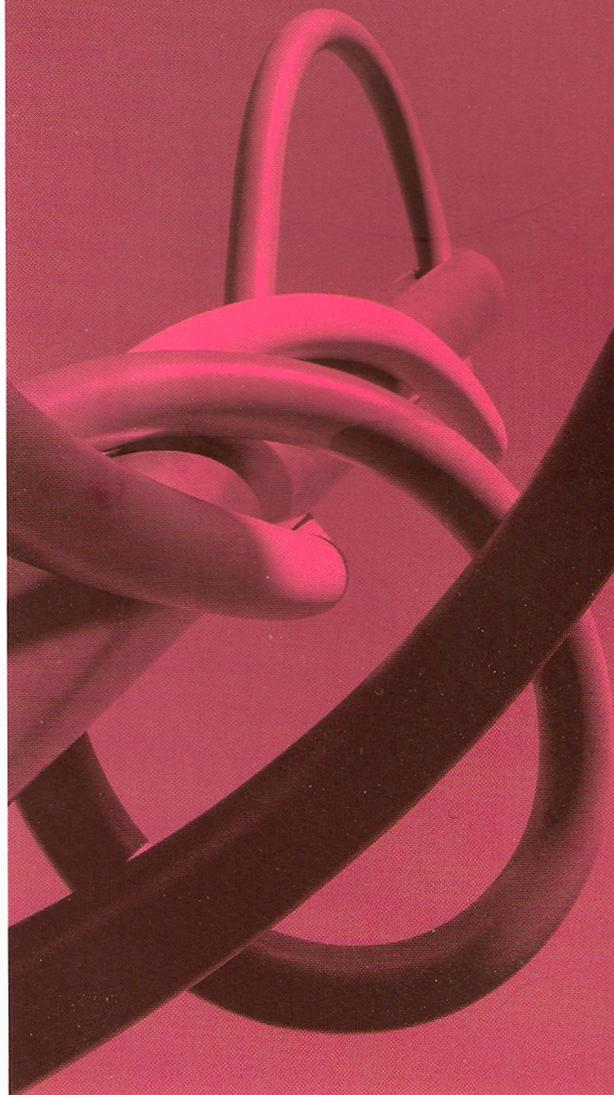


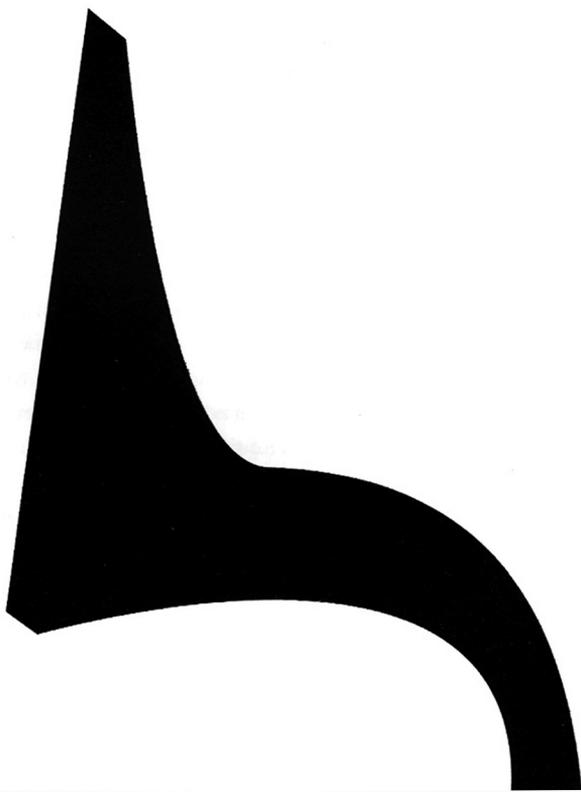
DI

6
*Città nel
Mondo*



Bruno Mondadori

di Vittoria M. Chierici, artista visiva
Conversazione con Paul De Leonardis, giornalista



