



▲ Jan Fabre, *Chapitres I-XVII* cere e bronzi (courtesy Guy Pieters Gallery, Paris)

«ficare le sue passioni», a parte andare a vedere uno spettacolo di Fabre?

- (ride).. Nel 1981 feci una performance a New York in cui alcuni critici dovevano spararmi, si chiamava Art keeps me out of jail. Per la performance che ho fatto al Louvre il titolo doveva essere An homage to Jacques Mesrine. Mesrine fu ucciso nel 1978 da un poliziotto nelle strade di Parigi e decisi di non annunciare il vero titolo della performance in Francia perché Mesrine è ancora considerato un anarchico di sinistra radicale, molto mal visto dai cosiddetti ben pensanti. Perciò ho riutilizzato questo titolo del 1981 Art keeps me out of jail. Mi sento vicino agli anarchici e ai gangsters perché sono nato in un sobborgo povero, e vi sono sopravvissuto, grazie alla forte impressione che ho avuto dalla bellezza: questa è la vera ragione per cui sono sopravvissuto e potei andare via. Sono stato in prigione quando ero solo un ragazzo. Quello che forse ti purifica come essere umano è non finire negli eccessi del terrorismo della crudeltà reale, ma ricercare una specie di terrorismo poetico. Questo terrorismo poetico mi ha dato lo stesso eccesso che provavo da giovane uomo arrestato come un piccolo gangster, e anche un senso di purificazione, ma questo è molto personale

...

- E alla gente comune...

- Credo che il terrorismo poetico sia cugino della bellezza, credo nelle forze della bellezza, ma non in un principio estetico di facciata che puoi ottenere col make-up, forse è un'attitudine verso la vita, come una specie di indulgenza che ti trasforma. I bambini possono farsi male mentre giocano ma tre secondi dopo sono di nuovo amici, come se non fossero stati arrabbiati. Il punto è quella trasparenza che viene prima della civilizzazione o dopo che superi gli 80 anni, chiamo indulgenza quello che non siamo più ■

▼ Jan Fabre, *Chapitres I-XVII* cere e bronzi (courtesy Guy Pieters Gallery, Paris)



## Alfredo PIRRI

Opere a misura ambiente  
Intervista con Luciano Marucci

**L**uciano Marucci: Com'è nato il progetto della grande installazione "Misura Ambiente" di una certa complessità concettuale ed esecutiva?

- Alfredo Pirri: "Misura Ambiente" - come sai - è un modo di dire che si usa quando si vuole definire la misura di un lavoro che non ne ha o, meglio, che si adegua all'ambiente che lo ospita. Perciò ho voluto sottolineare la presenza di un'opera a pavimento che ho allestito alla Galleria De' Foscherari di Bologna dopo averla mostrata, la primavera scorsa, a Vorno (nei pressi di Lucca), nella Cappella della Tenuta dello Scompiglio per l'inaugurazione dell'omonima Accademia. Misura Ambiente è pure il titolo di una sorta di ricerca che sto avviando in questi giorni: una raccolta di fotografie di opere che ho realizzato negli ultimi dieci anni e di testi scritti nello stesso periodo, che dovrebbero sfociare quanto prima in un libro. Così ho voluto inaugurare un ciclo di mostre, conferenze e iniziative diverse che entreranno, appunto, nel volume in cui mi piacerebbe raccogliere riflessioni, mie e di altri, sulla questione dell'arte che non ha misura; che si dilata nello spazio e che, allo stesso tempo, salvaguarda il principio dell'opera e la sua autonomia, senza fondersi completamente con l'ambiente che la mostra.

- Nell'intervento alla Cappella dello Scompiglio di Vorno c'era un legame privilegiato con la sacralità del luogo?

