.

La sinestesia delle sensazioni, uditive, visive, tattili, sembrano ricreare un universo sensoriale minimo, che si esprime nel movimento del mignolo che stende il colore sulla pietra porosa (Alfonso Fratteggiani Bianchi), o nella corsa davanti alla tela a spalmare colore con la pennellessa (Manuela Sedmach), o nel vibrare di poesia e di musica sublime (Vincenzo Scolamiero), o nelle lunghe procedure per lavorare la carta con l'acqua, il colore e la cera come una pelle su cui si depositano memorie (ancora la Infranco). Configurazioni che convergono a creare un insieme pieno di visioni, come il senso di fresco e di bagnato della goccia di rugiada sulla superficie della foglia, o la densità tattile vellutata del muschio che si avverte solo alla vista. L'effetto sinestesico applicato al tempo ha un effetto sincronico. Una forma-concerto, nuove vie di riconoscimento sonoro, che si possono cogliere nel balenio di un attimo, spesso senza avvertirlo nelle sue componenti, cosicché la forma assume una vibratilità sinergica. Come nelle parole di Leonardo da Vinci, che definisce la pittura "*una poesia che si vede e non si sente*".

Gli sviluppi di un percorso artistico si diramano attraverso scelte via via più precise sorrette da intuizioni artistiche, lungo strade non lineari, con *lentezza, fatica e dubbi*. In questi sviluppi e percorsi, le pareti dipinte della casa dell'infanzia, come nel caso di Scolamiero e Fratteggiani Bianchi, o il carattere e il colore della terra di origine (Fratteggiani Bianchi), continuano ad emanare il loro richiamo e a impregnare le opere. Terra che per l'umbro Fratteggiani è anche sigillo di identità, che riverbera anche nel nome dell'artista qualcosa della sua indole e storia. Identità, invece, che il siciliano Ignazio Schifano ripensa, nel suo evocare la sensualità sporca e povera dei ricordi di infanzia, la nuda materialità, la tinozza lurida, la *munnizza* e il degrado delle strade di Palermo. Percepriamo nel racconto del pittore isolano lo sguardo rivolto verso il cielo di un bambino con i sensi aperti, che cerca la direzione di una prospettiva prima ancora di scoprirla e figurarsela come l'essere in sé, nella propria sostanza. E scopriamo come, nel destino pregresso e problematico di quel cognome e di quella terra, si può intraprendere un percorso di riscatto e superamento dell'origine, per differenziarsi attraverso l'opera, traghettando il talento su altri lidi, fertili e promettenti.

È come se l'artista si *arrendesse* e cedesse all'arte il timone della sua vita, dedicandosi al pulviscolo delle forme e delle immagini che si

esprimono nella visione e nella realizzazione dell'opera. La struttura ripercorre le memorie nel suo articolarsi plastico, pittogrammi di immagini che contengono elementi espressivo-evocativi. Nelle conversazioni qui raccolte lo vediamo stimolato a ripercorrere con il linguaggio le traiettorie con cui la materia si fa sensoriale e concreta, continuamente in viaggio tra materia, sensorialità e linguaggio simbolico.

Il passato non smette di lavorare sul substrato in cui ha impresso il segno, come *passato reminescente*.⁴ Il tempo sembra comprendere l'anacronismo delle memorie sedimentate nella storia dell'arte. Un mosaico che si va componendo sia sul piano diacronico che sincronico del tempo, i cui tasselli sono frammenti in sé stessi completi, esistendo il tutto nel frammento. E l'opera ha a che fare con il tempo, ogni parte contiene il tutto. E nel frammento c'è l'insieme, e l'opera non è mai finita, completata, risolta, ogni parte rimanda alla successiva, porta avanti il testimone del tempo e della creazione, come ondate di una risacca. Anche se franate, le rovine contengono, in una sovrapposizione di nuove idee e opere, l'idea del nuovo edificio.

