

Agostino Arrivabene

ovvero delle demiurgiche arti trasformatorie

Nel panorama artistico contemporaneo Agostino Arrivabene costituisce un unicum. L'artista procede personalmente alla macinazione dei pigmenti per la composizione dei colori naturali, alla decantazione degli oli, alla preparazione dei solventi e vernici pittoriche, secondo le antiche tecniche dei maestri medievali. In un vero laboratorio alchemico nascono quadri che riecheggiano le intuizioni di Van Eyck, Rembrandt, Leonardo, filtrate alla luce della mitologia greca. Le tematiche trattate nascono da atmosfere magiche e surreali, descritte con la cura al particolarismo naturalista dei fiamminghi. Personaggi sofferenti, Animalia e Vanitas costituiscono i protagonisti di un mondo fatto di luci ed ombre, riflessi degli ambivalenti stati d'animo dell'autore. In questa intervista Arrivabene svela il mistero che sta alla base di tali ispirazioni angosciose e terribili ma irresistibilmente coinvolgenti.

Agostino Arrivabene is the only contemporary artist who personally grinds pigments for the composition of natural colours, decants oils, and prepares solvents and paint, according to old techniques used by Medieval masters. In an alchemist's laboratory he creates paintings echoing the intuitions of Van Eyck, Rembrandt, and Leonardo da Vinci filtered through the Grecian mythology. The themes emerge from a magic and surreal environment described with the attention to details that is typical of the Flemish painters. Suffering characters, Animalia, and Vanitas are the protagonists of a world made of lights and shadows reflecting the author's ambivalent moods. In this interview Arrivabene unveils the mystery forming the basis of such inspirations that are distressing and terrible but irresistibly entralling.

Biografia essenziale

Agostino Arrivabene nasce l'11 giugno 1967 a Rivolta d'Adda, Cremona e consegue il diploma nel 1991 presso l'Accademia di Belle Arti di Brera. I suoi primi studi sono dedicati alla sperimentazione della pittura, del disegno e dell'incisione. Si richiama ai Maestri del passato: Leonardo, Dürer, Van Eyck, Bosch e Rembrandt. Attraverso numerosi viaggi approda nelle maggiori città italiane ed estere, visita i grandi musei europei dove può ammirare direttamente le opere più importanti. Conduce da autodidatta una ricerca che lo porta a recuperare la conoscenza delle tecniche pittoriche tradizionali. Provvede direttamente alla preparazione artigianale dei colori (lapislazzuli, lacca di robbia, cinabro, indaco, sangue di drago ecc.) e pazientemente indaga i segreti antichi che stanno alla base del disegno e dell'acquaforte.

All'età di 21 anni riceve il primo premio al Concorso Internazionale "Leonardo Sciascia amateur des estampes". Inizia così una carriera ininterrotta fatta di prestigiose mostre personali: ottiene ambiti riconoscimenti, partecipa ad una innumerevole serie di esposizioni collettive, riscuote il concorde apprezzamento tra i maggiori storici e critici d'arte a livello nazionale ed internazionale.

Ma il miglior studioso dell'opera di Arrivabene resta lo stesso Arrivabene che attraverso lo scritto e l'intervista svela il mistero incantatorio della sua opera. Un segreto che si nasconde dietro una vita di sofferenze, affrontate con la volontà della conoscenza, sostenute dall'amore per l'arte che spesso può portare alla solitudine. Il foglio, la tela, la tavola diventano allora uno specchio in cui sono riflesse passioni, paure e speranze dell'artista. In un continuo divenire si alternano i cicli della vita e della morte, rappresentati dai curiosi soggetti espressi nell'esecuzione pittorica dedicata alle Mirabilia, alle Vanitas, ai Sofferenti, sempre filtrati e sorretti dal mito greco. Queste tematiche rappresentano la sintesi di un vissuto trasfigurato. L'osservatore attento resta affascinato in quanto percepisce che l'abilità tecnica è solo un pretesto e non un fine. Partita da una raffinata grafica rinascimentale, da un'esuberante coreografia barocca, la produzione artistica di Arrivabene si è evoluta e negli ultimi lavori la troviamo espressa in strane forme dilatate e quasi nebulizzate. Ma nelle opere del presente vive ancora la condizione dualistica che caratterizzava il passato. Tra i protagonisti di questo racconto oggi figurano soggetti avvolti da angoscianti nubi batteriche dalle cui membra germignano spaventose quanto leggiadre appendici. Una oscura schiera di esseri mutanti riceve improvvisa sublimazione da folgoranti bagliori, propagati dalla presenza di maschere d'oro. Dietro il disfacimento della carne si cela il riscatto di una santità perduta e ritrovata. Sono immagini della luce che si confondono, in una eterna competizione, con quelle della sera.

Premessa

In una sperduta cascina della campagna cremasca, solitario eremo, lontano dal clamore metropolitano, a Gradella di Pandino, vive e opera abitualmente Agostino Arrivabene. L'intervista che segue mi ha consentito di poter rinsaldare i rapporti di sincera amicizia e di stima, nutriti nei confronti di un artista che per inventiva, cultura e capacità espressive considero tra i maggiori. È trascorso un quarto di secolo da quando all'indirizzo della Commissione Museo di Crema pervenne la richiesta per l'allestimento di una mostra da parte di uno sconosciuto pittore rivoltano. All'epoca in città diversi spazi espositivi pubblici e privati erano in grado di

garantire una appropriata visibilità ad un gran numero di artisti, cremaschi e non cremaschi. A giovani e vecchi aspiranti era permessa una discreta possibilità di scelta espositiva. Le raccomandazioni erano tassativamente disattese e la pluralità del collegio museale di cui facevo parte garantiva con attenta severità la selezione dei candidati. Mensilmente ricevevamo decine di domande che valutavamo di volta in volta. Esporre nell'importante sala Cremonesi del famoso Centro Culturale Sant'Agostino era un privilegio riservato a pochi eletti.

Le foto delle tele che ci erano pervenute da Arrivabene destarono subito unanime sorpresa per gli inusuali soggetti mitologici. Aveva stupito la perfezione dei disegni che sapevano generare ammirazione e compiacimento. I sapienti accostamenti cromatici potevano suscitare vere e insolite emozioni, quelle che per intenderci fanno immediatamente comprendere la differenza tra una bella copia e un'opera ispirata. Nessuno aveva mai sentito parlare di quell'ignoto Maestro. La meraviglia iniziale crebbe quando la data di nascita confermò l'età del pittore: poco più che ventenne. La mattina successiva, senza averlo preventivamente concordato, la commissione si ritrovò riunita a Rivolta d'Adda, nella casa paterna di Arrivabene. Ognuno di noi aveva sentito l'impellente bisogno di verificare la reale rispondenza di quelle opere. Subentrò allora un ammirato sconcerto nel dover constatare che le immagini fotografiche avevano trasmesso solo parzialmente la prorompente bellezza offerta dagli originali.

Formazione tecnica

Partendo dal presupposto che la grandezza di un artista, al di là delle tecniche, delle valenze simboliche utilizzate e dei condizionamenti ambientali, può costituire un derivato della sua soggettività, diventa illuminante conoscere quali siano stati i primi momenti legati ai ricordi dell'infanzia e i motivi primari che lo hanno spinto a privilegiare un particolare percorso. Come è nata questa vocazione al disegno?

Per rispondere a questa domanda occorre ritornare agli inizi del mio passato, risalire alla mia protostoria. Premetto che non penso si possa stabilire un metodo per capire come un artista si forma al suo destino nel corso del tempo. È un grande mistero, non certo una casualità. Esistono fattori concatenati e determinanti che mi hanno condizionato nei primi anni di vita e poi portato a livelli di comportamento tali da facilitare il mio avvicinamento al mondo dell'arte. Fin da bambino questo processo era già in atto. Ricordo le prime volte, quando a scuola prendevo in mano una matita, sentivo fin da allora una scioltezza particolare, una capacità innata. Anche nei primi anni d'asilo e delle elementari non ho dovuto sottostare ad alcun training di preparazione. I disegni che facevo erano formati, avevano già una loro connotazione naturalistica, autonoma nel rapporto con la realtà. Non procedevano attraverso quelle mediazioni simboliche che solitamente sono caratteristiche preliminari del disegno infantile, né proponevano stili che prefigurassero o sintetizzassero forme del reale. Allora seguì una ricerca spontanea, dettata dallo sguardo e dall'azione.

Quali avvenimenti, fonte di dolore o piacere, hanno influito sulle scelte adolescenziali del giovane Agostino Arrivabene?