- Più in generale, con la sacralità che si vive in quella piccola Cappella con un altare addirittura sproporzionato rispetto alla Cappella stessa. Un "oggetto" finalizzato a sottolineare il rapporto stretto fra sacralità e potere della famiglia che lo ha fatto edificare. Il soggetto dell'affresco inserito nell'altare, una Sacra Famiglia, con una presenza così significativa dentro il luogo in cui avrei dovuto esporre, era da tenere sicuramente in considerazione. Allo stesso tempo il mio lavoro, da un punto di vista compositivo, tendeva a sviare l'attenzione dello spettatore dall'altare e dalla rappresentazione sacra. La mia intenzione, semmai, era di stimolare percettivamente, in maniera molto forte, un tentativo di fuga dallo spazio attraverso il disegno a terra di una prospettiva centrale, con un punto di fuga quindi unico ma non situato esattamente ai piedi dell'altare, come sarebbe stato normale. Immaginiamo gli sguardi rivolti all'altare di quanti partecipano a un rito religioso, mentre le linee prospettiche a terra indirizzano l'attenzione alle spalle dell'altare medesimo verso un punto difficile da cogliere. Lo spettatore si sente proiettato verso l'esterno dell'edificio e questo fa sì che, guardando l'opera, sembra che l'altare venga in avanti, si muova verso il centro dello spazio, assumendo una nuova dimensione architettonica in cui la sacralità acquista una forma immobile e dinamica allo stesso tempo definendo una nuova ritualità, che ci proietta fuori dall'edificio in cui si compie.

- Anche il nome dell'Accademia ha contribuito all'ideazione?

- Un po'. Ho deciso di celebrare il nome dello Scompiglio, visto che, per la prima volta, l'Accademia veniva presentata al pubblico. Ho voluto, appunto, interrogare e celebrare la parola "scompiglio" insieme a quella del titolo del Seminario, "Incontri d'armonia". Lo scompigliare e il rendere armonico, comunemente sembrano due termini lontani fra di loro; mentre, durante gli incontri, grazie ai diversi contributi, è diventato sempre più chiaro che l'armonia non è la giustapposizione statica di entità opposte, ma la convivenza delle stesse che indicano un modo di stare insieme in maniera reciprocamente utile e dinamica.

- Mi pare che la tua realizzazione tenda a dare una lettura sensibile, molteplice e rigorosamente articolata.

- La questione dell'armonia, alla base del Seminario e dell'idea dell'opera che ho realizzato, è - come dicevi tu - molteplice e articolata, con molti punti di fuga differenti, intesi come prospettiva, come geometria, raffigurazione, ma anche punti di fuga in termini umani, di esperienza, convivenza di tecniche e di idee tra loro differenti. Dunque, una convivenza senza scontri, rigida e sensibile.

- In sostanza c'è stata una sorta di interazione con lo spazio fisico interno (architettonico e culturale) e perfino con l'ambiente naturale esterno.

- L'ambiente naturale della Tenuta dello Scompiglio, con un parco enorme, una grande villa rinascimentale e altri edifici, evoca una sorta di religione naturale. Per questo - dicevo prima - che i punti di fuga nell'opera tendono a non fermarsi dentro la Cappella, ma raggiungono l'ambiente esterno nel tentativo di rendere unica una ritualità spirituale e naturale. ▶

◀ - Parliamo della percezione più intima. Dove vorrebbe condurre il percorso delle installazioni di Lucca e di Bologna che geometrizzano l'immaginario e invadono l'intero spazio coinvolgendo in più sensi gli spettatori?

- Cerco di perseguire il coinvolgimento degli spettatori in tutte le opere, anche in quelle di dimensioni contenute, le quali, in apparenza, non producono in loro lo stesso effetto. Nel mio lavoro c'è sempre un aspetto, da me più volte chiamato di tipo performativo, che tende cioè a far sì che l'opera esca da se stessa per invadere lo spazio. Quindi lo spettatore viene attratto e coinvolto dentro l'opera, però vorrei che questa attrazione fosse leggera, impalpabile; che non ci porti in un luogo reale, fisico, fatto di emozioni e sensazioni sensoriali reali, come accade con l'arte relazionale. Per me l'opera deve chiamare a sé lo spettatore, per poi lasciarlo solo, come aveva iniziato da solo a osservarla. Così essa è una sorta di attivatore di solitudine che aiuta a rimanere con se stessi.

- A meditare nel silenzio...

- Anche, seppure nelle mie opere ci sia spesso una metafora sonora o, meglio ancora acustica; però è come quella della visione: attrae le persone per portarle in un luogo di solitudine, non per coinvolgerle e farle convivere tutte insieme in una comunità reale e stabilita una volta per tutte.