L'assertività e la tenacia dell'artista dissodano continuamente il suo campo di lavoro. Egli deve sfidare il nulla su cui costruirà il suo progetto creativo, ma il nulla-fallimento è la voragine dove può precipitare anche il migliore talento. La fiducia suprema, nonostante tutto, nella propria arte avanza come una corrente fluviale, può finire nel vuoto di una caverna carsica, stagnare nel silenzio e nella sparizione della materia, ma poi si incanala nel flusso di una apertura, di contatti sapienti, di reti di germinazione.

Qui si rende necessario parlare di creatività femminile. Le conversazioni con Claudia Alessi, Manuela Sedmach e Silvia Infranco ne portano una intensa testimonianza. Cosa fa una artista donna per aprire la strada alla sua arte, in un mondo e una prassi secolare tutta al maschile, in quel torbido magma di latitanza narcisistica in cui si dibattono tante artiste invisibili? Vi è una autenticità quasi commovente, che è anche la forza disarmante della sensibilità delle artiste incontrate da Molino, quel loro porgere tra le mani l'opera raffinata come una sorsata di acqua fresca a creare un incanto di semplicità espressiva.

⁴ Georges Didi-Huberman (2008) *La somiglianza per contatto*, Torino: Bollati Boringhieri, 2009.

In forme diverse, le loro ricerche hanno a che fare con la fonte della generatività. Vi sono in gioco forze opposte, l'essere artista e l'essere madre, che si contrappongono per la forza totalizzante dell'arte da una parte e del bambino che divora il tempo della madre, dall'altra. Nelle parole sincere che fotografano una fase delicata della vita di una donna, Claudia Alessi subisce più di quanto non palesi il corto circuito della maternità, che impone non solo un trasmigrare di creatività nel fare nascere e accudire, ma la isola e sposta in un non-tempo di attesa per trovare spazi sufficienti a elaborare la sua opera; e intanto il mondo maschilista dell'arte fa il resto, inghiottendo talenti nell'indifferenza. E anche se nel passare degli anni la bolla totalizzante madre-bambino si stempera e si apre, lasciando l'artista ricca di spessore e vita vissuta, può correre il rischio che resti arenata e fuori dalla vita artistica. La grinta feroce di artiste affermate che rifiutano la maternità apre varchi di realizzazioni; ma lo fanno ferendo sé stesse, perché il campo di lotta rimane sempre fatalmente il proprio corpo.

Tutti noi sappiamo che per fare una torta soffice ci vuole il lievito, e sappiamo anche che una torta per lievitare deve essere lasciata riposare, e non si deve aprire il forno durante la cottura, altrimenti collassa in una forma collosa e dura. Lo stato sognante, la rêverie, necessita dunque della libertà, di silenzio, di inerzia, di solitudine. È possibile sognare insieme e mescolare i sogni l'uno dell'altro, fare l'uno da lievito all'altro, senza modificare lo stato di solitudine e libertà immaginativa. Credo che questa dimensione immaginifica sia operante nella visione creativa e artistica, talvolta in modo inconsapevole, perché irrori di questi stati sognanti la pratica dell'arte.

L'aspetto sorgivo e originario permea anche lo sguardo del fruitore e lo immette in un circolo di compenetrazione creativa. Nella sua autobiografia il grande collezionista Giuseppe Panza – ricordato da Alfonso Fratteggiani Bianchi nella sua conversazione con Molino – ci fornisce un esempio di cosa sia la matrice originaria di una tensione creativa e vitale, come esplorazione e rivelazione del mistero della fucina della creazione artistica. Racconta un episodio di quando aveva 12 anni e accompagnava lo zio nelle visite alla sua casa antica del 400. La casa era in rovina ma nascondeva sotto mani di calce bianca un tesoro. «Passavo delle ore ad aiutare il restauratore; era un gran piacere fare cadere con una lametta da rasoio la crosta di calce rimasta sopra gli affreschi;

poco per volta emergevano le figure, la composizione. Era una vita che tornava al mondo, risuscitava. Apparivano rappresentazioni dei vizi e delle virtù nelle stanze più antiche, le delizie della caccia in quelle del '400, paesaggi e oggetti simbolici in quelle degli inizi del '500 [...]. Era il mio primo contatto con l'arte, dopo averla amata nei libri.»⁵