È stata scioccante e determinante all'età di quattro anni la perdita di mia madre. Un avvenimento drammatico e tangibile ha mutato il corso del destino. Mio padre non ha più voluto nessuna sostituzione, né si è cercato una compagna.

Questo trauma è stato in parte alleviato quando ci siamo uniti alla famiglia della zia. Anche lei aveva perso il marito, così sono stato allevato insieme a mio fratello che aveva un anno d'età e non ha potuto conoscere ciò che comportava l'affetto materno. La mancanza di questa figura, fondamentale nella vita di un bambino, è diventata per me un tarlo ossessivo. Mi sono chiuso ermeticamente in me stesso, dedicandomi completamente al disegno. Mi domandavo in maniera assillante il perché di quanto era accaduto, cercavo la ragione e volevo delle risposte. Disegnare è diventato il codice interpretativo che utilizzavo per decifrare la criticità della situazione. Volevo superare quelle ansie che, nate con l'infanzia, si sono protratte nel corso del tempo. Le risposte mi sono venute dal mondo fiabesco a cui nel frattempo per riflesso mi ero avvicinato. In quegli anni trasmettevano alla televisione alcuni racconti di fiabe.

La mia storia presentava singolari analogie con quella di Pinocchio. Nella proiezione delle puntate il burattino di Collodi, sceneggiato da Comencini, anche lui privo di madre, era aiutato da una fata, un personaggio straordinario che esercitava i suoi poteri magici sulla realtà. Mi immedesimavo in Pinocchio, la sua esperienza poteva essere surrogata alla mia. Così la mamma assumeva le sembianze di una figura fantastica, simile a quella legata alle simbologie popolari. Nel tempo questa situazione è cambiata grazie al rapporto con una cugina, figlia della sorella di mia madre. Insieme a mio fratello Andrea siamo stati accolti e lei, come una vera educatrice, ha contribuito ad ampliare il mio immaginario, indirizzandomi al mondo del mito classico, alla filosofia greca. Dai miti popolari delle fiabe sono così passato alla raffinata conoscenza del mondo antico. La lettura simbolica della realtà mi ha aiutato a sopportare le difficoltà infantili e la mitologia ha rappresentato la chiave di lettura. Le tragedie antiche hanno fornito un aiuto ai fatti del presente. Potevano alleviare le angustie dell'età, costituire una sorta di medicina antica. Sono state d'ausilio al bambino prima e all'adolescente poi.

I tuoi primi ricordi artistici giovanili sono stati messi in relazione con l'immaginosa iconografia offerta dai capitelli della basilica medioevale di S. Maria e S. Sigismondo a Rivolta d'Adda. Le sirene caudate, le larve lugubri di cavalli rampanti, i serpenti aggrovigliati spuntano inquietanti dai primitivi arabeschi romanici. Queste rappresentazioni che appaiono ben delineate nei primi lavori hanno oggi lasciato il posto a fisionomie più evanescenti. Come hanno contribuito a promuovere le prime suggestioni fantastiche e le visioni anamorfiche?

Da piccolo mi sono sempre sorpreso stando ad ammirare le bellezze mostruose che il romanico ha saputo produrre in quella chiesa. La mia attenzione si attardava, catturata non tanto dalle loro potenzialità terrifiche ma dalla capacità evocativa che gli artigiani-scultori avevano saputo imprimere alla pietra. Erano riusciti a trasformare le rappresentazioni biologiche di animali veri e fantastici in altrettante aberrazioni surreali. Con questi esempi si è saputa tramandare una forte grandezza espressiva. È questa la traduzione inaudita e impressionante di ciò che nel quotidiano, apparentemente, poteva sembrare comune e consuetudinario.

Le esperienze della scuola, lo studio all'accademia, la scelta e la preparazione tecnica che ruolo hanno giocato e giocano nel tuo iter professionale?

Il mondo del liceo artistico che ho frequentato a Milano era piuttosto nebbioso. Prima ancora avevo fatto dei tentativi, di breve durata, presso scuole legate al mondo della grafica pubblicitaria. Subito mi sono accorto che non era il settore

educativo a cui volevo avvicinarmi. Avevo propensione per gli aspetti pratici e così mi sono avvicinato al restauro antico. Negli anni ottanta questo indirizzo iniziava ad essere promettente come professione. Anche la scuola del restauro mi sembrava offrire una formazione interessante ma riduttiva, poco creativa e poco aperta al nuovo. L'unico scopo consisteva nel salvare e risolvere i danni causati dal tempo. Questo inizio però mi ha permesso l'avvicinamento a tecniche artistiche che hanno contribuito alla mia base formativa. È stato determinante venire a contatto con testi, come ad esempio il trattato di Cennino Cennini, costruire un abbecedario fondamentale per una prima conoscenza e quindi l'approccio alle materie pittoriche. Era forte il desiderio di poter ricreare ciò che era andato perso. Mi intrigava l'accostamento alla manualistica originaria. Volevo apprendere la raffinata eleganza e la conoscenza degli antichi. Non mi hanno mai frenato la mancanza di un maestro o il fatto che ormai non esistesse più il supporto della bottega.

Questa ricerca della tecnica, delle basi, come ad esempio la composizione dei colori in modo artigianale, passano attraverso la selezione dei pigmenti, l'uso del macinello, la mescolatura dell'amalgama sulla lastra smerigliata, la predisposizione delle tele. Sono tutti processi che hanno costituito la prima ossatura del fare l'arte. Ho cercato di approfondirli sempre di più e hanno finito per diventare quasi una ossessione. Quando preparo la tela per la prima stesa a colla seguo un lavoro lento, noioso ma appagante nei risultati. Ad esempio parto dal lino un po' più grezzo e scelgo sempre le tele della migliore qualità, poi stendo le stratificazioni di colla di coniglio che sciolgo a bagnomaria. A freddo, quando diventa trasparente, è simile ad un gel, perché non deve impregnare tutta la tela ma svolge il compito di tura pori. Dopo questa operazione seguono tutti gli strati di colore, la preparazione a base di olio di lino grasso, gesso, pigmenti e poi il lavoro cresce.

Ho portato avanti la battaglia conoscitiva da solitario, visitando mostre di arte antica, frequentando musei, mettendo in pratica gli insegnamenti dei vecchi manuali, andando alla ricerca di materiali inusitati. La via della sperimentazione non finisce mai. Proprio ieri sono riuscito a reperire della gomma gutta, un pigmento velenoso, di origine vegetale.

È una lacca gialla e trasparente, già usata nel '500, che va macinata e lavorata in una soluzione alcoolica. Stemperata in olio di lino o di noce non permette mezze paste bensì la stesura sottilissima, trasparente, riesce ad esaltare le tonalità squillanti e limita le micro-ossidazioni, cioè l'ingiallimento. Anche il giusto utilizzo dell'olio di lino riveste notevole importanza in quanto serve a modificare la consistenza del colore. Non deve esser preso e usato all'istante; è una materia che va lavorata, digerita, attraverso un processo lento. Necessitano mesi e mesi di sedimentazione, manipolazioni, lavaggi e lunga esposizione al sole. Occorre un lavoro paziente che può durare un'estate intera. Si arriva così ad ottenere un liquido chiarificato, denso, pronto per una giusta applicazione, risultato della polimerizzazione compiuta dall'azione solare. Il legante nella mestica va sneravato, assestato, affinché non possa subire durante la pittura degli ingiallimenti supplementari.

Sono del parere che un dipinto è paragonabile ad una sorta di sarcofago, simile ad un'arca. Dovendo affrontare una sorta di viaggio nel tempo occorre sia ben protetto. Per questo motivo i materiali devono essere solidi, testati, destinati a durare più generazioni. Se ad esempio prediligo l'uso delle tele di lino al posto del cotone c'è un motivo. Il lino ha la proprietà d'essere un tessuto più resistente.

L'attività del vero pittore si sposa con quella dell'alchimista, nel senso proprio del termine, cioè di colui che secondo la tradizione andava alla ricerca della quinta essenza, il divino nell'essere umano, l'oro nella materia. L'artista alchimista è colui che persegue l'essenza della natura. Con la sua creatività opera una trasmutazione della materia, al fine di renderla talmente pura e perfetta da creare un'amalgama unica che si chiama opera d'arte. Gli elementi preparati, filtrati e raffinati proteggono l'essenza di un concetto, una fantasia, una visione concepita dall'autore. Un pittore non raggiungerà mai il massimo appagamento, durante il corso della vita. Potrà godere del fatto che il suo dipinto, viaggiando nel tempo, prolungherà le emozioni, influenzerà gli osservatori, lascerà un segno duraturo del passaggio su questa terra.

