

CONVERSAZIONE CON CLAUDIA PEILL

Franco Fanelli

Franco Fanelli: Perché un'artista che, come te, inizia a lavorare nel periodo in cui la fotografia entra a pieno titolo tra le tipologie dell'arte contemporanea (dalla Scuola tedesca a Serrano, Crewdson e DiCorcia) sceglie da subito di non proporsi come artista-fotografa, ma utilizza la fotografia come elemento installativo, pittorico o spaziale?

Claudia Peill: Perché per me è sempre stata centrale l'idea della pittura. La fotografia, invece, è sempre stata uno strumento a cui attingere; anziché l'olio o la tempera in quel momento mi serviva la fotografia. Beninteso, non è che non guardassi il lavoro degli artisti che tu citi e che continuo a trovare interessante. La differenza è che a me non interessa una messa in scena; nelle loro opere c'è sempre la ricostruzione di uno spazio, di un tempo, di un luogo che, anche se sono enigmatici, astratti, misteriosi, sono sempre curati nei minimi dettagli. Per quanto riguarda il mio lavoro questo significa, al contrario, mettere troppa distanza tra l'opera e lo spettatore. È come metterlo di fronte a un palcoscenico e tutto avviene là; invece per me era ed è importante il rapporto con lo spettatore, che l'opera viva in linea diretta perché la fa vivere lo spettatore. Quindi c'è questo doppio sguardo, questa continua circolarità della visione. A me interessa l'idea della pittura, questo procedere pittorico che parte dallo zero, dal bianco della tela e arriva a una forma, a una materia, per poi raffreddare di nuovo tutto attraverso strumenti che possono essere pittorici ma anche fotografici. La fotografia mi serviva in quanto piegata alle mie esigenze che non sono narrative.

FF: C'è sempre stato un rapporto molto stretto tra fotografia e pittura, sia per fini strumentali, pensiamo all'800, o anche di studio e analisi del proprio lavoro, nel caso di Medardo Rosso o di Brancusi. Ma negli anni Novanta questa affermazione della «fotografia degli artisti» fu il grande fenomeno del mercato. Siccome i giovani spesso cavalcano l'onda del mercato è curioso che tu non lo facessi.

CP: Per me sarebbe stata una forzatura, sono stata sempre un po' allergica a quello che «va fatto», a «quello che va». Io sono partita dalla pittura e sono arrivata alla fotografia interpretandola come strumento necessario nel momento in cui mi serviva catturare qualcosa della realtà. Ho iniziato con dei dipinti astratti, ma questi lavori mi soddisfacevano poco, avevo necessità di afferrare di più la realtà. Ripeto: non in senso narrativo o di cronaca ma di aderenza alla realtà. Si trattava di entrare in un contesto, essere presente, catturare dei segnali, e lo potevo fare solo attraverso degli strumenti veloci, come la fotografia, non attraverso la sola pittura. Né mi interessava prendere un elemento della realtà e tradurlo pittoricamente, perché avrebbe perso completamente l'autenticità di un segno o di un gesto, quell'istantaneità che ti permette solo la fotografia. Lo scatto fotografico consente di operare un "furto", rubi qualcosa e lo trasformi. La mia prima mostra importante, nel 1993 da Stefania Miscetti a Roma, consisteva in una grande installazione concepita come una linea; tutta la galleria era ricoperta di tavolette di cera con segni costantemente uguali che però cambiavano mutando il fondo. Questo messaggio sui segnali, mi sembrava (ed ecco l'aderenza alla realtà) di coglierlo anche per strada, camminando. Tutto nacque perché frequentavo la zona vicino a Piazza del Popolo, dove c'è l'unico ponte scoperto della metropolitana; si vedeva tutta una serie di scritte, di graffiti; vedevo il graffito sulle superfici di plexiglass, però dietro vedevo anche un pezzo di Roma, ed erano comunque segnali, stratificazioni, segni che io volevo «prendere». Attraverso quel plexiglass percepivo l'ambiguità della visione: vedevo i segni insieme a un pezzo di Roma, al verde, agli alberi, ma vedevo anche l'intensità di questi ragazzi di periferia che li avevano tracciati. In ogni centimetro c'era qualcosa di diverso e scattava la voglia di lavorare oltre la superficie.