Ma voglio anche dire qualcosa riguardo al Lettore, che ho avuto modo di frequentare assiduamente nei dieci anni di direzione della rivista ARACNE, una prospettiva di cui ho avuto cura, sentendola l'unica ragione vera e feconda della scrittura sull'arte. Il lettore è un fruitore che non sempre frequenta musei e gallerie, spesso incontra l'arte da posizioni periferiche. Raggiungere questo lettore è la scommessa più bella per chi scrive di arte, ed è ciò che si prefigge *Oltre la tela*. Queste *conversazioni sulla pittura* ambiscono, difatti, a farlo sentire a suo agio, ridurre quel disagio di non 'sentirsi all'altezza' che lo tiene fuori da musei e gallerie, quando invece siamo tutti in un museo perenne di forme ereditate e inconsapevoli, immersi in un medium di vestigia architettoniche e culturali che accompagna il nostro procedere nel mondo, che va fatto emergere da sotto l'intonaco.

Il collezionista appassionato spesso proviene da queste retrovie ignare del desiderio di arte eppure avido di bellezza, a metà strada tra il riscatto della ingenuità e il desiderio di possesso di un'arte di cui sentirsi onorato ed esaltato. Sempre Giuseppe Panza scrive che la sua vita era stata aperta alla «felicità della bellezza». La prossimità con l'opera d'arte ci fa entrare in un campo di emanazioni vitali estetiche che avvilluppano e contagiano. Frequentare artisti, conoscerne la produzione e gli sviluppi, volere sempre il meglio, sono espressioni di una ricerca continua di felicità. Una affermazione così radicale e assertiva ha l'effetto di evocare in noi il desiderio. Di un *desiderio mimetico*, come afferma Girard,⁶ attraverso cui imitiamo l'altro stimato e desideriamo il suo oggetto, come attività non solo captativa di un modo d'essere ma potentemente attiva e creativa, in quanto ogni desiderio è desiderio d'essere, nella pienezza della sua vitalità.

Luogo della mente, artefice e testimone di questi vortici, è l'atelier dell'artista. Un'isola di meditazioni, di tentativi e fallimenti, di disordine creativo. Dove alloggia, come nello spazio di Vincenzo Scalamiero,

5 Giuseppe Panza, *Ricordi di un collezionista*. Milano: Jaca Book, 2006 (p. 23).

6 René Girard, *Geometrie del desiderio*. Milano: Cortina, 2012.

il pulviscolo dei piccoli oggetti poetici. Dove la mano *pensa*, lavorando sulle forme sottoposte a continua metamorfosi; metamorfosi a cui è soggetta, *in primis*, la stessa materia. Non a caso la visita all'atelier è oggetto del desiderio di ogni collezionista, il sogno di penetrare nella vita dell'artista, carpirne il segreto, vedere gli strumenti e i supporti, i materiali allo stato grezzo, i colori, i materiali con cui impasta la sua operosità. Quasi parteciparvi, sporcarsi le mani, esserne un testimone vicino e privilegiato. Non diversamente potrà fare il lettore di questo libro. Molino difatti ci accompagna non solo negli studi degli artisti, ma nell'atelier dei loro pensieri, delle idee, dei meandri associativi da cui emergono e vengono sbizzate le opere.

L'opera è una pratica sciamanica, ci può consentire quel particolare stato di *intimità artistica* in cui rispecchiare stati d'animo, vissuti, esperienze estatiche e spirituali, fino all'unisono e alla simmetria. Ma l'opera d'arte può consentire anche di vivere aspetti mai vissuti, o denegati, o forclusi dalla coscienza se capaci di traumatizzare e devastare equilibri o fare trapelare verità dolorose.

Come si può rendere quel particolare sentimento che accompagna la lettura di queste conversazioni? Davanti all'opera d'arte che ci affascina, il suo autore non resta scotomizzato, mai. Forse la più potente impressione l'abbiamo davanti alle pitture rupestri, ne restiamo affascinati e intimoriti, quelle mirabili figure ci parlano, dalla voragine del tempo remoto, oltre il loro messaggio. Sono come capsule del tempo e traghettatori di una visione che sembra apparirci e sparire, nei suoi luoghi sconfinati che si perdono nel tempo. E ci chiediamo, chi è l'autore? Cosa lo ha mosso a raffigurare in modo così ammirabile? L'enigma è insolubile, nell'opera resta l'orma dell'autore, la sua mente e la sua mano artefice ci raggiungono a livelli profondi di percezione e introiezione. (E che emozione quelle mani della preistoria, piccole, di impronta fine, non grossolana...)