Quali sono stati gli episodi che hanno maggiormente contribuito a segnare le tappe formative dei tuoi disegni, dei dipinti, della grafica e come nasce un'opera d'arte?

Ogni opera rappresenta un mondo a se, è un microcosmo, diverso dal precedente, dissimile da quello che verrà dopo. Non esiste un metodo che valga per tutta la produzione pittorica. Ognuna implica un'azione nuova e irripetibile. Adesso mi vedi preparare questa tela e certamente parto da un procedimento consueto ma è dalla fase successiva dell'imprimitura, nel letto che accoglie la prima incollatura, del gesso, dell'olio di lino che si compone l'ossatura stessa del dipinto. Da questa prenderà forma la sua pelle finale. Ci sono degli abbozzi con dei rilievi che seppelliti dopo strati di pittura affiorano attraverso abrasioni.

Il metodo può cambiare, ne esistono altri oltre all'imprimitura. Nel caso della pittura monocromatica intervengono velature molto trasparenti, stratificazioni di mezzetinte per far risaltare il chiaroscuro. Attualmente sto apprezzando molto la tavolozza ridotta, quella dei greci antichi, costituita solo da quattro colori e in particolare prediligo il colore verde. Utilizzo per questo il resinato di rame che è un pigmento organico costituito da sali di rame presenti in certe resine. La passione per il disegno è stata fondamentale, si è manifestata in maniera costante e mi ha sempre accompagnato. Posso affermare che parecchi miei dipinti hanno gestazione con una prima impronta grafica, attraverso il segno fatto su materiale cartaceo, tele o tavole preparate a gesso. Il disegno diventa un preliminare fondamentale per ammortizzare il gigante dell'immagine cromatica che porto nella mente. È un modo d'affrontare la battaglia creativa con un primo scontro.

Sovente le idee per un quadro nascono da piccoli quaderni d'appunti, cahiers de voyages, veri diari che mi accompagnano sempre. Si possono trasformare poi in progetti, alcuni si realizzano, altri si arenano. Dallo schizzo iniziale si perviene all'ampliamento dell'immagine, dal disegno preparatorio si passa al dipinto su tela o su tavola con stesura a olio o a tempera all'uovo, che di solito utilizzo per piccoli formati. Questo iter non avviene sempre in tutti i casi in quanto l'immagine può anche nascere per pittura diretta su tela o tavola, grazie a suggestioni immediate, all'utilizzo compulsivo e quasi ossessivo di un database, fatto di forme e figure che nel frattempo raccolgo dal web, dai libri, dai rotocalchi ecc... Questo bacino è simile ad una serra di iconografie, che recepisco dal mondo circostante, sono immagini destinate ad innestarsi una sopra l'altra e crescere con la creazione di nuove immagini visive.

Alla grafica e quindi all'incisione originale, all'acquaforte sono arrivato frequentando la scuola di Brera. I primi contatti sono avvenuti attraverso le prime

lezioni poi l'impegno si è protratto nel corso degli anni. Oggi può sembrare che abbia abbandonato questa tecnica, ma guardo sempre con occhio nostalgico alle mie incisioni. Non è escluso che da domani possa riprenderle, magari con un approccio anche più meditato.

Oltre alle problematiche personali, alle ansie che un artista vive nell'infanzia e nell'adolescenza hai detto che la formazione si completa con le visite ai musei, gli interessi riservati al patrimonio artistico e specialmente con i viaggi. Durante il tuo "pellegrinaggio" in Grecia. Quali significati hanno assunto le mete di Eleusi, Patmos, Atene?

Per alcuni anni ho interrotto il mio contatto con la cultura classica, i viaggi in Grecia sono stati importanti per poter riprendere la vicinanza con quel mondo. Nel 2011, dopo l'esposizione alla Biennale di Venezia, ho lasciato alle spalle un periodo di fatiche e deciso la partenza. A Patmos ho scoperto l'essenza della cultura ortodossa, le icone, i cerimoniali. Dopo qualche anno sono ritornato ad Atene. Terminata la sosta ai monumenti e ai musei sono giunto alla agognata tappa finale di Eleusi, luogo mitico, dove ogni anno si celebravano i riti dei misteri eleusini. Al museo dell'Acropoli di Atene ho ammirato i doccioni posti sul frontone del Partenone. Mi sono accorto che alcuni leoni ancora integri, non solo confermavano la vivacità dei colori originali, ma gli esterni conservavano sul dorso residui di foglia d'oro.

La devozione verso gli dei aveva superato il decoro estetico. Nessuno a quell'altezza poteva ammirare tutto quell'oro. Mi sono chiesto: perché sprecare la foglia d'oro? Costava parecchio e la sua applicazione esigeva un notevole impegno finanziario e lavorativo. Per esser così sottile doveva esser stata battuta a mano. Era uno spreco? No! Perché dovevano vederla gli dei. L'arte non era intesa solo in qualità di espressione umana, ma vera ovazione, preghiera diretta. La creazione artistica è diventata poi fine a se stessa, l'art pour l'art, ma in quel lontano passato costituiva un elemento fondante per il culto, un nodo in grado di collegare l'uomo a Dio.

Gli assemblaggi in oro che intervengono nelle tue ultime produzioni artistiche¹ sono quindi frutto di queste considerazioni?

Sì, perché l'oro è per eccellenza il simbolo del divino. L'oro è Dio, è il mistero, l'elemento alchemico puro per eccellenza, il mezzo utilizzato per suggellare la perfezione. Non lo impiego come elemento decorativo ma per sottolineare lo speculare che rifrange la luce, con il suo implicito simbolismo.

Tematiche e maestri

Tra le tematiche privilegiate, a partire dagli anni '90 compaiono nelle raffigurazioni i rappresentanti di una umanità dolente o impegnata in una eterna attesa. Sono i cicli del dolore (scuorati, lacrimanti, suicidi, sofferenti) e della veglia (le sentinelle, le vedette, i guardiani). In quale modo queste riproduzioni sono archetipi corrispondenti ad altrettanti stati dell'essere? (figure 1 e 2)

Per quanto riguarda gli scuorati sono coloro che hanno il segno della sutura sul petto e portano il loro cuore lontano dal corpo, illudendosi, in questo modo, di non soffrire più. Durante l'età delle prime pulsioni amorose, delle pene e delle speranze l'amore ci illude facendoci credere ciò che non è. I fatti e la realtà non corrispondono mai alle aspettative. Il sentimento che si vorrebbe eterno è ingan-

nevole perché termina e sfugge. I mitemi che presento in questa serie sono feticci che si strappano il cuore votandosi alla fredda indifferenza nei sentimenti. Escono così da una illusione per imboccare la via dell'inganno. I lacrimanti piangono il dolore e la malinconia dell'essere umano, raccolgono lacrime in lacrimatoi che portano costantemente attaccati al viso. Il loro pianto è raccolto in pozze d'acqua che si congiungono in valli lontane, dove vivono gli esseri umani. Gli uomini della veglia evocano i prodromi di questi sofferenti. Le vedette fanno parte di un lavoro ciclico che è sorto in precedenza. Erano personaggi che avevano ricevuto questa folle missione: osservare nel cielo la caduta delle stelle. Infatti quando i corpi siderali entrano nell'atmosfera diventano meteore; gli scrutatori analizzano la sfera celeste per capire la loro traiettoria, cercano di scovare dove si posano i doni del cielo, per poterli raccogliere. Ma, con disarmante scoperta, si accorgono che sono semplici sassi e rappresentano una infatuazione illusoria. I desideri, peraltro popolarmente collegati alle stelle cadenti, si distruggono nello stesso istante in cui l'essere umano li scopre e sono destinati ad essere illusioni ingannevoli. Le aspirazioni diventano sassi. Ci prefiggiamo sempre grandi traguardi, vorremmo realizzarli, purtroppo nella realtà si trasformano in fardelli inutili e pesano sullo stato d'animo. Come estrema conseguenza possono indurre al suicidio. Le traiettorie di quelle linee luminose costituiscono la prospettiva di grandi tensioni. L'uomo vorrebbe raggiungerle ma poi si rende conto che finiscono per generare solamente sofferenza e disillusione.