- Con le proiezioni storiche nel presente hai voluto evidenziare l'importanza della dialettica tra valori ideali della classicità e proposte linguistiche della modernità?

- I termini "classicità" e "modernità" non possono che convivere. Anzi, la modernità è il classico portato alle estreme conseguenze e, d'altra parte, anche la classicità è una forma permanente di modernità. A questo riflettevo di recente, ritornando dopo anni a Barcellona e rivedendo alcuni edifici importanti per quella città. Mi sono accorto che c'è stato un momento particolare negli anni Ottanta in cui abbiamo avuto la possibilità di riformulare un pensiero critico sul moderno, ripartendo proprio dal modernismo spaziale e architettonico. Ebbene, altrove questa riflessione ha caratterizzato gli spazi urbani ridando vitalità alle città attraverso un'autentica pratica post-moderna, cioè dopo-moderna. In Italia, al contrario, il postmodernismo è stato una cancellazione del moderno e una messa in gioco, tanto ironica quanto stupida e inutile, che ha portato semplicemente a un bric-à-brac, senza capo né coda, del quale tutti noi, sia in termini materiali sia spirituali, stiamo pagando le conseguenze.

- Nel rapporto atemporale tra la stabilità della tradizione più attendibile e la precarietà di certa attualità c'è forse l'aspirazione di ritrovare l'armonia perduta e i valori immateriali?

- L'armonia non è mai perduta. Se lo fosse, sarebbe qualcosa di invariabile che a un certo punto si spezza lasciando dietro di sé una traccia romantica che non mi interessa. Durante i giorni del Seminario ci siamo accorti - io lo sapevo già, ma le testimo-



▲ Alfredo Pirri, *Misura Ambiente*, 2009, Cappella dello Scompliglio (Vorno di Lucca), [visione simultanea dell'installazione da punti opposti]

nianze di quanti hanno collaborato mi hanno aiutato a comprenderlo meglio - come l'armonia non sia da recuperare dal passato, ma che va costruita in continuazione, che ci sposta sempre più avanti, dando nuove possibilità di comprensione. Ho capito anche un'altra cosa che avevo solo intuito: un valore fondativo dell'armonia è una strategia di tipo ascensionale come una scala musicale di Arvo Pärt. In tal senso il valore immateriale - come lo chiami tu - è fondamentale nell'armonia stessa, però non bisogna dimenticare che è una conquista non un punto di partenza. Diversamente sarebbe un'armonia morta. Invece il valore immateriale è da conquistare e, una volta acquisito, quando gli dai una forma nuova, bisogna avere la forza di verticalizzarlo maggiormente attraverso una nuova invenzione.

- La ri-composizione dell'opera su altra misura alla Galleria De' Foscherari di Bologna in cosa si differenzia dalla prima realizzazione di Vorno?

- Durante l'inaugurazione alla "De' Foscherari", con un breve in- ▶▶

◀tervento, ho presentato l'opera come era stata installata a Vorno e ho ricordato il 27 gennaio, giorno dell'apertura della mia esposizione, ma soprattutto "Giorno della memoria" in cui si ricorda la Shoah. Ho messo insieme le due cose ed ho spiegato la mostra mettendo a confronto alcune fotografie. Sono partito da una famosa immagine, scattata dai soldati russi che arrivavano ad Auschwitz per la prima volta, con la prospettiva, anche quella centrale, di due binari che vanno a finire esattamente dentro il campo di concentramento. Una fotografia molto drammatica, con un punto di fuga centrale, come nel lavoro di Vorno. Mettendo a confronto le due rappresentazioni - quella di Auschwitz e del mio lavoro nella Cappella dello Scompiglio - era evidente come esse in definitiva parlassero del destino, la prospettiva centrale intesa come allusione al destino personale, umano di ognuno di noi orientato verso una fuga più o meno distante. Nella prima immagine era chiaro che il destino si fermasse esattamente un metro al di là del cancello, sovrastato dalla scritta "Arbeit macht frei" (Il lavoro rende liberi); nell'altro il punto focale si percepiva come molto distante, tanto da essere invisibile. Da questo passaggio sono arrivato alla scomposizione prospettica raffigurata nei quattro disegni dei progetti esposti nella vetrina esterna della Galleria, che rappresentano la spazializzazione ulteriore di quest'opera con altri quattro punti di fuga, anch'essi esterni all'edificio della Galleria stessa. Quindi l'opera si scompone acquisendo altri destini rispetto a Vorno.