Se siamo aperti, sentiamo l'uomo in ogni opera. Lo accogliamo con rispetto e curiosità, talvolta lo detestiamo se il contatto ha toccato nostre parti sensibili e ferite, ma siamo come sollecitati a fare nascere in noi nuova conoscenza e nuclei di rinnovata energia. Questo anche si prefigge *Oltre la tela*, dove le esperienze raccolte compongono un insieme che parla di un tutto armonioso, piccolo rispetto all'infinito affresco umano dell'arte, ma capace di darne un saggio avvincente e luminoso.

Foto copertina.

Nell'ordine, da sinistra a destra: Claudia Alessi (foto Luigi Leluzzo); Alfonso Fratteggiani Bianchi (foto Milan Snitker); Silvia Infranco; Ignazio Schifano (foto Lorenzo Gatto); Vincenzo Scolamiero (foto Dino Ignani); Manuela Sedmach (foto Stefano Maffione); Marco Stefanucci. La composizione della striscia è di Marco Stefanucci. La foto di Anthony Molino sul retro di copertina è di Andrea Fioravanti.

Foto opere.

Le fotografie delle opere di Claudia Alessi, Ignazio Schifano e Marco Stefanucci sono degli stessi artisti. Per Silvia Infranco, tutte le fotografie – inclusa quella di copertina – sono di Melissa Cecchini. Per Alfonso Fratteggiani Bianchi, la foto a pagina 118 è di Matilde Fratteggiani Bianchi; tutte le altre sono di Susannah Hays. Per Vincenzo Scolamiero, la foto a pagina 66 è di Marina Emiliani; tutte le altre, di Studio Boys (Roma). Per Manuela Sedmach, courtesy artista e GALLERIA CONTINUA, le foto a pagine 87 e 90 sono dell'artista; quelle alle pagine 90, 94 e 95 di Azimut; quella a pagina 98 del compianto Fabio Amodeo.

NELLA PELLE DELLA PITTURA

UNA CONVERSAZIONE
CON MARCO STEFANUCCI

Marco Stefanucci è nato nel 1970 a Roma, dove ancora oggi vive e lavora. Si è diplomato in Grafica ed è laureato in Storia dell'Arte presso l'Università La Sapienza di Roma. Per oltre quindici anni ha lavorato come Graphic Designer in campo editoriale e televisivo, realizzando la veste grafica di alcune tra le più importanti produzioni tv Rai, Mediaset, La7, Sky. Schivo e riservato, non ama apparire, preferendo l'isolamento, lo studio delle tecniche e l'approfondimento storiografico. Queste caratteristiche fanno da collante agli elementi portanti della sua pittura, che evolve continuamente nutrendosi anche delle precedenti esperienze professionali. L'attività di grafico è arricchita da un'intensa esperienza come fotografo d'arte. L'utilizzo della camera oscura degli acidi e dei viraggi sono elementi che caratterizzano la sua pittura, in particolare quella dei primi anni del 2000 quando le opere iniziano a essere contaminate da questi media.

Da sempre attivo in campo pittorico, con l'inizio degli studi universitari intrapresi volontariamente in tempi tardi, e mosso dalla necessità di approfondire in maniera sistematica la storia dell'arte, avviene uno dei passaggi più efficaci della sua pittura. I continui rimandi al passato divengono pilastri della sua cifra stilistica, le citazioni e gli ammiccamenti ai vari periodi storici di riferimento servono all'artista come

feticcio, opere sepolte nel tempo da analizzare e studiare. L'esercizio artistico diviene lentamente un atto di espulsione profondo, faticoso e incontrollabile. È nell'estrema solitudine delle lunghe giornate di lavoro che l'artista coglie quello che è il senso più profondo della sua vita e degli elementi che lo circondano: trovando, a volte, delle risposte, le quali – a loro volta – ogni tanto diventano incubi.