Nelle tue Vanitas, Mirabilia e Floralia è evidente il ductus pittorico dei migliori fiamminghi e il richiamo naturalista preraffaellita. Perché questi soggetti abbondano di teschi e di ossa e di animali strani? (figure 3, 4, 5)

Alle mirabilia naturae ho dedicato espressamente diverse mostre² cariche di significati simbolici. Per fare alcuni esempi: le pietre come i vari corpi scheletrici alludono al peso materiale della condizione esistenziale. Ogni animale rimanda alle concezioni tradizionali: la salamandra identifica il sauro velenoso che secondo la scuola alchemica si nutrive esclusivamente di fuoco. Avviene così anche per le forme vegetali: i baccelli che in autunno si aprono e fanno cadere i semi assumono forme di barca, diventano traghetti naturali e fanno la spola tra i vari stati dell'essere.

Tra i tuoi dipinti la gamma di Animalia (figura 6), interpretati nella prima serie, riguarda categorie reali e fantastiche (salamandre, centauri, basilischi) si è successivamente infoltita di insetti e batteri. Con la conoscenza e la meticolosità di un entomologo hai descritto il microcosmo delle diverse specie (mosche, pulci, lucciole). Da dove deriva questo interesse? (figure 6 e 7)

Per quel che riguarda la rappresentazione insolita di microrganismi dovrei fare una precisazione. La malattia rientra prepotente nella mia vita con la morte di mio padre, attraverso la neoplasia. Questo confronto è diventato per me una ossessione terribile, che ho vissuto sulla mia pelle. Lo sgomento si è ribaltato sulle tele, nel momento dei primi anni giovanili, quando è esploso lo spauracchio per la malattia dell'HIV e ancor prima con la scomparsa di mia madre. Phobos entra nella mia pittura come elemento catalizzatore delle ansie di un essere umano, paura di un confronto con la malattia che porta alla fine. La dimensione della morte ha finito col diventare predominante, è diventata quasi carne dentro di me. To pathei Mathos, dal dolore la conoscenza, è il titolo non casuale di una mia mostra³.

La frase, secondo cui la verità può essere raggiunta dall'uomo solo attraverso la sofferenza, è tratta da una trilogia. L'Agamennone di Eschilo è una delle prime forme di tragedia greca. Si tratta di un monito, un epitaffio, responso di un oracolo che non mi ha condizionato solo negli anni passati ma che mi definisce sempre nel tempo. L'essere umano prima o poi viene a contatto con il dolore che irrompe con diverse sfaccettature ma che comunque porta ad una capacità di comprensione maggiore del proprio io. Sul frontone del tempio di Apollo a Delfi era impressa la frase "conosci te stesso". Il significato sta nell'indagare all'interno di sé, attraverso la passione della vita si conoscono le realtà più intime dell'animo. I propri limiti trovano la possibilità di uno slancio maggiore che può portare a guardare oltre la soglia, oltre i confini dell'essere.

Tutte queste tipologie sono pervase da un *pathos* di sofferenza cosciente che rispecchia il dramma del divenire umano. Lo stesso stato si ripropone negli autoritratti che non sembrano essere frutto di esternazione narcisistica. In quale modo riesci a far convivere l'iperrealismo tragico con il senso del mistero, il quotidiano con lo straordinario, il materiale con il metafisico? (fig. 7)

Per quanto riguarda il pathos sofferente che pervade l'atmosfera dei miei lavori io lo definirei ansioso. Proprio ieri facevo questa considerazione sull'opera di Rembrandt. Mi sono reso conto che nei suoi ultimi anni questo grande artista diventa assiduo registratore di se stesso. Con una serie di autoritratti cerca di scoprire la sua natura più intima. Forse la medesima cosa stava avvenendo per me. Da tempo ho abbandonato la strada del ritratto come immagine di se, tale pratica epidermica diventa riflesso di uno stato d'animo, registra parti di vita smembrate, testimonianze di dramma o gioia, di sentimenti vissuti in un particolare momento.

Il problema principale che deve affrontare ogni ritrattista consiste nell'esser chiamato a fermare lo stato d'animo del soggetto, un fattore mutevole, dipendente anche da fattori esterni come dalla luce che a sua volta si modifica e in base al tempo e non è mai uguale. Inoltre subentrano le predisposizioni momentanee di chi dipinge e di chi posa. Ho quindi bisogno di più sedute perché il modello cambia di giorno in giorno. La difficoltà consiste nell'adeguarsi ai tempi di posa, le condizioni di chi posa oggi non sono mai quelle del giorno prima...

Per tutti questi motivi il risultato di sintesi non è mai la copia fedele della persona ma un amalgama. Il ritratto non può esser paragonato alla fotografia, per questo non si dovrebbe mai copiare la fotografia per fare un ritratto. Fare ciò è umiliante sia per il fotografo che per il ritrattista. Copio esclusivamente oggetti e soggetti dal vero.

Gli accenni derivati da temi mitologici, legati alla classicità sono stati costanti fin dai primi lavori e attraverso le fasi evolutive questi indirizzi permangono anche nelle tele più recenti, come il mito di Persefone. Alcune delle tue anticipate premesse si accostano ad argomenti che solitamente i contemporanei tendono ad ignorare e a sfuggire. Alludo ai "piccoli e grandi misteri". In base alla distinzione fatta da Guénon⁴ i primi andrebbero intesi come apprendimenti collegati all'ambiente naturale e quindi umano, mentre i secondi sarebbero riferibili alla conoscenza del sovrasensibile. Le dinamiche che confermano alcune considerazioni eliadiane⁵ sono riconducibili al ciclo temporale?

Nel caso specifico ho inteso riferirmi alla professione di fede, alla coreografia, al rituale che hanno sostenuto nell'antica Grecia i misteri Eleusini. Tutto il sapere religioso che soprassedeva al culto dedicato a Persefone a Demetra e Ades. Il

mito del rapimento di Persefone da parte del dio Ades, il dolore della madre Demetra, la ciclicità della vita e della morte, in parallelo con il viaggio dalla terra agli inferi. Il ripetersi delle stagioni nei sei mesi corrispondenti all'abbandono dell'Averno (primavera-estate) e al successivo ritorno della dea (autunno-inverno) nel regno dei morti. La ciclicità naturale propria degli umani è unita alla carne ma anche agli stati d'animo e alla conoscenza. La morte di sé comporta la rinascita di una nuova figura. Questo mito, chiave di lettura riferito ai piccoli e grandi misteri, è diventato una metafora per definire la tensione, l'ansia che vivono in quegli anni (dal 2008 in poi) e la paura della morte. I piccoli misteri sono giunti a noi grazie a studi, a testimonianze ben chiare. Consistevano in rituali di processione, da Atene ad Eleusi, in cui tutti gli iniziati partivano alla volta del telestèrion nel tempio di Eleusi dove si professava il culto di Demetra. I grandi misteri non ci sono mai arrivati, al riguardo sono state formulate vaghe supposizioni. Presupponevano la conoscenza attraverso il silenzio... Abbiamo una testimonianza di Plutarco, che a queste pratiche sembra fosse stato iniziato. Ne parla genericamente, alla stregua di stati estatici, promossi quasi sicuramente da bevande lisergiche, come il ciceone, ricavato dalla segale cornuta. Attraverso queste esperienze segrete i neofiti venivano introdotti all'incontro con le due dee. L'iter rappresentato dalla morte, resurrezione, consapevolezza presente in questo mito mi ha sempre attratto.

Altre presenze allusive e contrastanti popolano il tuo universo pittorico. Due costanti: il mito di Pandora e la maestosa placidità del rinoceronte, sono soggetti che si ripetono quasi incessantemente, in realtà cosa rappresentano? (figure 8 e 9)

Riguardano due iconografie diametralmente una opposta all'altra. Il rinoceronte, animale sacro, simboleggia la condizione umana. Il suo corno proteso verso l'alto è il vessillo della nostra anima, si rotola nel fango e come l'uomo è soggetto alla materialità in antitesi con l'unicorno. Appare nel mio genere degli animali come una fascinazione derivata dall'opera di Dürer che aveva raffigurato in una incisione rarissima questo animale, per quell'epoca quasi mitologico. Tale immagine viaggiava in Europa come elemento di curiosità, una stranezza da proporre agli studiosi appassionati di meraviglie esotiche. Principi e nobiltà amavano possedere e stupire gli ospiti con l'allestimento di raccolte, le famose Wunderkammer, musei dell'immaginario che raccoglievano stranezze mostruose del sapere. Nei disegni di Brueghel le balene arenate sulle spiagge del Nord arrivano a noi nelle sembianze di mostri delle profondità marine. Nel dente del narvalo era identificato l'organo che caratterizzava l'unicorno. Il rinoceronte era uno di quegli animali straordinari che arrivavano in Occidente come creature esotiche, da scoprire e da declinare come aveva fatto il grande incisore.