HO TROVATO LA PITTURA PER APPENDERE A UN CHiodo LE MIE IDEE. NON SI PUÒ SEMPRE AVERE IL CAPPELLO IN MANO

Nella stanza domina un ordinato disordine. Il locale è allegro, occupato da valige chiuse e ammucchiate in un angolo, da quadri di diverse dimensioni imballati e stoccati in uno scaffale, da alcune sedie e da un tavolo. Sul tavolo è appoggiato un computer portatile, acceso, e su una sedia sono sistemati, uno sopra l'altro, alcuni libri di cui riesco a leggere sul dorso il titolo: due sono di Adachiara Zevi, uno è sull'arte italiana del secondo Novecento, l'altro su quella americana; poi *On the Road: The Original Scrool* di Kerouac nella versione priva di editing appena uscita, un paio di libri su Leonardo, alcune raccolte di Mafalda, il fumetto più amato da Vittoria Chierici, artista che da una ventina d'anni vive e lavora tra Milano, Bologna e New York. Mentre guardo i quadri alle pareti, lei mi parla del suo ultimo progetto indicando con il dito le immagini che fa scorrere sullo schermo del computer. Si tratta di un lavoro avvincente, dice, perché deve stare all'inter-

no di uno spettro di colori che va dalla gamma dei gialli a quella dei blu. Il collezionista che glielo ha commissionato, infatti, ha una particolare patologia che gli impedisce di vedere i rossi. «Devo utilizzare la gamma dei gialli più freddi, perché altrimenti i colori vengono percepiti come marroni, blu e neri.» Mentre parla, mi torna in mente un episodio della Chierici studentessa che una sua amica mi ha raccontato. Per l'esame di Teoria delle forme, preparò una tesina sui colori alla quale lavorò moltissimo. Al momento di rileggarla, si accorse che tutte le immagini, una volta passate nella fotocopiatrice, erano diventate rigorosamente in bianco e nero. Non si perse d'animo. Ci pensò, cercò tra i suoi libri e tirò fuori *Remarks on Colours* di Wittgenstein. Lo sfogliò attentamente e, trovata la frase da citare, adatta alla circostanza, la trascrisse a mo' di epigrafe sulla prima pagina della tesina: «Guardando non s'impara nulla sui concetti dei colori».

Vittoria M. Chierici è stata tra i fondatori di “Slam” (rivista aperiodica d’arte contemporanea) e di “Infarto” (prima e forse unica in Europa rivista satirica d’arte contemporanea, due i numeri usciti) e autrice di un libro, *Aftermath*, in cui da artista fa i conti con «il crollo delle certezze dell’arte contemporanea». Intelligente, ironica, inquieta, ha sempre sostenuto che dipingere è la cosa che «sa fare meglio». Aggiungendo: «Anzi, è più o meno l’unica cosa che so fare». La frase che dà il titolo a questa intervista è una citazione di George Braque.

VITTORIA M. CHIERICI. Sono tornata da poche settimane da New York. Passerò l’estate in Italia e poi tornerò di nuovo in America. Ho un lavoro da finire. Se penso a questi ultimi due anni, trascorsi in parti uguali tra l’Italia e gli Stati Uniti, posso dire che il mio atteggiamento è cambiato: come forse molti della mia generazione andavo a New York con l’idea più che giustificata di trovarmi in una realtà mitica, dove, alla fine degli anni settanta, si era ancora immersi nella grande stagione dell’arte americana: dall’espressionismo astratto al minimalismo. Oggi ho molto più rispetto per l’arte italiana ed europea in generale. A New York ci vado sapendo di avere un bagaglio culturale diverso ma ricco di esperienze, senza complessi e con una nuova energia, come se fosse finito il dopoguerra. Ciò non toglie che abbia ancora molta ammirazione per l’entusiasmo che gli americani, e in particolare i newyorkesi, provano per l’arte.

New York appartiene anche alla mia storia personale, alla mia formazione giovanile, come Milano. Ci ho studiato da ragazza e lì fatto le mie più recenti mostre personali. Mostre per me importanti, perché mi hanno costretta al confronto con una realtà

dove la competizione tra artisti è forte. New York è ancora la vetrina dell’arte internazionale. E negli ultimi anni, dell’arte contemporanea americana, è la videoart quella che mi ha colpito di più.

PAUL DE LEONARDIS. A QUALI ARTISTI SI RIFERISCE?