- Nei grandi come nei piccoli lavori, non soltanto recenti, tra -  
spare una tensione sperimentale che approda alla costruzione  
razionale e interiore di opere definite sia in senso estetico che  
etico. Ricerca e progettualità procedono con continuità, in su -  
perficie alla scoperta di nuove tecniche espressive e in profon -  
dità relazionando l'io alla Storia?

- Belle le ultime parole che dici, perché, in effetti il mio lavoro  
ruota sulla relazione tra l'io e la Storia, cioè sul tentativo di far  
dialogare qualcosa di estremamente privato, intimo e persona -  
le con qualcosa di più generale che può arrivare a definirsi ad -  
dirittura come storia o come cultura, ambiente, spazio. Al di là  
delle misure delle opere, che nascono spesso nel mio studio in  
relazione ad esso e al fatto di poterle costruire direttamente  
con le mie mani, l'intimità dello studio viene proiettata all'e -  
sterno e deve diventare linguaggio. Sostanzialmente desidero  
contribuire, per quanto mi è possibile, allo spostamento contin -  
uo del linguaggio dell'arte senza rinunciare a rimanerci dentro,  
cioè senza tentare di scardinarne i fondamenti, anzi accettan -  
done in pieno la tradizione fatta di materiali, di modi di rappre -  
sentare e - perché no - di classificazioni come scultura, pittura,  
eccetera. Vorrei riuscire proprio a stare dentro a questo limite,  
bordo difficilissimo da rendere, da abitare fra un'intimità che  
viene continuamente ricreata e il linguaggio dell'arte, facendo  
rimanere l'uno e l'altro dentro i loro abituali confini.

- Quindi l'intenzione sperimentale non viene mai meno.

- Assolutamente no. Fra l'altro, tornando all'idea del libro, ne ho già pubblicato uno in cui vengono messe a confronto delle mostre personali e mi auguro che anche l'altro che ho in mente possa essere costruito in questo modo, perché ogni mostra che faccio ha una tensione

di sperimentazione, materiali, linguaggi diversi. E spero che questo mio atteggiamento non venga meno.



▲ Alfredo Pirri (ph. Mario Di Paolo)

- Consideri questo composito lavoro un momento particolar -  
mente significativo delle tue investigazioni anche per focalizza -  
re le motivazioni di fondo?

- A quanto già detto posso aggiungere che ogni mia personale  
serve a dire qualcosa sulle mie intenzioni. Nel contempo l'iti -  
nerario non è costruito come un'enciclopedia in cui tutto sta ordi -  
natamente al suo posto, ma gli intendimenti mutano ogni vol -  
ta un poco e mi auguro che vivano fra di loro in armonia. Nel  
mio lavoro vorrei si percepisse una dimensione atmosferica,  
qualcosa che si muove come l'aria e la polvere che viene da es -  
sa trasportata. Ho inteso in questo modo la mostra alla galleria  
"De' Foscherari": è come se il lavoro grande a pavimento gene -  
rasse una sorta di movimento aereo che va producendo un pul -  
viscolo visivo simile alla polvere nelle case, che, mossa dall'a -  
ria, si concentra negli angoli. Mi piace questa forma di far coa -  
gulare le cose a seconda di come l'atmosfera si muove. La stes -  
sa atmosfera delle idee di fondo che si muovono nella mia testa.  
Queste intenzioni generano degli agglomerati di polvere.  
Ecco, essi sono le mie opere.

- Per concludere, la tua produzione sottende l'indicazione di  
propositive modalità operative e la volontà di partecipare al di -  
venire della cultura artistica?

- Questa è una mia scelta, ma anche una sorta di obbligo di  
qualsiasi essere vivente.

A cura di Luciano Marucci