

STELLA SANTACATTERINA

Stella Santacatterina: Prima di soffermarci sullo sviluppo di alcune fasi della tua ricerca, come ad esempio il rapporto tra immagine fotografica e materia del colore, vorrei fare delle osservazioni. Comincerei con il sottolineare che la parola pittura viene dal latino “pictus”, che significa struttura della visione, dell’immaginazione, andare oltre il semplice vedere, oltre il rapporto tela-colore: “exempla picta” sono insomma il supporto per comporre poesia, per ogni lavoro che concerne la visione. Gli “exempla picta” fondano la dinamica della realizzazione, come ha detto Degas, non della forma in sé ma del modo di vederla. La visione dell’Artista possiede una capacità quasi magica di catturare e dare figura a ciò che altrimenti passerebbe inosservato. Vorrei chiederti della tua esperienza e del rapporto della fotografia come base, supporto per la realizzazione delle opere.

Claudia Peill: Nei primi anni ‘90 stavo lavorando con la pittura, ma essa per me era diventata uno schermo, uno spazio delimitante, legato alla dimensione del telaio stesso, un campo visivo circoscritto. Presentivo tuttavia la possibilità di attraversarla, di oltrepassarla come una finestra, fino a perdere lo sguardo all’infinito. Della fotografia ho intravisto tutte le potenzialità bidimensionali, molto vicine alla pittura, quindi le ho abbinare in modo spontaneo. Questo mi ha consentito di lavorare su diverse superfici, sovrapponendole. Rintracciare qualcosa nel profondo, nei livelli sottostanti, si identificava nello svelamento dei diversi strati che proprio la fotografia mi permetteva di sospendere.

SS: Roland Barthes parla della fotografia come sospensione temporale che nella sua staticità certifica una mancanza, mentre la pittura, soprattutto il colore, è sempre in movimento, è inafferrabile, indomesticabile. Quale sfida hai inteso lanciare tra questi due spazi opposti?

CP: La sfida per me è stata proprio quella di far dialogare i due linguaggi accostando alla fotografia una pittura monocromatica che esalta il senso della mancanza: il colore, concentrandosi su un’assenza, evoca una presenza, produce movimento e lascia emergere il vero senso dell’opera. Proprio nella sua indeterminazione iconologica, il colore rappresenta una pausa, un vuoto carico di significato, non dichiarato e silenzioso, che rafforza il valore del dettaglio rivelato dalla fotografia.

SS: Nelle tue opere il colore fonda questo intenso spazio di mobilità, ritrova un ruolo centrale di linguaggio indomito, di ultimo valore ancora possibile per una pittura non rappresentativa e di non facile lettura, che ridesta in chi guarda la sorpresa del vedere. Al cospetto della crescente esteriorizzazione dei linguaggi di massa, la tua produzione, lontana da soggezioni concettualistiche, è un mondo in cui il valore dell’interiorità viene conservato. Il tuo lavoro è un corpo di idee, ossessioni che toccano una realtà più complessa ed essenziale di quella che l’arte sembra riprodurre nel sistema di comunicazione della società massificata contemporanea. La tua direi è una sfida lenta e inesorabile nei confronti dell’appiattimento dei valori etici ed estetici ormai privi di essenza, di vitalità, di linguaggio. Le tue opere si pongono come puro materiale o meglio come materia “prima” al cui interno, come in un rito



Biondo oro, 2006. Resina e pigmenti su plexiglass e base fotografica, cm 180 x 200

alchemico, convivono in un ritmo armonico il profondo e la superficie, la stasi e il movimento: moto che si espande o che ascende interrogando le possibilità segrete del colore, la sua mobile lotta tra la luce e le tenebre, di un colore morbidissimo, degradabile, proveniente da più lontano rispetto a tutto ciò che riusciamo a pensare. Tutto assume la dimensione di un universo ora chiuso ora aperto. La materia del colore diventa a tratti traslucida o impalpabile, trasmutandosi in un'astrazione diradata.