V.M.C. I più noti sono Tony Ousler, Bill Viola, Gary Hill. Aggiungerei anche Matthew Barney, in bilico tra videoart e cinema. Il mio preferito è Gary Hill, per l’impatto visivo secco, incisivo, e perché comunica allo stesso tempo uno stato di presenza e d’irrealtà senza troppe “storie”, usando il film come un tempo d’impatto immediato, emozionante. Questo è l’aspetto che mi piaceva anche della vecchia pittura americana: il radicalismo del linguaggio.

P.D.L. E DELLA PITTURA CHE COSA PENSA?

V.M.C. La trovo troppo narrativa, magari sintomatica dello stato dell’arte attuale, irriverente e divertente, a volte fin troppo colta, ma poco emozionante. E guardi che per me la pittura potrebbe avere ancora dei connotati rinascimentali, come l’essere un modo di pensare: una filosofia a cui anche gli americani hanno contribuito con i grandi movimenti a partire dalla seconda metà del secolo scorso. Adesso i tempi sono veramente cambiati. Bisogna prenderne atto.

P.D.L. VALE PER TUTTE LE FORME D’ARTE?

V.M.C. Immagino di sì. Bisogna tenere conto che a New York vedi l’arte di tutti i paesi del mondo e la globalizzazione ha portato novità, o meglio, un tale rimescolamento delle carte che i migliori artisti americani del secondo Novecento sono già storia.

Questo lo noto anche nella danza o nella musica contemporanea, due discipline di cui ultimamente ho avuto modo di conoscere esponenti interessanti e noti tra i giovani americani. È come se il moderno fosse la loro più antica tradizione. Hanno le scuole, le università e da questa educazione si muovono. Con molta determinazione, bisogna riconoscerlo.

P.D.L. COME HANNO INFLUITO SUL SUO LAVORO QUESTE ULTIME ESPERIENZE?

V.M.C. Per fare un esempio: frequentando una giovane coreografa che ha studiato alla Julliard School, Liz Gerring, e seguendo le prove della sua compagnia per circa un anno e mezzo, ho iniziato a lavorare sul concetto di movimento. Non è la prima volta che lo

faccio: anche nel mio ciclo di lavori sulla battaglia di Anghiari c'è il dinamismo delle figure che si muovono, ma è un dinamismo nel senso cinetico del termine, preso dai disegni di Leonardo. Ora, nel ciclo sulla danza a cui sto lavorando a New York, la percezione del movimento è data non dalla posizione dei corpi, ma dalla mia pittura che ci va attorno e muove lo spazio. Insomma, danzo anch'io! Ed è la prima volta che nel mio lavoro uso la pittura come colore.

P.D.L. MA LA PITTURA NON È COLORE?

V.M.C. Nel mio lavoro ho usato prevalentemente delle monocromie. Spesso il bianco e il nero, ma anche il giallo. Ho usato la pittura come segno espressivo e non per dare forma a qualcosa.



Vittoria Chierici, Mandy K., inches 30x40, acrilici, olio su tela, 2007. Proprietà dell'artista.

Nel caso della danza ho "disossato" alcune *snap shots* delle prove dello spettacolo di Liz e ne ho utilizzato l'*outline*. Questo per non connotare troppo il corpo e per avere una traccia che, muovendosi, muova lo spazio intorno a sé: in questo modo è lo spazio vuoto attorno alla ballerina che viene colorato diventando, solo grazie ai colori, spazio architettonico.

P.D.L. UNO DI QUESTI LAVORI È ESPOSTO NELLA MOSTRA ORGANIZZATA AD ASCONA COME OMAGGIO A LOUISE BOURGEOIS.

V.M.C. L'inizio di questo lavoro è stato solo fotografico. Nel dicembre del 2006 sono stata invitata da Martin Kuntz, all'epoca direttore del Museo di Ascona, a esporre insieme ad artisti di varie nazionalità in una collettiva organizzata come omaggio ai novantacinque anni di Louise Bourgeois. Per la prima volta ho esposto una fotografia.

P.D.L. UNA FOTOGRAFIA "DISOSSATA"?