Da qualche anno, grazie all'apprezzamento crescente della critica, Stefanucci ha oltrepassato i confini nostrani per esporre in città europee importanti come Monaco di Baviera, Londra, e Strasburgo. In Italia si ricorda tra le mostre sue più significative quella che dà il titolo a questa conversazione: *Nella pelle della pittura*, tenutasi nel 2016 presso la Galleria Lombardi di Roma. Del 2018 è la personale intitolata *L'originale assente*, curata da Anthony Molino per la Palazzina Azzurra di San Benedetto del Tronto (AP). Nel 2019 seguono le esibizioni al *Gala du secours populaire français* di Lille in Francia, curata da Éric Delecourt per Acid Gallery, e la bipersonale con Ignazio Schifano dal titolo *Canvas*, a Milano (Isorropia Homegallery).

Le sue prossime collaborazioni saranno con lo scultore Giuliano Giuliani (mostra bipersonale in programma presso il Museo delle Genti d'Abruzzo di Pescara) e il poeta Paolo Febbraro (con cui realizzerà un progetto sulla figura di Kaspar Hauser).

ANTHONY MOLINO: Marco Stefanucci, nell'introduzione al catalogo di una tua mostra romana del 2016, intitolata *Nella pelle della pittura* – mostra condivisa con Nicola Samori – Lorenzo Canova rivisita in poche pagine la storia della pittura occidentale, dove colloca il tuo lavoro (assieme a quello di Samori) in una tradizione che, passando nel secolo scorso per Duchamp e De Chirico, si rigenera attraverso una rivisitazione costante dell'arte del passato. Maurizio Borghi, scrivendo in occasione di una tua precedente mostra, isola a tale riguardo la tua rielaborazione e riproposizione di un'opera iconica di Leonardo, *Sant'Anna, la Vergine, e il Bambino con l'agnellino*. Alla luce del titolo del tuo quadro, *Le tre generazioni*, qual è il tuo rapporto con la pittura del passato, e più specificatamente con le generazioni che ti precedono?

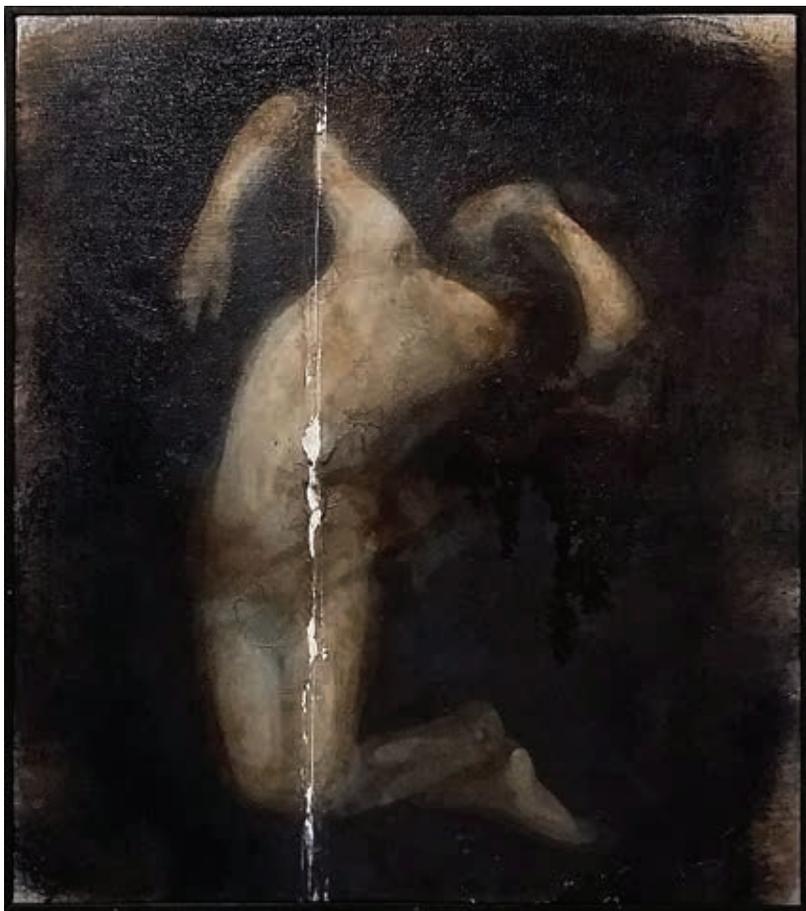
MARCO STEFANUCCI: La storia è senza dubbio una costante del mio lavoro e della mia vita, sin da bambino. La ricerca storiografica