Il mito di Pandora è un'altra icona che affiora nei miei disegni anni Ottanta, quando arriva nel continente europeo lo spauracchio dell'HIV. In quegli anni tra i giovani la promiscuità era tale da produrre un vero e proprio terrore di massa che è andato ridimensionandosi. Questo timor panico ha permesso di tradurre le ansie in un simbolo del male. Pandora è colei che apre il vaso e come un virus divulga il male, cioè tutte le malattie del mondo. Trasforma l'uomo da dio a creatura imperfetta, minata dalla caducità. Questa iconografia ha costituito per me una evocazione scaramantica, ha adempiuto al compito d'allontanare la paura.

Nelle tue tele affiora spesso una sorta di dualismo, gli opposti si attraggono e respingono, riflessi dello stretto rapporto esistente tra la vita e la morte. A volo d'uc-

cello in piccole tavole sono raffigurati enormi deserti interrotti da rovine abbandonate di costruzioni megalitiche. I notturni lunari sono percorsi da stelle cadenti mentre improvvise eruzioni vulcaniche rischiarano ghiacciati boreali. Minacciosi flutti del mare si infrangono su bianche scogliere di marmo⁶.

Le scene sono abitate da deformità demoniache che si alternano a bellezze apollinee, a iniziati toccati dall'illuminazione. Atmosfere erotiche brulicano di androgini, rapimenti, unioni/separazioni di uomo e donna e così continuano le antinomie dei vari personaggi. Come spieghi queste ambivalenti contraddittorietà? (figure 10 e 11)

Nel corso del tempo ho toccato gli elementi sostanziali che hanno a che vedere con il mistero della natura e dell'essere umano. Al di là della sessualità e quindi del principio maschile e femminile, tutto nel mondo è formato da opposti che si attraggono e si fondono: il buio e la luce, il male e il bene, la giovinezza e la vecchiaia, la mostruosità e la grazia, la gioia e il dolore. Gli opposti sono diventati gli elementi per definire la totalità universale che rappresenta l'arcano. La realtà che noi, con occhi umani, ravvisiamo spezzata in due nell'essenza rappresenta le facce della stessa medaglia. Tutto tende a trovare un punto d'unione. La coesistenza implica il superamento del limen, del punto in cui si attua la coincidentia oppositorum. Questa problematica ha finito per entrare in forma ossessiva nella mia pittura come nella vita. Forse può essere dipeso dal fatto che fin dal principio della vita ho preso dimestichezza con l'opposto della vita che è la morte.

L'amore per la vanitas è sorto subito. Fin dalla giovinezza mi incuriosiva il processo di decomposizione di un corpo. Diventava per me una forma d'indagine per cercare di dar luce all'enigma della privazione a cui ero stato sottoposto. Mia madre non la ricordavo, al suo posto vedevo solo una tomba che visitavo ogni domenica con mio padre. Mi domandavo cosa ci fosse sotto quella lapide di granito. La curiosità della morte, del corpo che degrada era un modo per cercare di allontanare la paura di quel mistero che razionalmente non riuscivo a comprendere. Questo aspetto può sembrare macabro ma è stato il modo per rapportarmi con l'altra faccia della realtà, una realtà che evidenzia la deperibilità della nostra carne. Il primo passo per avvicinarmi a questo era quello di frequentare i cimiteri. Fin da studente, come Leonardo assistevo, autorizzato, alle esumazioni. Conservo due teschi che da anni sono miei compagni. Costituiscono un memento mori, ma benché ricordo di defunti, per un artista rappresentano l'oggetto da studiare e da cui partire per costruire modelli fondamentali. Li ho riprodotti oggi per l'ennesima volta.

Un'analisi che forse critici ed estimatori non hanno affrontato negli studi dedicati alla tua opera è il filo sottile ma continuo rappresentato dall'iconografia santorale. I riferimenti diretti o impliciti al cristianesimo. Ne sono testimonianza i lavori: "Rivelazioni" (1991), "Tentazioni di S. Antonio abate" (1992), "Il martirio di S. Sebastiano" (1997), "San Giorgio e la bestia" (2000), "Lucifero" (1997-2007), "Martirium Santa Dorotea" (2011), "Le visioni di San Sebastiano martire" (2011), "San Giovanni Crisostomo" (2012), "Luce del mondo" (2013). Cosa rappresenta questo filone che spunta tra i tanti cicli dedicati alla classicità? (figure 13 e 14)

La nonna da bambino mi educava al rosario. Non posso negare che la mia professione di fede originaria sia quella cattolica. Non ho mai sentito il bisogno di doverla cambiare perché ho nutrito fiducia in questa fede. Ho sempre creduto in Cristo, nel suo insegnamento. Nei miei lavori c'è comunque una sorta di gno-

sticismo collegato, non è solo il credo cattolico. Così come ogni uomo possiede il potere di trasformare il mondo, io essere semidivino posso raggiungere lo stato di demiurgo, cioè essere Dio. È gnosi. Si tratta di una realtà tangibile molto antica, già testimoniata e conosciuta anche in passato. Stava incisa a Delfi sul frontone del tempio di Apollo, tratta dalla famosa frase di Eraclito "Conosci te stesso".

Una verità talmente potente da portare l'umano a guardare dentro di se per arrivare a comprendere la vera natura interiore. Appare allora una esistenza fatta non solamente di ossa e di carne ma anche di pensiero. L'uomo assume consapevolezza della divinità che porta dentro. Era questo che cercavo di decifrare nel percorso ciclico iniziato con i guardiani, proseguito poi con gli scuorati, i cercatori di stelle cadenti per giungere fino a tutto il mondo epico che ho plasmato. L'artista è Dio perché Dio si esprime nell'artista.

In questa analogia Orfeo diventa simbolo del soprannaturale. Infatti riesce, attraverso lo strumento della lira, donatagli da Apollo, a decifrare i suoni della natura, li ricompono in un ordine matematico, crea l'armonia, l'arte. Non casualmente viene anche definito come colui che, attraverso la musica, attira a se il mondo informe e tutta la natura lo segue. Il figlio di Calliope diventa calamita catalizzante che trasforma ordo ab chao, in ordine il creato. Orfeo per me ha rappresentato non solamente il personaggio bello esteticamente da dipingere ma è diventato metafora stessa del mio atteggiamento di fronte alla vita.

Nel dipinto I sette giorni di Orfeo (1996) sta racchiusa questa summa. Vi si trova condensata tutta la mia esistenza d'artista e alchimista. Cioè di colui che va alla ricerca dell'oro interiore. I disegni proposti in quel tondo dedicato ad Orfeo riportano una serie di simbologie arcane che ci sono state tramandate. È il punto finale, quando l'iniziato raggiunta la "Rubedo", vede l'elemento volatile diventare durevole e attraverso la trasfigurazione ottiene l'oro alchemico.

Il quadro ricorda l'ultimo tentativo di convincimento compiuto da Orfeo nei confronti di Plutone per far ritornare Euridice. I cigni cesellati in oro nella parte sinistra della lira rappresentano gli animali sacri ad Apollo. Quest'ultimo aveva donato la prima lira a Orfeo, strumento che servirà per trasformare dall'informe la natura. Durante questo processo i fiori fanno corona alla testa di Orfeo. In basso si vede il punto in cui le sette corde dello strumento confluiscono nella doppia figura rappresentata dall'androginò alchemico, raffigurato secondo l'iconografia platonica: con il corpo maschile e femminile uniti alla schiena. Uomo e donna sono fusi insieme a formare l'essere perfetto prima del distacco. Da allora il maschile cerca sempre la sua metà per giungere alla perfezione interiore. La lancia in alto che trattiene le corde è un arcobaleno. Nel dipinto il sole e la luna si fronteggiano, perché attraverso le opposizioni riusciamo ad intuire il segreto della sintesi, a varcare quella soglia che porta all'unicità. Anche la natura cerca di confortare Orfeo e lo avvolge, ma i fiori penetrano le sue carni e lo pungono. Nella mano destra, come desiderio inappagato tiene una rosa rossa, ricca di aculei, fiore che lui vorrebbe ma non riuscirà mai a donare ad Euridice (fig. 15).