CP: La fotografia che, citando Roland Barthes, nasce come l'autocertificazione del reale, nel mio lavoro invece assume una forma astratta. Lo scorso anno a Como sono stata invitata ad una grande mostra storica a cura di Elena Di Raddo sull'astrazione, perché il mio lavoro seppure con degli elementi iconici, figurativi, provenienti dalla fotografia, non può però essere definito narrativo, realistico, ma conduce verso un'astrazione dal presente.

SS: Certamente, il concetto di astrazione (etimologicamente *abstrahere*), separare l'essenza delle cose dal resto, non è connesso alla figura e non figura; l'arte astratta è legata alla non rappresentazione e rifugge da qualsiasi tipo di narrazione. Per esempio nelle opere di De Chirico c'è la figura, ma non possiamo definire queste opere figurative nel senso di rappresentazione narrativa, esse sono senza dubbio astratte.

Allo stesso tempo in molte opere di quello che viene definito espressionismo astratto, sviluppatosi negli Usa, raramente troviamo l'astrazione. Le opere di Pollock, che si affidano al risultato dell'azione del gesto meccanico e dove manca non soltanto la figura ma anche un referente simbolico, non conducono all'astrazione ma ad una rappresentazione naturalistica.

CP: Il mio lavoro non si radica nel passato, forse neanche nel presente, piuttosto nel futuro, in quanto quello che tu vedi, quindi ciò che è stato, in realtà non lo presento come tale, ma per ciò che sarà. Attraverso la fotografia colgo un dettaglio, un qualcosa di reale, ma l'obiettivo fondamentale è quello di trasformarlo, trasfigurare ciò che è stato in qualcosa che potrà essere: dalla combinazione della parte iconica, più figurativa, con quella aniconica della pittura monocroma, si afferma quel senso di silenzio o di pausa del colore, che, ridando vita all'elemento statico della fotografia, produce un'immagine unitaria proiettata nel futuro.

SS: Penso che la poetica sottesa a tutto il tuo lavoro, sia l'utopia. Le tue immagini non solo non si accontentano di toccare la pelle della pittura, ma intendono piuttosto crearne una nuova: in esse emerge la coscienza che sotto la superficie si cela un mondo più vasto e sconosciuto. Il tratto utopico delle tue immagini mi sembra implicare anche la temporalità, poiché l'utopia è per definizione il non-luogo, disamina serrata dell'esistente, ribaltamento critico del presente, sua sublimazione. L'istinto desiderante che coltivi nelle tue opere appartiene ad una nozione di utopia che non procede dal senso, ma piuttosto vuole produrlo; Roland Barthes, al quale hai precedentemente accennato, nota: "di fronte al presente [...] l'utopia è un termine secondo che permette di azionare il dispositivo di scatto del segno: il discorso sul reale diviene possibile".¹

CP: È proprio da questa tensione dialettica tra visibile e invisibile, tra presenza e assenza, che scaturisce il carattere utopico e ucronico del mio lavoro. Vedi il caso delle opere che ho esposto al Museo Andersen nel 2014, incentrate appunto sul confronto tra passato e presente, come *Extraterrestre* o



Giorgio De Chirico, *Enigma dell'arrivo*, 1912
Olio su tela, cm 70 x 86

Pianeta solitario, che ho realizzato propriamente in dialogo con l'immagine visionaria di città ideale di Andersen stesso. In linea con la tradizione utopica la speranza è immanente al mio lavoro, laddove i tagli orizzontali e verticali praticati nei soggetti aspirano alla ricongiunzione dell'intero.

SS: Il creare è diverso dal fare: il fare presuppone l'intenzionalità di eseguire qualcosa che si ha in mente e che si conosce già, mentre il creare è un produrre ignorando ciò che verrà alla luce. Da questo punto di vista è rilevante quello che Derrida scrive a proposito della pittura, quando propone un'idea paradossale dell'apparenza, affermando che la pittura è sempre il tratto di un accecamento, la cui potenza è in funzione della cecità che le è fondamento ed essa è la cifra dell'invisibile. Il tema della cecità nell'immagine d'arte rappresenterebbe questo irrepresentabile. E qui basti ricordare che era stato Leonardo a parlare appunto di poesia per i sordi e pittura per i ciechi.