FF: Anche nelle mostre più recenti, a proposito di spazialità, mi pare tu abbia sempre cercato di estendere lo spazio fisico dei tuoi lavori a una dimensione architettonica: perché?

CP: Tutto ruota intorno allo sguardo, a quello che fa uno sguardo, quindi nel mio lavoro vado a cercare quel rimando di sguardi. In modo un po' enfatico potrei dire che dal guardare passiamo all'essere: è il guardare che ci rende presenti e questo sguardo ci conduce dovunque. Tutto sommato è come se i quadri fossero degli indizi per indurci a guardare l'opera ben oltre. Ho sempre cercato di andare oltre la superficie pittorica e la parete, come ad esempio già nell'opera "Non ti scordar di me" nel 1999 in una chiesa a Tivoli. Una stupenda chiesa sconosciuta e appena ristrutturata. Lì per lì ero scoraggiata perché quel luogo mi pareva un'opera compiuta, restaurata perfettamente, mi sembrava inutile aggiungere qualcosa. Allora cercai di rileggere le linee, il senso di quell'architettura barocca legata a linee di fuga tutte verso l'alto, con le diagonali che si inseguivano. Decisi così collocare le opere nelle nicchie in alto, elevando così lo sguardo dello spettatore. Anche in questo caso era lo spettatore che attraverso il suo movimento «faceva l'opera» e non con un singolo quadro ma attraverso l'insieme dei quadri (erano quattro) che si fronteggiavano due a due. Un'altra occasione che voglio ricordare è quando ho realizzato l'installazione per il cortile di via Margutta qui a Roma, "A scatola chiusa/A scatola aperta" nel 2001. La galleria era piccola, mi stava stretta. Così decisi di sfruttare la vetrata e chiudere la galleria che trasformai in una light box. L'opera era dunque visibile da fuori, un bellissimo cortile/giardino che diventava a sua volta spazio espositivo.

Anche l'opera che ho recentemente presentato alla Casa di Goethe a Roma è un percorso, un viaggio lungo 7 metri, che però dovrebbe continuare oltre. Lo stesso posso dire di «Waves», che ho allestito nel 2003 all'Istituto Italiano di Cultura a Londra: 18 metri lineari, l'opera andava letta camminando perché era una sequenza di immagini, come una successione di tanti frame: quindi anche in quel caso ritornava il rapporto con il movimento dell'osservatore. Nel mio lavoro cerco sempre questa spazialità, lo spazio dell'opera o del singolo quadro diventa «oltre», a 360 gradi.

FF: Siamo su un altro versante e in altra epoca, ma in questa tua ricerca di una spazialità totale mi fai venire in mente un'opera di Giovanni Anselmo, «Documentazione di interferenza umana nella gravitazione universale», del 1969: l'artista cammina verso l'orizzonte al tramonto e scatta, nel suo percorso, 20 fotografie in modo che, dalle immagini il sole sembra sia immobile...

CP: Pensa che quando ero bambina sognavo di fare disegni su pezzi di carta uno dietro l'altro tali da fare tutto il giro del mondo...

FF: Mi ricorda un racconto di Borges, quello dei due cartografi che sognano di disegnare una mappa grande quanto il mondo e ovviamente è un'impresa impossibile perché il mondo non può contenerla: il tuo desiderio, in tal senso, sarebbe apparso più fattibile...Prima parlavi di movimento come parte integrante dell'opera: qual è il tuo rapporto con il video?

CP: Più del linguaggio del video mi attrae quello cinematografico. Il video è molto legato all'azione. Sono più interessata alla distinzione dei singoli frames, quindi in una pellicola che ha 24 frame al secondo, a me interessa ogni singolo secondo. Non ho fatto video ma ho cercato di coglierne la logica riportandola nel mio lavoro. Citavo prima «Waves»: in 18 metri ci sono 36 pezzi, che sono come altrettanti frames e tu, osservatore, li devi leggere percorrendo l'opera; quindi sei tu che ti muovi e non il contrario.

FF: L'elemento video però è presente in un'opera come «Giorno/Notte»...