V.M.C. No, una fotografia "fotografia", di formato standard. L'inizio del mio lavoro parte sempre da un'immagine che elaboro al computer. L'immagine esposta ad Ascona è uno dei tanti scatti che ho fatto durante il periodo in cui ho seguito le prove dello spettacolo *When You Lose Something You Can't Replace* di Liz Gerring, che è poi andato in scena lo scorso dicembre a New York al Saint Mark's Theatre. L'idea di Liz – portare un po' di silenzio sulla scena, mentre tanti suoi colleghi fanno molto show e quindi "rumore" – mi è subito piaciuta. Inoltre, nel suo spettacolo c'è una fluidità del movimento associata a una "gravità" dei corpi. Lei ha unito le due cose, mostrando come un corpo con tutto il suo peso muove l'aria e la muove perché ci passa at-

traverso. È un'idea semplice, fuori dai grandi temi, ma non è un'idea semplicistica. Mi ha permesso, comunque, di pensare a una rapporto molto liquido e fragile tra il movimento della danza e il gesto pittorico.

P.D.L. È STATO DURANTE IL SUO PRIMO LUNGO SOGGIORNO IN AMERICA, ALL'INIZIO DEGLI ANNI OTTANTA, CHE HA DECISO DI DIVENTARE ARTISTA?

V.M.C. Sono andata in America un po' per caso: un regalo di laurea dei miei genitori dopo il Dams a Bologna. E non pensavo di fermarmi. Sono andata in California dove sono rimasta circa nove mesi a Oakland, ospite di amici di famiglia. Ho conosciuto dei miei coetanei che frequentavano Berkeley e lì ho continuato a studiare storia dell'arte. Complessivamente ho studiato storia dell'arte per circa nove anni. È il mio background.

P.D.L. CHE CORSI SEGUIVA?

V.M.C. Ricordo un corso di Peter Seltz sull'espressionismo astratto, di cui è uno dei massimi studiosi. Ma seguivo anche le lezioni di alcuni scienziati. A Berkeley, al tempo, c'erano in giro più scienziati che storici dell'arte e artisti. E poi ero ospite di un esperto in geotermia, amico di Emilio Segrè, che aveva "scoperto", come ironicamente diceva, l'"acqua calda", cioè i pozzi geotermici. Si chiamava Giancarlo Facca. Un grande personaggio.

P.D.L. E DA BERKELEY POI È ANDATA A NEW YORK.

V.M.C. Sì, mi sono iscritta alla Columbia University per un Phd. Il dipartimento di Arte era famoso per la figura di Meyer Schapiro, grande specialista di storia

e teoria dell'arte medievale, moderna e contemporanea, che però già non insegnava più quando io l'ho frequentato. All'epoca mi interessava in particolare l'arte moderna americana, cioè il percorso che va dal realismo di fine Ottocento a Pollock e Warhol.

P.D.L. CON CHI HA STUDIATO?

V.M.C. Con Jerry Silk. Uno storico e critico, specialista in arte americana del XX secolo. Ma anche Donald Kuspit è stato importante nella mia formazione. È stato uno dei miei maestri alla School of Visual Arts dove mi sono iscritta – lasciando la Columbia e il Phd –, perché in realtà il mio sogno, fin da piccola, era quello di dipingere. Kuspit insegnava estetica ed era anche un poeta. In quegli anni ci faceva studiare Plotino. Tra le altre cose, dirigeva "Art Criticism", una rivista di piccolo formato, non bella graficamente ma molto autorevole.

P.D.L. MA COME SI È DECISA A FARE L'ARTISTA?

V.M.C. "Artista" non è la parola giusta: anche chi lavora nel circo è un artista. Preferisco definirmi pittrice, anche se ho un'idea molto teorica e poco formale della pittura se intesa in senso tradizionale. Per me la pittura, cioè dipingere, è un modo di essere, non un mezzo. Fin da bambina sapevo che mi esprimevo al meglio con le immagini e il colore. Mi piaceva l'arte come gioco, e anche di più: come amica. E forse, dopo la politica, era l'altro terreno di ribellione in famiglia. Una famiglia borghese, di professionisti, colti, ma inflessibili, negli anni sessanta, rispetto ai propri principi educativi. Ho fatto gli studi classici a malincuore, però oggi riconosco che mi hanno aiutata moltissimo.