CP: Questo senso di trasformazione o di reinvenzione che io affronto, un po' da demiurgo o da alchimista, nasce dal mio desiderio di rendere straordinario l'ordinario. Un frammento, qualcosa di poco importante, ignorato, trascurato, che sta sotto i nostri occhi ma che noi non vediamo, in fondo si riferisce proprio a noi stessi. In questo processo vado a cogliere quello che vivo, non sono certo una visionaria, non amo infatti film o libri di fantascienza, ma perseguo questa idea della sublimazione del reale, dell'oltranza, verso il remoto dall'esistente.

SS: Certo allontanarsi dal proprio presente è importante. L'arte non fa che allontanarsi, superare la realtà quotidiana, essa è trasgressiva per sua stessa natura. Secondo Genet, il punto zero, il supporto fotografico, rende possibile che le cose emergano, generino pensiero, come un campo di forza che la mente si impegni ad afferrare. Da questa distanza, secondo Merleau-Ponty, scaturisce l'idea che l'orizzonte vicino e quello lontano, nel loro indescrivibile contrasto, formino un sistema di relazione in un campo totale che costituisce la verità percettiva: "percepire e immaginare non sono che due modi di pensare; pensare il visibile e l'invisibile"². La poetica dell'arte mostra come l'infondato sia l'unica possibile base dell'esperienza estetica, di per sé radicata nel punto zero. Come la ginestra selvatica fiorisce nel deserto, così l'arte ha la propria verità nel fatto che non è preceduta da alcuna logica che le possa dare fondamento: è essa stessa la propria verità. La tua ricerca è una pratica del dubbio che cerca di scarnificare la percezione storica dei fenomeni estetici. Mi sembra di capire che per te sia importante togliere le maschere dall'immagine, perché questa possa vibrare con una nuova intensità e ricondursi ogni volta alla propria energia interiore, per ritrovare uno nuovo spazio di percezione possibile, di azione, di trasfigurazione.

CP: Dal particolare arrivo alla totalità anche attraverso la segmentazione di ciò che fotografo, perché non catturo mai un luogo nella sua interezza, ma scelgo dettagli, frammenti. Già l'ingigantimento è un'azione di elaborazione, che, cambiando le dimensioni, risemantizza il contesto e il testo stesso.

SS: Arriviamo ai tombini, ormai è un progetto che ti impegna da diversi anni, mi avevi detto che forse sarebbe stata una sola serie, ma sembra inesauribile. Come inizia?

CP: Mi ci sono trovata dentro, i tombini mi hanno inghiottita... Non c'è un materiale e un uso più povero di quello di un tombino, e dunque con i tombini il processo di trasformazione è portato al massimo. La sfida di sublimare un oggetto di tale ordinarietà è estrema. Il mio percorso è stato molto



lineare, ho cominciato da subito a guardarmi attorno, partendo dal mio presente per poi aggiungere quella distanza che ne permette il superamento. I soggetti spaziano dai segni di strada per i primi street arts che ho realizzato nel 1994, alle architetture, quelle archeologiche e quelle industriali legate al mondo del lavoro, alle miniere, ai paesaggi urbani contemporanei sino a quelli, direi, post umani.

Con la stessa metodologia, attratta sempre dagli elementi meccanici, un giorno a Cosenza, camminando in una giornata di un sole splendente rubata ad una pioggia impetuosa, mi sono ritrovata sotto ai piedi un tombino di metallo sul quale l'acqua rifletteva in modo così abbagliante che un semplice grigliato diventava un luminoso arabesco. Tutto è nato da questo scatto: invece di guardare da sotto in su verso l'alto, come stavo facendo in un ciclo precedente dove i soggetti erano sottotetti o lucernai a vetro - il *Sony Center* di Berlino ne è esempio - ho cominciato a esplorare la profondità.

SS: Un giro di sguardi dall'alto verso il basso...