CP: «Giorno /Notte», realizzata nel 2009, è una video installazione. Composta di 12 elementi fissi, di resina sui quali vengono proiettati in simultanea 12 video con tempi di scorrimento diverso. Il tutto è un loop di 3 minuti. Non posso considerarlo della famiglia dei video, ma delle installazioni. Dove il movimento, grazie alle riprese video, si confronta con la staticità della materia, la resina, che in un certo senso dà vita alle immagini. Sono comunque singoli frames che si sintonizzano tra di loro. Ma comunque è stato concepito con un'opera gemella «Notte /Giorno» completamente statica, cioè costituita da altrettanti 12 pannelli, dove al contrario sono le immagini che diventano statiche e danno vita alla materia.

FF: Mi piacerebbe, prima di proseguire con questa conversazione, che tu facessi un passo indietro e ti soffermassi sulla tua formazione iniziale, sui maestri che hanno contribuito alla tua formazione o sugli ideali modelli ai quali hai guardato.

CP: Maestri nel senso di bottega, di studio, non ne ho avuti. Non ho fatto da assistente a nessun artista, anche se in quel periodo era un po' una consuetudine per i giovani; sarebbe stato forse più comodo, mi avrebbe offerto qualche opportunità, ma non mi interessava, sono sempre stata un po' solitaria. I veri maestri per me sono stati i viaggi, anche per vedere le opere d'arte con i miei occhi, e poi le letture dei grandi autori. New York mi aprì la mente, ci andai la prima volta appena finita l'Accademia. Un'opera rivelatrice fu per me «Il grande vetro» di Duchamp a Filadelfia, di cui avevo letto e studiato, ma in realtà non avevo capito niente...Quando la vidi, tutto quello che avevo studiato svanì. Percepì che l'arte deve raccontare qualcosa di indicibile e invisibile. Iniziai allora a ragionare su come orientarmi nella mia ricerca. Avevo compreso che l'arte non ti sta mai raccontando qualcosa che è davanti a te, ma sempre qualcosa che sta dietro, che devi capire in un altro modo.

FF: Quali altri artisti sono stati importanti per te?

CP: Magritte rientra in questa «indicibilità dell'arte», questo vedere oltre, anche lui l'ho capito tardi, l'ho riscoperto proprio dopo avere visto «Il grande vetro». Poi Bill Viola, Blinky Palermo, Giulio Paolini, Katharina Severding, Günter Förg, la pittura minimalista americana, ma anche i quattrocenteschi come Piero della Francesca e Paolo Uccello. Oppure registi come Antonioni o Wenders, che hanno entrambi a che fare con quel concetto di «non detto» di cui ti parlavo, Nel loro lavoro c'è un senso di attesa e c'è anche sempre un discorso legato al tempo. Poi sono stati importanti gli incontri di vita, quelli quotidiani, i miei compagni di strada e coetanei. A Roma vivono tanti artisti e li puoi incontrare magari velocemente, al bar, per strada, al negozio di colori...Li vedi nella loro naturalezza, ti capita di frequentarli, di andare a trovarli in studio o starci a cena, e impari tanto. Ho avuto modo di frequentare Carla Accardi ed è stato un rapporto importante. Da lei si andava all'aperitivo e comparivano tanti artisti e poeti, da Valentino Zeichen a Paola Pivi, poi la sera si andava a cena e incontravi Ontani e Kounellis, ma così per caso, chiaramente era Carla che catalizzava le situazioni. Viverle in prima persona mi ha arricchito, ma soprattutto perché di questi artisti condividi la loro quotidianità. La Accardi quando parlava diceva sempre «noi», inteso come « il popolo degli artisti», questa “comunità un po' strana, un po' “diversa”. Questo confronto ti arricchisce e ti stimola. È difficile, sai, decidere di essere un'artista, perché gli artisti offrono una diversità, dimostrano che si può vivere in un altro modo e questo dà fastidio. È la testa di un artista che è diversa da quella delle tante persone che spesso si appiattiscono e si adeguano sempre a tutto. Una voce diversa dal coro disturba, mette in difficoltà l'omologazione.

FF: Quanto sono stati importanti i contatti con la cultura e l'arte in Germania?