Da Milano, dove ho fatto il liceo classico Berchet,

nell'autunno del 1973 mi sono trasferita a Bologna, la mia città natale, per frequentare il Dams. Una facoltà nuova, appena aperta e che mi ha regalato gli anni più intensi della mia vita e le amicizie formative e durevoli, la mia "tribù": Dina Bara, Dario Trento, Bruno Predetti, Emi Ligabue, Ivo Bonaccorsi, Roberto "Freak" Antoni. A parte Dina, che è giornalista, tutti gli altri hanno a che fare con il mondo dell'arte. Quindi, quando mi sono iscritta alla School of Visual Arts a New York, avevo già ventiquattro anni.

P.D.L. SE NON SBAGLIO SI TRATTA DI UNA SCUOLA ESSENZIALMENTE PROFESSIONALE...

V.M.C. Sì. All'inizio ho studiato fotografia con un assistente di Irving Penn. Poi cinema – film e video – per approdare, solo alla fine, a una classe di pittura.

P.D.L. COME MAI QUESTO PERCORSO?

V.M.C. Intanto perché la mia generazione, stiamo parlando di trent'anni fa, era molto attratta dai nuovi media di allora. Oggi è naturale usare il video, ma allora era una vera novità. A me è sempre piaciuto partire dall'immagine così com'è e non da un modello figurativo o da una forma astratta. Questa è la ragione per cui ho cominciato con la fotografia, il super8 e un corso di video. Ho frequentato anche un corso di performance con un'artista straordinaria come Simone Forti, parlo degli anni ottanta.

P.D.L. POI È FINITA NELLA CLASSE DI DAVID SALLE...

V.M.C. Ho seguito la classe di pittura di David Salle quando lui era giovane e non ancora così famoso. Ma ho lavorato anche in quella di Will Insley, un

artista tra il concettuale e il minimalista, e di Frank Roth, che invece era un astrattista. Tre artisti molto diversi. Salle veniva dall'arte concettuale, era stato allievo di John Baldessari e all'epoca faceva ancora fotografia e qualche disegno.

P.D.L. QUANTO È STATO IMPORTANTE L'INCONTRO CON DAVID SALLE PER LA SUA SCELTA ARTISTICA?

V.M.C. Abbastanza. Ma nel frattempo a New York avevo incontrato alcune persone, a cui sono tuttora legata da una profonda amicizia, che già lavoravano con molto impegno nel campo artistico. Per esempio, Renata Petroni, diplomata all'Sva, curatrice di "the Kitchen", poi diventata importante produttrice di teatro danza. E Manuela Filiaci, artista di origine vicentina che vive da molti anni a New York e che ha fatto parte di importanti stagioni come quella dell'East Village. Tra l'altro, come ricorda Adachiana Zevi, che ha scritto un libro bellissimo sull'arte americana e un altro, molto importante, sull'arte italiana del secondo Novecento, Manuela è stata l'animatrice dello spazio espositivo The Parallel Window sulla Quindicesima Strada. Quando l'ho conosciuta, all'inizio degli anni ottanta, ho capito la difficoltà ma anche la sfida e la ricchezza che comporta il destino di essere un'artista italiana in America. Manuela ha saputo coniugare nel suo lavoro queste due realtà culturali.

P.D.L. PERÒ È STATO DAVID SALLE A DARLE LA SPINTA DECISIVA.

V.M.C. Mi ha detto: «Va' subito a lavorare, non stare qui a studiare». Effettivamente avevo già venticinque anni e in aula c'erano ragazze e ragazzi di diciotto o diciannove.

P.D.L. FORSE ANCHE PERCHÉ IL SUO LAVORO GLI SEMBRAVA MATURO...

V.M.C. Aveva intuito che avevo una base culturale sufficiente per andare avanti da sola. Ci sono artisti che maturano sul campo, con l'esperienza. Io ho fatto così. Dall'Italia gli ho scritto più tardi una lettera, per ringraziarlo di avermi "autorizzata" a fare l'artista. Mi hanno detto che l'ha letta agli studenti della sua classe. Ne sono ancora orgogliosa.

P.D.L. QUALI PITTORI IN QUEGLI ANNI HA SEGUITO CON PIÙ ATTENZIONE?

V.M.C. Ricordo di aver visto con molta emozione le prime mostre di Julian Schnabel, Francesco Clemente e Sandro Chia da Castelli. E anche quella di David Salle da Annina Nosci. Era una mostra di fotografie. La cosa più interessante di Salle è che per il suo corso ci invitava a leggere un libro.

P.D.L. E CHE LIBRI LEGGEVATE?