CP: Esattamente, e viaggiando in Italia, in Europa, perfino in Cina ho scoperto queste griglie, di ghisa e di metalli diversi, dai disegni o ghirigori sorprendenti. Un'altra singolarità che ho poi rilevato è che, seppur dalla forma diversa e tipica di ogni zona, i tombini delle varie parti del mondo hanno delle sigle comuni, dalla Svizzera a Pechino, da Roma a Budapest, ricorrono le stesse cifre, tipo EN, o D400 etc.

SS: Nella lingua inglese tombino si traduce manhole, letteralmente "l'entrata dell'uomo".

CP: L'arte contemporanea è tutta una metafora, e se è vero che gli artisti sono meno intelligenti delle loro opere (o forse solo più lenti) e non ne comprendono immediatamente il senso, riflettendoci mi sento di dire che la scelta dei tombini può essere considerata essa stessa una metafora. Di fatto il tombino non finisce lì, dal suo buco si dirama tutta una rete sotterranea, una vita nascosta. E forse questa mia ossessione è indice sempre della stessa necessità di svelamento dell'invisibile, di una vita segreta, dell'ignoto, e il processo che dico di trasformazione è in realtà un percorso di conoscenza.

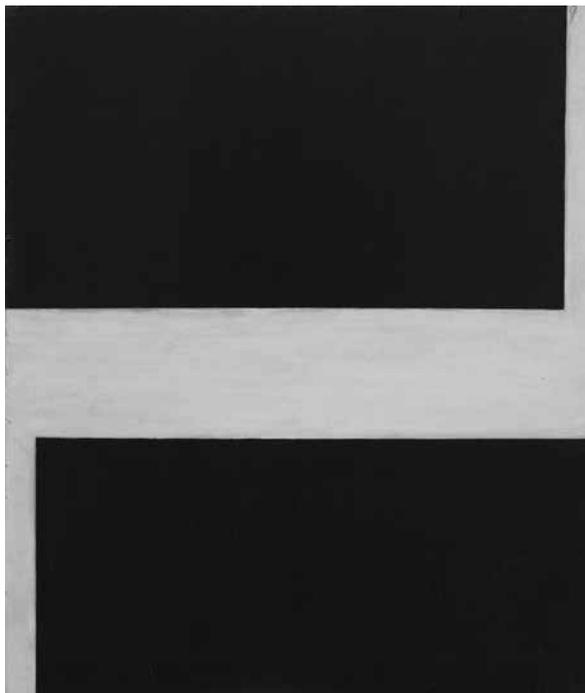
SS: C'è una geografia sotterranea che hai pre-visto. Li hai fotografati, e poi?

CP: L'attrazione per queste superfici metalliche continua ad essere molto intensa, tant'è che ho cominciato ad introdurre anche dei colori metallizzati, per tradurre con più forza questa materia. Dagli elementi meccanici di ferro su cui già mi stavo concentrando, legati ai luoghi di lavoro come le miniere nella Ruhr, o in Sardegna, ai tombini il passo è stato breve. Sono attratta da luoghi in cui risuona l'eco del vissuto. Nella miniera a Duisburg puoi percepire il passaggio dei minatori, che erano anche ragazzini e che svolgevano il lavoro più duro al mondo, e sei colpita da questa presenza-assenza dell'uomo, di cui puoi avvertire ancora il sospiro o il dolore.

Il passato persiste, come dentro Castel Sant'Angelo - oggi meta di migliaia di turisti al giorno - a cui ho dedicato un ampio ciclo, in cui senti comunque la violenza del passato che incombe.

SS: È la forza del tutto che tu concentri nel dettaglio.

CP: Alcuni tombini sembrano dei fiori (e invece chissà cosa nascondono), come quelli di Budapest che diventano addirittura degli elementi decorativi. Pure interessante è che lo stesso materiale cambi colore e aspetto a seconda della posizione e di quello che subisce. Un medesimo tombino dentro le Terme Széchenyi si era ossidato assumendo un bellissimo azzurro, invece in un altro luogo era tutto brunito. È significativo di come il contesto possa influire sull'identità di un soggetto.