CP: Negli stessi anni dei miei soggiorni newyorkesi ho iniziato ad andare spesso anche in Germania, però il periodo fondamentale è stato quello tra il 1999 e il 2000, spendendo una borsa di studio all'Höherverg Studio a Düsseldorf. Düsseldorf è una città dove senti la presenza di Beuys. Il mondo

culturale tedesco è professionalmente molto sicuro di sé, contrariamente all'Italia, e questa forte professionalità mi ha rafforzato. Inoltre in quel periodo ho potuto viaggiare, perché Düsseldorf sta tra il Belgio e l'Olanda, al centro dell'Europa, e per di più si viveva un periodo di grande fervore. Questo mi ha dato la possibilità di allargare le mie vedute e il mio pensiero a livello internazionale. Ho conosciuto molti artisti stranieri, stretto amicizie personali e contatti professionali con cui ho lavorato in seguito e che ancora oggi sono importanti per me. Come le esperienze espositive in Olanda e le relazioni con molti artisti come Katharina Grosse, Kaisu Koivisto o Elger Esser. Tra l'altro, nel periodo della borsa di studio, ho potuto assistere agli spettacoli di Pina Bausch e conoscere lei e i suoi danzatori. Gli anni in cui ho frequentato la Germania li ho vissuti come una fase ricca di grande opportunità e di energia.

FF: Tu hai citato Blinky Palermo, Giulio Paolini e Bill Viola. Non ti nascondo che per me è difficile trovare un comun denominatore fra i tre...

CP: È come l'amore, non sai mai bene perché. In realtà quello che può esserci in comune è il significato dato alla modalità di percezione di un'immagine, a che cosa rappresenta il vedere, il rapporto che si crea tra l'opera, lo spettatore e l'autore. Di Bill Viola mi ha colpito molto e sentivo affine la sua metodologia nel lavoro, ho letto i suoi scritti nei quali descrive il suo modo di lavorare, le sue riflessioni riguardo al vedere e mi trovo in linea con questa sua modalità.

FF: Ma Viola è uno di quegli artisti che costruiscono le loro scene nei minimi dettagli, proprio ciò a cui tu ti opponi...

CP: Io però non ci vedo una messa in scena o una teatralità. C'è semmai una simbologia, come in Piero della Francesca, in cui ogni elemento che entra nel quadro non recita il ruolo di qualcos'altro ma ha un significato. Anche nell'opera di Blinky Palermo, conoscendolo meglio, c'è un legame con la percezione; molte sue opere sono fatte per essere viste a distanza, come dietro una vetrata, devi sempre attraversare qualcosa. C'è una mia opera, esposta al Museo Andersen di Roma, che ho intitolato «Blinky» perché mi ricorda un po' una tonalità da lui utilizzata, ma soprattutto perché è un'immagine che inganna anche me: non si capisce dove sia la fotografia e dove la pittura. Nessun elemento ti induce a pensare che in realtà è una fredda superficie di cemento. L'aspetto dell'opera di Paolini che mi ha sempre interessato è ancora una volta legata allo sguardo. Pensa a un'opera come «Giovane che guarda Lorenzo Lotto»: in quel caso è più importante l'autore o lo spettatore? In «Tutto vero/Tutto falso», un'opera del 1996 che ho esposto presso l'Istituto europeo del Design a Roma, in cui sdoppio l'immagine e addirittura l'opera, è presente una divisione e sta a colui che guarda fare il collegamento: lo spettatore è un tutt'uno con l'opera.

FF: Penso che alla base del lavoro di un artista debbano preesistere alcune ossessioni, anche formali. Ad esempio in te mi colpisce il frequente ricorso prima a una sorta di «cloisonnisme», laddove la figura viene frammentata, intervallata da elementi monocromatici e il tutto assemblato in grandi composizioni, e poi, più recentemente, al dittico o al trittico...