Sono ormai trascorsi più di vent'anni dalla mostra di opere esposte a Crema nella saletta Cremonesi dal titolo "Memoria e desiderio". Fin da allora ci stupiva la tua conoscenza di autori insoliti, considerati controcorrente. Inoltre già in quelle tue prime tavole c'erano testimonianze di una compiuta lezione leonardesca, di un singolare studio riservato alle scuole fiamminghe e preraffaellite. Non mancavano riferimenti ad una libera, originale interpretazione di Maestri come Bosch,

Dürer, Rembrant, Bocklin, Ernst, Dalì. Alla commissione Museo con Alpini e Belluti ci eravamo immediatamente chiesti: "...se è già partito in quarta, dove potrà arrivare?". Dopo tanti anni dove sei approdato?

L'avvicinamento fin da piccolo al mondo della fiaba popolare, delle leggende e dei racconti tramandati dalla tradizione orale mi ha permesso di conoscere l'universo simbolico che studiosi come Elémire Zolla, Mircea Eliade, Vladimir Propp, James Fraser, Carl Gustav Jung, Ronald Tolkein, Arnold Van Gennep hanno scandagliato, attraverso analisi storico-antropologiche, indagando la storia dell'animo umano. Per quanto concerne gli artisti moderni ho sempre ammirato Salvador Dalì per l'iperfollia barocca.

Ma il surrealista più vicino al mio codice espressivo è stato senz'altro Max Ernst. Le tele di Giorgio de Chirico hanno introdotto in Italia le tematiche della mitologia greca per mezzo della pittura barocca mutuata da Rubens. Ma i codici iniziali della mia poetica interiore sono più affini al mondo rinascimentale. Mio riferimento primario è stata l'opera magistrale di Leonardo. Ero ancora piccolo quando dall'incontro illuminante con i disegni di Leonardo è nato un amore a prima vista. Mi era capitato tra le mani un fascicolo della famosa collana dedicata ai maestri del colore che in quegli anni permetteva una circolazione delle immagini immediata e divulgativa.

Proprio in quel periodo alla televisione proiettavano il famoso sceneggiato interpretato da Philippe Leroy e la suggestione prodotta dalla fiction si è ancor più amplificata nel catalizzare l'interesse per l'artista. Tra gli altri che hanno concorso a formare e sostenere le fondamenta del mio universo pittorico ci sono molti nomi più o meno noti che arrivano fino ai nostri giorni. Posso partire ricordando tutta la pittura del Rinascimento, seguita dai Fiamminghi e rammentare Jan Van Eyck. Mi ha sempre sorpreso vedere la sua indagine meticolosa della realtà ridotta in forme miniaturizzate. In lui mi sono ritrovato e rispecchiato.

Ho potuto così constatare che erano già innati in me il processo e la capacità di registrare il reale e l'immaginario attraverso la meticolosità e il dettaglio. Un'altra torre d'avorio da scalare tra tutte le altre è stata quella dei Preraffaelliti che mi hanno riavvicinato al mondo fiabesco popolare, quel mondo legato alla mitologia nordica arturiana. Sono stati loro il punto obbligato, il passaggio per approdare alla scoperta di Gustave Moreau, un altro pilastro che ha sostenuto la mia ricerca visionaria.

Sono venuto a contatto con il contemporaneo Odd Nerdrum, artista norvegese. Quest'ultimo mi ha permesso di effettuare il salto di interesse dai primitivi fiamminghi ai primitivi più barocchi e quindi di poter fissare lo sguardo su Rembrandt. Grazie ad un artista dei nostri giorni sono approdato al coinvolgimento per un artista del seicento. Sempre la conoscenza di Nerdrum ha mutato la mia capacità espressiva della pennellata del gesto e del fare.

Il tratto da meticoloso è diventato molto più ampio, alla ricerca delle grumosità, della matericità; la pittura si è trasformata nell'abbozzo, già in scultura. Mentre nei primi anni la stesura del colore avveniva su una superficie talmente liscia e smaltata che pareva e doveva omaggiare i maestri fiamminghi. Grazie a Nerdrum la mia pittura, è pervenuta a ponte di aggancio e fonde insieme Rembrandt, i Fiamminghi, Leonardo. Tutti i codici della storia dell'arte, passati e contemporanei, diventano elementi vibranti, magmatici e purulenti, fanno parte di un crogiuolo, un continuum che io riformo e ricompongo.

Nel precedente *excursus* abbiamo tralasciato due protagonisti contemporanei del realismo fantastico che in modo diverso hanno in parte contribuito ad influenzare le tue scelte iniziali. Alludo al viennese Ernst Fuchs e Massimo Rao. Di loro cosa ti è rimasto e che cosa hai superato?

Fuchs, anche se considerato un surrealista, è stato uno degli ultimi grandi simbolisti viventi. Rao è rimasto una scoperta fuggevole. Nei suoi paesaggi vibrano atmosfere molto intriganti che mi sono state utili. Me ne sono poi discostato in quanto lo considero un po' decorativo e in certe opere lezioso.

Passato e futuro dell'arte

Il tuo indirizzo stilistico è stato di volta in volta definito “surrealismo manierista”, altri hanno parlato di “alchimismo simbolista”, “iperbolismo prospettico”, “realismo magico”, “nuovo rinascimento”. Al di là dei limiti che comporta ogni definizione preconfezionata, come definiresti l'ambito del tuo operato? Cosa interviene nella creazione che fa distinguere l'originale capolavoro dalla fredda e statica rappresentazione?

Non amo particolarmente le scuole definite dalla critica o le attribuzioni di comodo che solitamente vengono date dagli storici e dai critici dell'arte. Attraverso lo studio di Max Ernst ho scoperto che attraverso la casualità delle immagini l'occhio cerca sempre e predilige solamente alcune forme. Mi sono imbattuto in alcune opere di questo artista presenti alla Guggenheim di Venezia, in particolare nel famoso dipinto “La vestizione della sposa”.

Quando ho visto queste forme, ottenute attraverso lo strappo della materia, sono rimasto talmente affascinato e ho iniziato a sperimentarle. Oggi porto avanti il mio lavoro attraverso altri elementi, non sono più le plastiche usate da Ernst. La plastilina mi ha permesso la registrazione delle forme attraverso i moulage, sagome morbide o rugose che si adagiano su cortecce vegetali, vecchi fossili, antichi merletti, in una sorta di frottage inverso, ribaltato, improntato su una pittura fresca. In queste impronte il mio occhio ricostruisce tutta l'immagine impostata in modo casuale.

L'inconscio fa affiorare il subconscio. Dal caos di forme prende il via un processo che definirei surreale. Questa espressione artistica si potrebbe definire acherotipa, ne parla Leonardo nel suo trattato della pittura, descrivendo così quelle immagini casuali che possiamo vedere riprodotte nelle mufte naturali. Infatti si dilettava scorgendo in tali rappresentazioni il profilo di scene di battaglia, città immaginarie, porti sperduti. Da qui nascevano i suoi disegni.

Nelle forme naturali la sensibilità umana cerca sempre di dare un volto alle cose, ma va anche oltre. Non solo Leonardo ma anche Pontormo, Lorenzo di Credi, nelle Vite del Vasari vengono descritti come artisti che alla ricerca della sperimentazione andavano a vedere perfino negli sputi dei vecchi, sulle macchie dei muri e vi ravvisavano forme di ipotetici paesaggi, panorami di città. La casualità delle figure aiuta il nostro conscio a far riaffiorare immagini sopite, nascoste dentro di noi. Abbiamo solamente il compito di definirle. L'artista deve sapersi muovere a diversi livelli con altrettanti codici tecnici.

Recentemente ho lavorato con orafi e al presente mi intriga molto la scultura. Insieme all'orafa Mirco Baroso, che sa utilizzare l'arte del cesello e del dettaglio, sono arrivato a permettermi la traduzione dell'informe. Attraverso nuove metodiche che la scultura ci dona, come nel caso della registrazione e scansione a 3D,

è possibile rubare la forma e riuscire a riprodurla perfettamente per poi rimani-polarla. Nella pittura come nella scultura non esiste più l'impronta tradizionale, tutto sta cambiando. Le arti non hanno bisogno solo dell'azione pratica legata a tradizioni antiche, necessitano di espedienti moderni come ad esempio l'utilizzo di internet e database per la ricerca di immagine.

Anticamente l'artista si costruiva una propria Wunderkammer formata da oggetti strani, incisioni o stampe che venivano divulgate. Rembrandt possedeva una di queste stanze delle meraviglie, vi attingeva ispirazione per la sua iconografia biblica, mitologica o di altri soggetti. Raccoglieva dal mondo delle stampe che si andavano diffondendo in tutta Europa. Oggi Internet ha azzerato la difficoltà della divulgazione delle stampe che era lenta e dispendiosa. Adesso possiamo godere direttamente in casa l'immagine di un dipinto posto alla National Gallery di Washington, senza fare alcun viaggio.