Blinky Palermo, *Untitled*, 1964. Oil on canvas, cm 95 x 80
Collection Stroher, Darmstadt, Germany

Raffaello Sanzio, *Autoritratto*, 1506 circa
Tempera su tavola, cm 47,5 x 33. Galleria degli Uffizi, Firenze

Piero della Francesca, *Polittico della Misericordia*, 1444-1465
Tecnica mista su tavola, cm 330 x 273. Museo Civico,
Sansepolcro

SS: Cosa farai degli scatti presi quando eravamo insieme a Londra ad Hyde Park, camminando verso la Serpentine Gallery? C'era anche quello prezioso in memoria della principessa Diana.

CP: In quell'occasione è successo qualcosa di sorprendente, nella serie che ho raccolto, pittura e fotografia si compenetrano da sé spontaneamente, a tal punto che le fotografie stesse incarnano già un'idea pittorica, sembrano pittura, nella totale ambiguità della pittura fotografica o della fotografia pittorica. I tombini sono stati fotografati tutti nella stessa dimensione verticale come seguendo un progetto, ma in realtà è avvenuto in modo casuale. Anche se il caso, come ci insegna Alighiero Boetti, nel lavoro non esiste...

SS: La luce naturale inglese è opaca, monotonale, questo grigio acciaio della luce soffusa è statico. Nel tuo caso direi che usi la fotografia come i pittori prima della sua invenzione usavano il disegno. Il mondo visibile, fenomenico, per l'artista è una continua stimolazione: ogni aspetto del reale lo allerta, nutre l'impulso di possedere la figura che lo sguardo ha costruito. Degas parlando del disegno diceva che è la più ossessiva tentazione dell'intelletto. L'artista disegna meno con la mano e più con lo sguardo. Tornando alla tecnica. Hai sempre lavorato su tela?

CP: Fino al 2006 usavo l'analogico stampando le fotografie in bianco e nero su carta, applicavo il colore a pennello e su una lastra di plexiglass sovrapposta stendevo degli strati di cera o di resina e pigmenti e racchiudevo poi l'opera in una cornice di ferro. La stampa e il colore direttamente su tela sono sopraggiunti tra il 2010 e il 2011. Il senso è rimasto lo stesso: la frammentazione dell'opera in un dittico o in un polittico, mira a ricucire le parti iconiche con quelle monocromatiche portando alla rivelazione dell'immagine. Da anni ricorro ormai alla fotografia digitale, tuttavia non marcherei la distinzione tra analogico e digitale, l'artista usa quello che è funzionale all'idea.

SS: Certo, non sono né i materiali né la novità tecnologica a fare un'opera d'arte.

CP: Verso la fine degli anni Novanta, quando ormai avevo azzerato totalmente il colore, come nella serie *Sottovuoto*, mi sono imbattuta in una riflessione di Giulio Paolini secondo cui il b/n è il colore del cervello, nel senso che la tecnica segue la necessità espressiva, non viceversa.

SS: Il b/n è il colore più astratto, in natura non c'è, è il colore in cui noi sogniamo. Il bianco e il nero lo abbiamo solo nel lavoro onirico e nell'arte. Nella tua esperienza un oggetto tridimensionale può essere definito anche pittura? Per esempio nel *Nudo che scende le scale* (1912), di Duchamp, tempo e spazio trovano una forma nuova nel cui presente progressivo il soggetto della visione sembra essere ritardato indefinitivamente.

Un esempio calzante sul significato etimologico di *pictura* lo troviamo nei *12 Cavalli vivi* di Janis Kounellis, opera che, esposta per la prima volta all'Attico di Sargentini nel 1969 e alla Whitechapel più recentemente nel 2002, l'artista nega categoricamente di definirla performance o scultura, piuttosto la designa come spazio pittorico. D'altronde c'erano già state le esperienze di Fontana come il *taglio* e gli *ambienti spaziali* nei quali l'artista superava il limite della superficie per ottenere un'opera pittorica.