CP: La frammentazione di cui parli è fatta di tagli che a volte ho anche chiamato strappi. Non parlo qui di «poetica del frammento» o di cose simili, ma di strappo, un elemento più drammatico. Intendo dire un pezzo di realtà che io prendo, carpisco, strappo appunto, come se fosse un'appropriazione di un pezzo di vissuto che è intorno a me e che poi diventa un'inquadratura. Di qui l'idea di riquadrarlo, di farne un vero e proprio frame, un dettaglio che voglio raccogliere. Non è un pezzo di cronaca che deve diventare racconto, perché lo trasporto in un'altra realtà e diventa, ancora una volta, un «vedere oltre» che alla fine forse non è altro che astrazione, emozione. Quindi alla base c'è lo «scippo» di un'immagine, di una realtà che mi circonda, per trasportarla in un altro ambito che può essere semplicemente quello dell'emozione. Questi elementi, questi particolari che colgo, sono anche dei

pezzetti di banalità, di vissuto ordinario e quotidiano che però ho la presunzione di trasformare e di rendere più «sacri», non nel senso religioso, ovviamente.

FF: Le tecniche hanno sempre ricoperto nell'arte di tutti i tempi anche un significato simbolico (pensa ai fondi oro medievali o alle alchimie che si sono susseguite nel XX secolo, dai poveristi a Sigmar Polke). Per questo vorrei che provassi a spiegare quale intento sottostava alla complessità di alcuni procedimenti, come l'impiego delle resine a «velare» immagini e colori.

CP: La velatura, nei suoi strati, vela e rivela. C'è una stratificazione riconducibile che anche noi percorriamo. Roma è fatta di tanti strati, che si sono depositati, non si vedono ma ci sono e li percepiamo perché vivendo si sente questo peso. O ti schiaccia o lo devi digerire e se lo digerisci ci fai i conti, ma in modo positivo. Pensa a quando si visita la basilica di San Clemente a Roma, scendi, scendi, non si finisce mai, stratificazione dopo stratificazione e poi sotto sai che ancora c'è ancora un corso d'acqua e qualcos'altro. Però mi affascina anche il senso della velatura che copre e al tempo stesso costruisce. Nella pittura antica pochi grammi di pigmento compongono una o più velature, una stratificazione ottenuta con un gesto e una materia che parrebbero inconsistenti, mentre è l'insistenza di quel gesto che dà corpo al colore, al quadro. E siamo di nuovo all'invisibile che rende visibile. Ma il velo, al contrario, è anche quello che noi abbiamo davanti agli occhi e che dobbiamo togliere. Dobbiamo alleggerirci di tante cose, anche nel guardare ciò che a noi è estraneo.

FF: Sei partita da soluzioni «fredde» (le resine) e sei ora approdata a stesure manuali molto delicate, a monocromi-non-monocromi tanta è la loro complessità tonale. Perché?

CP: Forse è aumentato il senso del silenzio. La parte «muta», aniconica delle mie opere recenti è in realtà quella che raccoglie il senso dell'opera. Lì viene raccolto tutto quello che non è stato detto, che non è bene dire perché il significato è più recondito. La resina aveva la stessa funzione, però in questa pittura più asciutta e meno specchiante ci devi quasi entrare, c'è sempre un attraversamento di strati. Ciò che io metto in gioco e propongo all'osservatore è questo senso dell'essere quasi inghiottito, una sensazione ancora più forte del silenzio. Queste parti mute e silenziose vorrebbero essere il concentrato dell'opera; la parte che invece rimane più iconica si riferisce a una «figurazione non figurazione», è comunque un'astrazione. È una «figurazione astratta», un indizio che deve essere completato dalla parte vuota, enigmatica. Tra le due parti c'è un taglio, una cesura, per fare capire che ci sono due tempi diversi, sempre legati fra loro. Una parte ha bisogno dell'altra.

FF: A proposito di tempo e di memoria, e ancora del rapporto tra pittura e fotografia, vorrei che tu ritornassi per un momento sulla mostra del 2006 nella quale Anna D'Ascanio unì il tuo lavoro a quello di Mario Schifano, sul comune terreno di Leptis Magna. Che cosa rappresentarono per te quell'abbinamento e il sopralluogo tra quelle rovine?