Dürer per documentarsi doveva compiere percorsi estenuanti per scoprire la pittura italiana della famiglia Bellini, o per ammirare Mantegna. L'utilizzo delle forme tecnologiche virtuali permette la manipolazione, la costruzione attraverso dei collage. Procedure moderne trovano precedenti anche nel passato. Abbiamo degli studi di Michelangelo che andò a registrare i disegni della Cappella di Brancacci di Masaccio, disegni che poi vediamo espressi anche nei suoi dipinti. Lo stesso Michelangelo si innesta sulle orme di Raffaello.

Questa commistione degli stili avveniva già anticamente, ora è molto più libera e accentuata, non ha più freni. Tutto ciò comporta molta dispersività, l'artista è diventato una macchina da setaccio, esiste un approccio bulimico della ricerca di immagini, ma questo non basta, occorre anche un lavoro di decantazione che passa attraverso la depurazione delle figurazioni casuali; occorre decifrare, ordinare, come faceva Max Ernst nello strappo.

Oggi questo procedimento si attua con Tumblr, Pinterest, Avari, Facebook, tutto il mondo web raccolto nei vari portali di blog. Abbiamo un bacino di immagini che viene assemblato nella nostra testa, elaborato e riprodotto in continuo ed esistono diversi metodi per realizzarlo. A volte queste immagini mi colpiscono anche senza un motivo preciso, allora le prendo, le catturo, come pesci le conservo nella stiva della memoria. Il lavoro successivo avviene nel tempo con la decantazione. Come un botanico le taglio, le innesto, le ricompongo (fig. 12). Tale procedura veniva anticamente praticata, attraverso la raccolta delle stampe, i grandi artisti del passato erano imperterriti viaggiatori nonostante le difficoltà. Non avendo a disposizione internet si rifacevano alle famose raccolte, visitavano cabinets de curiosités. I loro taccuini di viaggio diventavano abbecedari dove raccogliere le emozioni le idee, da Leonardo fino a Turner. Il libretto d'appunti per me rappresenta una serra, un pratico laboratorio virtuale, nel bozzetto si attiva il macrolaboratorio che porterà alla definizione dell'opera.

Oggi sei considerato un Maestro, godi di un successo internazionale, hai riscosso la stima di famosi critici, storici d'arte, raccogli il consenso di un sempre maggior numero di estimatori. Quali sono i tuoi rapporti con il pubblico italiano e con quello estero?

Ho sempre amato rimanere nell'ambito nazionale. Nutro riserbo, quasi ho timore a far uscire la mia pittura dai confini ed entrare in campo internazionale, benché anche all'estero le mie mostre, negli Stati Uniti e in Nord Europa, siano state accolte bene. Questo mio atteggiamento è soprattutto dovuto al forte senso

di identità e di rispetto nei confronti dei grandi maestri italiani che mi hanno formato. Tuttavia mi rendo conto che queste uscite sono sempre più necessarie e la pittura deve godere di una educazione sempre più globale. L'ultima esposizione a Bad Franekhausen nel Panorama Museum è stata una consacrazione poiché questo istituto ha raccolto, negli ultimi vent'anni i massimi esponenti della pittura figurativa contemporanea. Essere catapultato con un corpus di una sessantina di opere esposte all'interno di un museo che raccoglie il più grande panorama contemporaneo dipinto da Werner Tübke è stata una vera e propria impalmatura.

Cosa pensi delle problematiche museali italiane? Offrono probabilità di riscatto, potenziamento e rinnovamento? Cosa dovrebbe rappresentare un'opera d'arte e qual è il compito o il fine ideale che dovrebbero essere demadati ad un artista?

In Italia la situazione museale e le possibilità offerte ad un artista contemporaneo sono veramente scarse. Esistono poche realtà adeguate che intervengono a sostenere la ricerca, la sperimentazione e in genere l'attività artistica. All'estero il discorso è diverso. Nonostante ciò la pittura italiana sta riprendendo respiro, risorge dopo aver subito per anni momenti di arresto, di asfissia. Personalmente ho resistito in questi anni percorrendo la mia strada imperterrita, seguendo una pratica espressiva legata alla tradizione, senza curarmi della moda o del consenso. Alcune volte l'essere considerato un pittore "strano" mi è costato emarginazione, forme di ansia, confronti negativi, ma sono stato sempre convinto di ciò che facevo. Anche un'opera dipinta si avvale di un forte fondamento concettuale.

La creazione artistica rappresenta uno sguardo della realtà filtrato dal vissuto, dalla mente, dal cuore, dal proprio senso esistenziale. È la testimonianza del raffronto tra l'individualità e il mistero che c'è dentro ognuno di noi. Il compito principale di ogni artista è quello di indagare questo mistero. Si tratta di una indagine rivolta all'eternità. Anticamente tutte le arti erano strettamente connesse al tema del sacro ed alla committenza religiosa. Solo negli ultimi secoli è avvenuto questo viraggio e le diverse forme artistiche hanno preso altre strade. Una volta il contatto tra il divino e la forma artistica veniva espresso attraverso la perfezione, la bellezza e l'opera diventava una gestazione della preghiera del suo autore.

Dovendo effettuare un raffronto diacronico, alla Dorian Gray, che implichi un consuntivo della tua attività, potresti indicare le mete che ti proponi nell'immediato e nel futuro, come ti presenti attualmente e dove sei diretto?

Non mi pongo mete, non mi prefiggo punti d'arrivo. Non amo programmare obiettivi legati alla carriera d'artista. La pittura deve nascere con la vita. Non dipingo per pianificare un percorso alle opere, alle immagini, alle esposizioni, cerco di vivere di più alla giornata. L'opera d'arte deve nascere concatenata con le problematiche che l'artista vive nella realtà. Tutto il resto arriverà di conseguenza non certo per calcolo. Non tento mai di adeguarmi al sistema, se mai è il sistema che si deve adeguare a me. Il mio processo artistico per certi aspetti è avvenuto al contrario di quello di tanti altri. In principio ho percorso una via d'avanguardia, controcorrente rispetto alla moda informale che allora imperava. Sono approdato poi a composizioni nebulose e liquide, ma anche questo forse è un punto di ripartenza alla ricerca di una perfezione assoluta del più reale del reale. Perché l'evoluzione nell'arte, come il percorso della storia, è sempre stato qualcosa di ciclico e di ripetitivo.

NOTE

¹ P.C. MARANI (a cura di), *Agostino Arrivabene vesperbild*, Silvana ed., Milano 2014.

² A. AGAZZANI (a cura di), *Agostino Arrivabene mirabilia naturae*, Galleria A. Jannone, Grafiche Step, Parma 2005

A. AGAZZANI (a cura di), *Vanità e nature morte*, Galleria A. Jannone, Grafiche Step, Parma 2005.

³ A. ARRIVABENE, *To pathei mathos*, Panorama Museum, Förster & Verarbeitung, Bad Frankenhausen 2013.

⁴ R. GUENON, *Considerazioni sulla via iniziatica*, Flli. Bocca Editori, Milano 1949, p.325.

⁵ M. ELIADE, *Storia delle credenze e delle idee religiose*, Sansoni Ed. Nuova, Firenze 1979, p.317.

⁶ W. VENCHIARUTTI, *Una nuova pagine del "realismo fantastico" in Notiziario*, Milano 1993.