permea tutta la mia pittura, e non a caso ho preferito formarmi da storico dell'arte rimanendo sempre poco interessato all'insegnamento accademico. Partendo da questo si può facilmente intuire quanto ci sia dei maestri del passato nel mio lavoro. Lo studio e l'approfondimento delle fonti è stata sempre funzionale alla costruzione di immagini sempre nuove che – spero! – invitino a guardare oltre, alla costante ricerca della bellezza anche tra gli intrecci della sofferenza umana. Non ho autori o periodi di riferimento ma mi piacciono i maestri sconosciuti, quelli che non trovi nei libri, quelli destinati all'oblio della memoria culturale. Il barocco mi piace. Per me che lavoro tanto sul nero è sicuramente un periodo stimolante. Il nero e il bianco sono i miei colori, vorrei utilizzare sempre e solo quelli.

L'opera di Leonardo da te citata è stata a suo tempo fonte per me di tanti spunti interessanti, su tutti la costruzione piramidale tipica delle opere cinquecentesche e il potere della simbologia leonardesca. Se però devo essere sincero, oggi non farei mai un quadro così. In quel periodo iniziavo a porre alla base del mio lavoro la mia storia, chi sono e cosa voglio dire... sono dunque opere di transizione che ancora non accetto volentieri. A loro tempo sono servite ma ora le trovo sfacciate, commerciali.

A.M. Penso che un modo potenzialmente fertile per invitare alla discussione sia sempre quello di fare riferimento ad opere specifiche che possano illuminare sia sensibilità che 'strategie', se vogliamo, di un artista. A proposito del barocco: c'è un tuo quadro, di piccole dimensioni e dal titolo alquanto strano, *Third and Seneca*, che trovo stravolgente e richiama quel periodo storico...

M.S. La figura di *Third and Seneca* è ispirata da un San Sebastiano di un pittore del '600, Giovanni Antonio Galli, detto "lo Spadarino". Questo santo, iconograficamente parlando, ha sempre rappresentato uno spunto importante. Differentemente dal solito, nella rappresentazione del Galli appare ormai esausto, vinto dal martirio; ed è appunto da me privato dei legacci e delle frecce per assumere una posa così plastica che sembra quasi nell'atto di cadere; o ancor di più sembra assumere una posa da ballerino classico. Ecco che un quadro vecchio di 400 anni diventa così 'moderno' mantenendo un gusto antico – almeno nelle mie intenzioni.



Marco Stefanucci, *Third and Seneca*, 2015, acrilici e bitume su tela, 45x40 cm. Collezione privata.

La storia di *Third and Seneca* è legata ad un momento particolare della mia vita, è il frutto di tante ore passate a tentare di realizzare una figura che potesse racchiudere in sé la grazia, la plasticità e la drammaticità di una figura seicentesca ma destrutturata e ricomposta alla mia maniera: in modo brusco, anche violento, come testimonia l'intervento fisico sulla superficie pittorica. L'atto di intervenire con un gesto così estremo su qualcosa di tanto delicato diviene cruciale, il rischio di

rovinare irrimediabilmente l'opera da un lato, e la possibilità di dare vita a qualcosa di 'bello' dall'altro, diventano elementi che si alternano così, in un gioco pericoloso e affascinante. Il titolo curioso è ispirato ad un brano di Sun Kil Moon dallo stesso titolo che consiglio di ascoltare, così come ho fatto io durante la realizzazione del quadro. La musica è un altro elemento fondamentale nel mio lavoro, ma di questo potremo parlare, se vorrai, più avanti.