CP: Anna d'Ascanio aveva da tempo l'idea di fare una mostra in cui si sarebbe messo a confronto un'opera di Schifano e il mio lavoro. Ce l'aveva già nel '97, quando partecipai alla mostra «In che senso italiano?» nella quale lei voleva fare capire come gli artisti allora esordienti (che aveva scelto Matteo Boetti, con cui lei allora lavorava) facessero parte di un filone italiano rappresentato da artisti storicizzati. Non certo come cloni, ma come portatori di un'italianità anche, a volte, per contrasto. In quella mostra mise i «televisori» di Schifano a fianco delle mie prime opere con le resine specchianti, grandi frammenti di figure umane e devo dire che quell'accostamento funzionò. Di qui la mostra del 2006, «La città delle ombre bianche». Leptis Magna in realtà fu un tema un po' casuale, perché lei aveva ritrovato dopo dieci anni un quadro di Schifano che le era stato rubato. Il quadro raffigurava appunto Leptis Magna con una scritta in arabo, «io sono nato qui». Ne fui colpita perché io a Leptis

Magna c'ero stata un anno prima, e avevo fotografato esattamente l'edificio raffigurato in quel quadro. La mostra è nata così. Ovviamente le immagini scattate a Leptis Magna non dovevano essere cartoline o poster; volevo dare a quel sito archeologico così pregno di vita e di storia il senso del vissuto e dell'attualità che io avevo dentro. Quando rivolgo l'attenzione a questi edifici che hanno un passato, come anche Castel Sant'Angelo, non mi appoggio a un'immagine connotata e classica che mi faccia da zattera. Al contrario la sfida consiste nel ridare a quegli edifici, a quei siti, la vita che noi vi introduciamo quando li andiamo a visitare. Ma lo stesso potrei dire dell'architettura ultramoderna: è sempre il nostro sguardo che rende vivo il luogo.

FF: Che cosa rappresentano per te i concetti di luogo e di tempo?

CP: Per quanto riguarda il tempo vorrei rispondere riferendomi al mezzo che mi «aiuta» su questo versante, cioè la fotografia, che mi consente di catturare il momento e di riportarlo a uno spazio diverso: in questo spazio il tempo lineare si azzerà. Avevo provato a indagare su questo tema attraverso alcune letture scientifiche, laddove risulta che il tempo lineare in realtà è una nostra percezione, è uno stato, una condizione che noi possiamo cambiare e dilatare secondo la nostra percezione. Mi piace il fatto che con l'opera io riesca a fare questo, riesca a rompere questo schema del prima, del durante e del dopo, a eliminare questa linearità. La fotografia cristallizza un attimo, una frazione, e questo mi aiuta perché quando io dico che «prendo» un gesto banale, quotidiano, come può essere il movimento di una mano, una volta decontestualizzata quella mano può avere mille altri significati. Una volta, a proposito di mani, lessi anche qualcosa riguardo a Giotto. Mi aveva colpito sapere che la mano dipinta da Giotto fosse sempre la stessa, anche piuttosto stereotipata; però quella mano, a seconda di dove Giotto la inseriva, cambiando il contesto cambiava anche di significato. A volte nel traffico, magari dall'autobus, vedo delle scene, qualcosa intorno a me di cui mi rimane solo una visione, come in un film senza sonoro. Ebbene, tutto questo lo posso leggere in modo completamente diverso da quello che in realtà è, sia nel bene sia nel male, non pongo un «giudizio». Nel mio lavoro è come se eliminassi sia lo spazio sia il tempo. L'opera diventa un luogo che non è più uno spazio, e in cui non c'è più un tempo

FF: Perché è scomparsa la figura umana dai tuoi lavori?

CP: È rimasta la mia attenzione verso pezzi di realtà o di vissuto dove comunque la presenza dell'uomo è lì; non è necessario riaffermarlo in termini di soggetto, però c'è, perché l'uomo è colui che vive questi ambienti, questi luoghi di passaggio, di lavoro, di quotidianità e magari di sacrificio e di dolore. E in un certo senso sono anche essi dei ritratti.

FF: Ho sempre pensato che il rapporto non risolto con il passato o l'estetizzazione della memoria diano una tara, un fardello che pesa sugli italiani più giovani. A volte questo si tramuta in un'archeologia d'accatto, anche se parliamo di archeologia personale e autobiografica o del passato prossimo. Mi pare che tu sia fuori da questi giochi...