PRINCIPALI MOSTRE PERSONALI

1992 *Esplorazioni*, Chiesa di Santa Maria alla Fonte, Rivolta d'Adda (Cr)

1993 *Memoria e desiderio*, Museo Civico, Crema (Cr)

1995 *Disegni e incisioni 1990-1995*, Biblioteca Comunale di Palazzo Sormani, Milano

1997 *L'arte segreta di Agostino Arrivabene*, Caffè Arti e Mestieri, Reggio Emilia

1998 *Agostino Arrivabene Dipinti*, Libreria Bocca, Milano

1998 *Agostino Arrivabene. Paintings*, CFM Gallery New York, NY (USA)

2001 *Agostino Arrivabene. Dipinti 1988-2001*, Museo Civico, Crema (Cr)

2001 *Agostino Arrivabene. Incisioni 1988-2000*, Torre Pusterla Casalpusterlengo (Lo)

2002 *Agostino Arrivabene. Dipinti 1992-2002*, Galleria Braga (Pc) Mirabilia, Le Muse, Centro di Promozione Culturale, Andria (Ba)

2004 *Agostino Arrivabene. Paesaggi*, Galleria Antonia Jannone Disegni di Architettura, Milano

2005 *Mirabilia Naturae*, Galleria Antonia Jannone Disegni di Architettura, Milano

2007-2008 *Il sole morente nella stanza azzurra*, Le Muse, Centro di Promozione Culturale, Andria

2009 *Arrivabene. Metamorfosi*, Galleria Forni, Bologna

2010 *Deliri*, 53° Festival dei Due Mondi di Spoleto, Palazzo Pianciani, Spoleto (Pg)

2010-2011 *Urania. Illustrazioni per Urania di Alessandro Manzoni*, Casa del Manzoni, Centro Nazionale Studi manzoniani, Milano

2011 *Isterie plutoniche*, Galleria Antonia Jannone Disegni di Architettura, Milano

2012 *Theoin*, First Gallery, Roma

2013 *Tó pathei mathos*, Panorama Museum, Bad Frankenhausen (D)

2014 *Vesperbild*, Galleria Giovanni Bonelli, Milano

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE - CATALOGHI

Agostino Arrivabene. *Disegni 1990-1995*. Testo di Agostino Arrivabene Ed. Arti Grafiche 2000, Crema 1995

Agostino Arrivabene. *Dipinti 1988-2001*. Testi di Alberto Agazzani e Marco Vallora. Bocca Ed., Milano 2001

Agostino Arrivabene. *Incisioni 1988-2000*. Testo di Alberto Agazzani. Tipolito ARS, Casalpusterlengo (Lo) 2001

Agostino Arrivabene. *Paesaggi*. Testo di Giorgio Soavi. Antonia Jannone Disegni di Architettura, Milano 2004

Agostino Arrivabene. *Mirabilia Naturae*. Testi di Philippe Daverio e Fabrizio Dentice. Antonia Jannone Disegni di Architettura, Milano 2005

- Agostino Arrivabene. Il sole morente nella stanza azzurra. Opere recenti. Testi di Renzo Margonari, Francesco Di Niccolo e Alda Merini. Silvana Ed., Milano 2007
- Agostino Arrivabene. Metamorfofi. Testi di Vittorio Sgarbi e Flavio Arensi. Galleria Forni, Bologna 2009
- Agostino Arrivabene. Deliri. Testi di Vittorio Sgarbi, Philippe Daverio e biografia di Francesca Trovalusci. Salvietti e Barabuffi Ed., Siena 2010
- Agostino Arrivabene. Isterie plutoniche. Testi di Alessandro Riva, Flaminio Gualdoni e Edward Lucie-Smith. Allemandi & C., Torino 2011
- Agostino Arrivabene. Theoin. Testi di Carolina Lio e Agostino Arrivabene. First Gallery, Roma 2012
- Agostino Arrivabene. Tó Páthei Máthos. Testi di Peter Weiermair, Gerd Lindner, Agostino Arrivabene, Rosaria Fabrizio, Francesco Di Niccolo, a cura di Gerd Linden e Rosaria Fabrizio, Bad Frankenhausen 2013
- Agostino Arrivabene. Vesperbild. Testi di Pietro C. Marani. Galleria Bonelli, Silvana Editoriale Spa, Cinisello Balsamo 2014

SITOGRAFIA

*<http://www.agostinoarrivabene.it>
Blogs: Facebook, Tumblr, Flickr*



1. *L'Illuminato*, 1998. Olio su tela, cm 45 x 38 Testo di una riga, c.9



2. *L'innamorato incosciente*, 1999. Distemper con uovo e olio su tavola, cm 58 x 44



3. *Acqua*, 2007. Olio su tavola, cm 73 x 57



4. *I tre*, 2005. Olio su tavola, cm 50 x 40

5. *Corona santa*, 2008. Olio su tela, cm 80 x 90





6. *Il basilisco*, 2003. Tempera grassa e olio su tela, cm 250 x 200



7. *Autoritratto-Pantocrator*, 2001. Olio e vaunt antico su legno, cm 29 x 33



8. *Il rinoceronte (Omaggio ad Albrecht Durer)*, 2000, cm 120 x 100



9. *Pandora incuba l'incubo*, 1992. Olio su tavola, cm 30 x 20



10. *Paesaggio con grande iceberg*, 2002. Olio su tela, cm 80 x 100

11. *Capriccio con ruderi di città ideale*, 2003. Olio su tela, cm 50 x 60

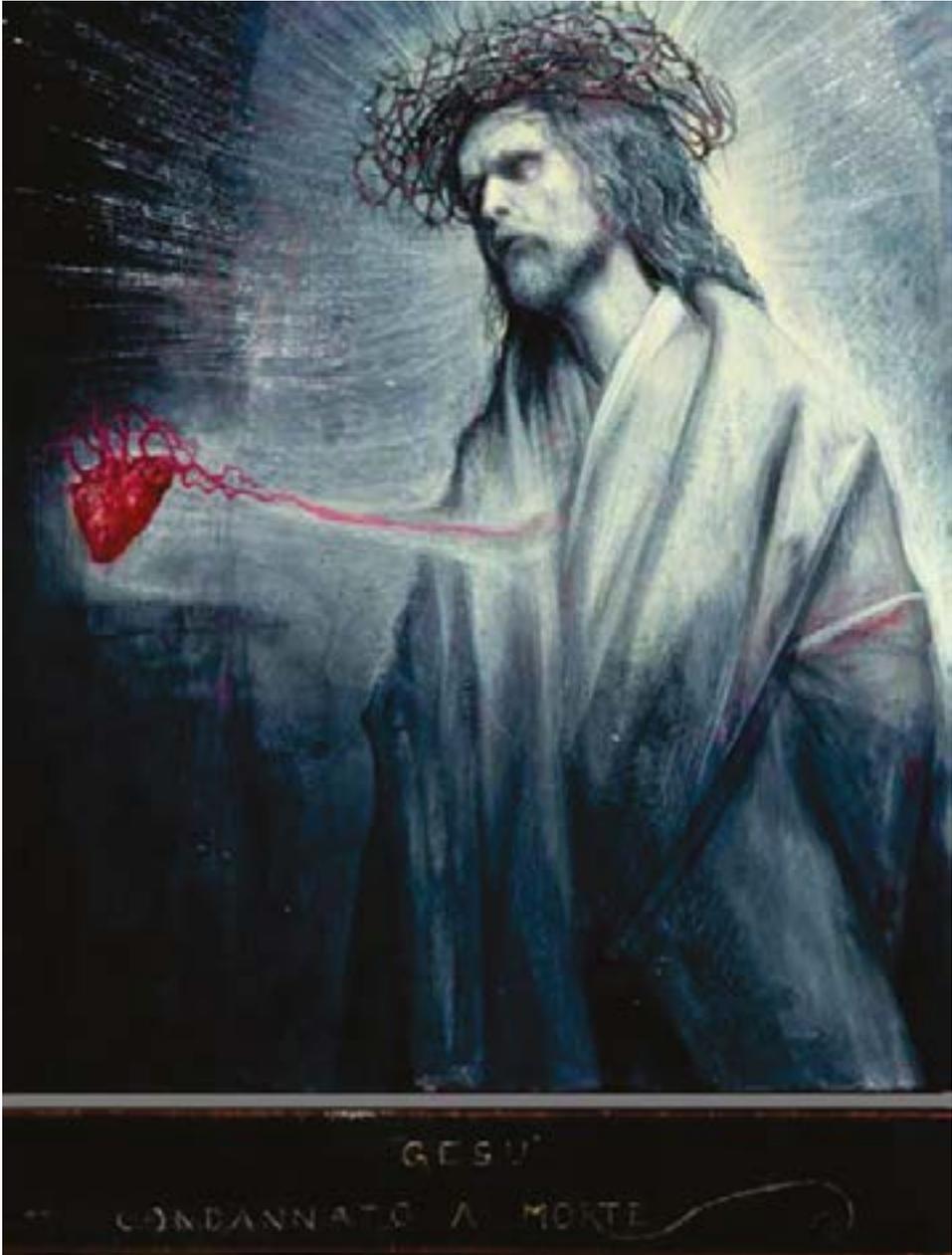




12. *Peana*, 2014. Olio e polvere di muffe su legno, cm 25,5 x 25,5



13. *Il martirio di San Sebastiano*, 2001. cm 30 x 23



14. *Gesù è condannato a morte*, 2011



15. *I sette giorni di Orfeo*, 1996. Olio su legno, cm 68