CP: Non ho mai sentito il bisogno di definirmi e di costringermi in una categoria, comunque se richiesta rispondevo che ero un'artista che seguiva un processo pittorico, cioè l'idea della pittura come fare che dallo zero crea e inventa. D'altronde lo stesso avviene anche con la fotografia analogica,



In ogni dove, Galleria Anna Marra Contemporanea, Roma 2017

perché quando in camera oscura si vede comparire lentamente l'immagine sembra si compia una magia. Che c'è di più pittorico della reazione dei granelli di polvere dei sali d'argento della carta che nella loro stratigrafia rivelano un'immagine?

Mi ha sempre affascinato la pittura per velatura raffaellesca, fatta di strati invisibili, quasi di un nulla che però nella sovrapposizione costruisce, e simultaneamente vela e rivela.

SS: Il tuo lavoro coinvolge mentalmente lo spettatore: senza concedere una lettura veloce, lo invita a pensare e richiede una lenta fruizione. La prima spettatrice sei tu.

CP: Nell'arte si cerca di rispondere a quesiti intimi o ad una condizione da cui ci si vuole liberare, per dare una risposta alla propria vita interiore. Ogni artista cerca di esprimere se stesso, forse come anelito alla immortalità e reazione alla paura della morte, che tutti temono, ma che gli artisti dandole espressione riescono a far decantare.

SS: In realtà la morte è l'unica cosa che non incontreremo mai. Quando siamo in vita la morte non c'è, quando c'è la morte noi non ci siamo. Ma è la paura di andare oltre i limiti conosciuti. L'arte è per se stessa un andare oltre il conosciuto.

CP: La paura dell'ignoto, di ciò che non conosciamo, è atavica. Ed è da qui che origina il motivo per cui indago proprio ciò che non conosciamo, è il mio itinerario di ricerca e un metodo catartico per superare questo gap e dare un senso alle cose, è la mia risposta.

SS: L'arte come ci ricorda Paul Valery è tutto ciò che non esiste, che non esiste ancora. Quali sono gli artisti che ti sei portata dietro, che ti hanno dato più soddisfazione?

CP: Partendo da lontano direi in sintesi Piero della Francesca, Blinky Palermo, e Giulio Paolini. Sono coloro che mi hanno guidato, Blinky Palermo per la sua progettualità, Paolini per la sua filosofia e la duplicità dello sguardo, mentre Piero della Francesca perché è davvero fotografico! Non dico Caravaggio, sensuale, carico di luci e ombre, ma proprio Piero della Francesca che ha quell'erotismo puro, nudo, del non detto, dell'invisibile, che fa della sua pittura una fotografia concettuale.

SS: In conclusione quello che tu affermi mi fa pensare al concetto di spazio visionario di Malevič, alla sua filosofia dell'azzeramento delle forme dove le forme trovate dalla ragione sono costruite sul nulla, mentre le forme intuitive devono uscire dal nulla.

Il luogo dell'autenticità dell'esperienza estetica, al di là del velo della memoria ragionante, tra il vedere e il non vedere, è sempre ritmato dalle intermittenze del cuore. L'arte ruota attorno ad un centro assente, in quell'oblio di energia dimenticata che fluisce inarrestabile e infinita. Lo sguardo dell'arte è sempre ignaro, inconsapevole: e basti qui ricordare il mito di Orfeo che, quando gira lo sguardo verso Euridice, ne coglie soltanto il simulacro e nello stesso istante la perde. Per Orfeo non c'è una terza possibilità di poter cogliere insieme Euridice e la sua immagine. L'esclusione dell'occhio in Orfeo, come nel film di Luis Buñuel *Un Chien Andalou* del 1929, non è altro che la metafora della cecità, o meglio il passaggio dal campo scopico, dall'occhio allo sguardo, dal visibile all'invisibile, nel luogo dove il desiderio sorprende se stesso.

1. Roland Barthes, *Barthes di Roland Barthes*, Einaudi, Torino 1980, p. 89

2. Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, Bompiani, Milano 2003