CP: Io vivo a Roma, ma non è che ne calpesti il suolo con un senso di soggezione. Devi appunto avere la forza, la libertà di calpestarlo e di sentirti nuovo. Ma è un rapporto che va affrontato, e non evitato, se lo si vuole risolvere. Né lo risolvi con la citazione o, parlando di «archeologia personale», come dicevi tu, con un intimismo troppo forte, che tra l'altro è quello che ho sempre cercato di evitare. Quanto all'antico vero e proprio, se lo tratti in maniera diversa da ciò che è, diventa, come accennavo nella prima parte di questa conversazione, un palcoscenico, qualcosa che stai rivestendo di un altro ruolo e quindi è sempre una recita, è una messa in scena. Per me è diverso. A me non piace rappresentare, semmai vorrei presentare.

FF: Un altro tema che tu non tratti, e che pure oggi ha un suo fortunato filone, è quello della storia recente, quella degli anni Sessanta e Settanta ad esempio.

CP: In molti artisti oggi c'è la tendenza di trattare quei tempi o anche tematiche più attuali assumendo un po' il ruolo di guida. Ma questo non è il compito dell'arte, né l'artista dev'essere un guru. È scontato ricordare che l'artista, che pone dubbi e non può risolvere quesiti, sia piuttosto colui che vuole rompere gli schemi e disorientare l'osservatore. L'arte incarna un desiderio, un desiderio di rinnovamento. È l'inizio di qualcosa, è l'energia che anticipa le cose. Ti faccio un esempio pratico: a me piace sciare e nello sci la curva la fai bene se la anticipi, l'energia la devi mettere prima di fare la curva. Allo stesso modo l'arte è l'energia dell'anticipo. Non sono attratta da chi vuole farti da tutor, che vuole insegnarti a vedere "meglio" le cose, a capire, a essere intelligente..

FF: Come nasce una tua opera?

CP: Io lavoro molto a cicli. Anche io ho delle mie ossessioni, quindi quando affronto un tema non si esaurisce con un quadro. Questo avviene quando provo un certo tipo di attrazione per un tema e questo può capitare in qualsiasi momento e situazione. Poi aspetto, e quando quell'attrazione si fa più presente, quando c'è un'idea, nasce l'urgenza di lavorare. Per esempio, dopo che avevo realizzato parecchi lavori sulla classicità, a un certo punto mi è venuta voglia di lavorare, con lo stesso spirito, anche su luoghi più legati al presente. Quando comincio a fotografare, in quella fase c'è tutto ciò che farò, quindi io fotografo molto. Ma non è che una volta scattate le fotografie vada in studio e cominci a lavorarci. A volte trascorrono anche anni. Ad esempio, ho fatto un sacco di foto a Berlino sapendo che un giorno forse avrei lavorato sul tema architettonico e degli elementi strutturali che io chiamo "meccanici".

Anche quando sono stata nelle miniere in Germania, nella Ruhr, non ero partita per scopi artistici, accompagnavo degli studenti, però ho fatto molte fotografie pensando, anche in quel caso, che le avrei utilizzate. La mia attenzione, in quegli spazi assolutamente vuoti, in quel deserto, un luogo di dolore, di lavoro anche minorile che sembrava un campo di detenzione, era concentrata sull'emozione che stavo vivendo... Perché nella zona della Ruhr il carbone lo vedi, ci cammini, lo senti. Anche in quel caso raccolgo quel tipo di emozione, quell'atmosfera. In questo senso non ho uno sguardo da vera fotografa reporter, perché non mi interessa.

FF: Mi dicevi che fotografi e poi metti tutto in un cassetto...

CP: Sì, però l'atto iniziale è la selezione di quello che nel cassetto deve andare. Alla fase del cassetto segue un secondo momento in cui comincio a selezionare nuovamente degli scatti, e poi da lì inizia il vero lavoro, inizia il taglio, la selezione di un dettaglio.

FF: Tempo fa ho letto un libro, «The Fall of the Studio - Artists at Work» di Wouter Davidts and Kim Paice, il cui titolo dice tutto. A me pare che per te lo studio rivesta ancora un ruolo fondamentale...

CP: Lo spazio dello studio per me è molto importante, direi vitale. In studio una volta stampavo anche in bianco e nero; allora lavoravo in uno spazio davvero sacrificato, in periferia, non piccolo ma basso e illuminato soltanto con luce artificiale, e così sfruttando la scarsità di luce avevo ricavato una camera oscura dove riuscivo a stampare anche dimensioni abbastanza grandi. In senso più ampio, lo studio è comunque il vero e unico luogo di riflessione e di concentrazione, dove mi ritrovo davvero con me stessa. Un'opera posso cominciarla attraverso la macchina fotografica, certo, con il primo scatto, ma poi la sua crescita e il suo sviluppo può avvenire solo in studio. Pensa, per dire, a una mia abitudine od ossessione: quando entro in studio per iniziare a lavorare ho necessità di indossare la mia tuta da lavoro blu, altrimenti non riesco assolutamente a

concentrarmi. È una disciplina, è come una sorta di iniziazione per entrare in un'altra dimensione dove affrontare il lavoro.

FF: Questo significato anche esistenziale del luogo di lavoro mi ricorda per vari aspetti artisti molto diversi da te (e tra loro stessi), come De Kooning, letteralmente ossessionato dallo studio, o Bacon. Oggi vanno di moda il coworking o gli studi condivisi...

CP: Non ho mai avuto il desiderio di condividere lo studio né con qualcuno né con la mia abitazione. Mi piace chiudere a chiave lo studio così come percorrere un tragitto per «andare in studio». Ogni volta è una sorpresa. Sono addirittura arrivata a credere che i quadri si facciano o si disfino da soli durante la notte.. È bello aprire lo studio e trovarvi dei quadri come se questi si fossero compiuti per una specie di virtù propria. E devo confessare che quando senti che un'opera funziona sei felice e ti senti sollevato da terra...

FF: Ho sempre ammirato in te una tenacissima coerenza, un'attenzione alla forma e al concetto che a me evocano i tempi in cui «avanguardia» era ancora un sostantivo denso di significati; nel contempo si è via via affacciata nella tua opera una forte valenza malinconica e poetica. C'è ancora posto, nel sistema dell'arte d'oggi, per questo modo di «fare arte»? O per un'artista secondo la quale «l'arte anticipa la storia», anziché limitarsi a decorare e blandire il presente?

CP: A volte non me le faccio queste domande, non sento neanche la necessità di farcele. Non devo trovare delle risposte, però in quello che vedo intorno a me avverto un disfacimento. Tuttavia, vorrei fare una distinzione: io parlo con le persone, con gli artisti, con i miei studenti e mi rendo conto che c'è uno scollamento tra l'arte, o ciò che noi forse all'antica chiamiamo arte, e il sistema dell'arte. Sono due cose molto diverse, perché l'arte secondo me non è scomparsa. Ti ho già detto che per me l'arte è il tentativo di spostare le cose, ciò che il sistema dell'arte non fa. Lo sgretolamento dei valori lo vediamo nel sistema che insegue il mercato, le logiche della finanza, e quindi incorre in tutti i guai inseguendo la ricchezza dell'azienda e della strategia degli investimenti. Ma sono convinta che l'arte non sparirà sino a che l'uomo continuerà a pensare. È il discorso delle velature che abbiamo fatto prima: la velatura di per sé è invisibile, però velatura dopo velatura nasce un quadro... Non avverto in me quella che tu definisci malinconia; c'è la consapevolezza di essere in pochi, però ci siamo. Io trovo ancora persone con cui è bello dialogare, c'è ancora questo spirito, certo lo trovo maggiormente in artisti di generazioni più anziane come ad esempio nel mio vicino di studio, anche lui molto presente nella mia formazione, Claudio Verna. Un grande artista con cui quando parlo ho la conferma che ha senso andare in studio, pur senza “indossare la tuta da lavoro”, ma semplicemente per dialogare e confrontarsi, perché anche questo scambio appartiene alla dimensione dell'arte e del sentirsi “a casa”. L'arte ti arricchisce e chi lo capisce vive di questo.

Torino, agosto 2016