V.M.C. Romanzi. Il mio autore di quegli anni era Peter Handke. Voleva che sviluppassimo una dimensione narrativa. In classe portavamo poi le idee visive che erano nate dalla lettura. Leggevo per catturare immagini, non forme.

P.D.L. QUAL È LA DIFFERENZA?

V.M.C. La forma può essere astratta o figurativa ma è sempre interpretativa, proviene da un modello. Invece quando fai un discorso visivo – che non chiamo figurativo – parti da immagini e oggetti che sono già stati interpretati, che hanno una propria natura, e che per me sono qualcosa di più completo

del *ready-made* o dell'oggetto ritrovato. Le immagini, fotografiche, cinematografiche o semplicemente grafiche arrivano al punto da non rispondere più alla loro matrice d'origine. Insomma, le usi, non le interpreti.

P.D.L. CHE COSA CARATTERIZZAVA LA NEW YORK DEGLI ANNI OTTANTA?

V.M.C. La libertà di esprimersi a vari livelli, ma tutto si spostava già su una scena internazionale e in via di forte commercializzazione. C'era anche un'arte malconfezionata o "data di brutto" (come la *bad painting*), più sintomatica che estetica. E c'era più energia, anche nel dramma, se si pensa alla saga dell'East Village e alla tragedia dell'Aids.

P.D.L. QUALI SONO I PITTORI CHE LA HANNO INFLUENZATA? E QUANTO DEVE ALL'ARTE AMERICANA E A QUELLA ITALIANA?

V.M.C. A me piacciono sia i pittori sia i non pittori, non sono manichea. In America ho studiato molto l'*action painting* e sono stata influenzata da Pollock. Mai però farei dei quadri simili ai suoi, perché non mi interessa dal punto di vista formale. Non sono un'artista che ama le forme, ma il concetto che sottendono. Il Pollock che mi piace è quello prima del *dripping*. L'influenza europea e dei surrealisti è molto evidente, ma lui ingigantisce tutto: c'è quella sovradimensione del quadro che è così specifica e importante dell'arte americana.

Fin dai sublimisti, i paesaggisti di fine Ottocento, la grande dimensione è propria degli artisti americani. Noi l'usavamo prima dell'impressionismo. La dimensione è importantissima. Nell'arte europea del secondo Novecento, il gesto, sovradimensionato, è

l'apoteosi di Masson, del gruppo Cobra... L'ingrandimento è importante perché ti cambia tutto: leggi per prima cosa l'impatto spettacolare, poi pensi.

P.D.L. QUANTO HA PESATO WARHOL NELLA SUA FORMAZIONE?

V.M.C. Abbastanza, ma per altri motivi. Warhol è il più classico degli artisti del Novecento. È il più rinascimentale di tutti. È un'idea che a prima vista può sembrare paradossale, ma nelle forme – nella loro armonia – è veramente un classico. La prima cosa che di Warhol mi ha interessato è stato il modo in cui tratta il concetto di icona, che in lui è più astratto che figurativo. Iconicizza un'immagine del proprio tempo, ma in modo diverso dagli altri artisti della pop art: impiega frammenti di vita sociale e urbana, presentati con distacco senza dare giudizi e senza cedimenti autobiografici.

P.D.L. MAO, JACQUELINE, LE SCATOLE BRILLO, MARILYN, LA SEDIA ELETTRICA...

V.M.C. Sono icone del suo tempo. Icone politiche, culturali e merceologiche. L'altra cosa di Warhol che mi ha interessato è la tecnica. Il concetto di serialità che avevo anni fa nel mio lavoro viene da lui, non dai minimalisti alla Donald Judd. Come in un mio lavoro, *Coca Cola Classic*, durato parecchi anni e in cui ho riprodotto un'opera di Warhol del 1962, *Coca Cola Bottles*, su tele in serie della stessa misura e con lo stesso fondo.

Poi quando sono passata a elaborare graficamente le mie idee al computer ho capito che il concetto di serialità non aveva più senso: un file lo puoi modificare all'infinito e stampare sempre in modo diverso senza dover passare alla matrice. Questa del digitale è

secondo me una cultura nuova che già da alcuni anni si vede applicata alla fotografia (quella bellissima della scuola tedesca, per esempio), meno alla pittura che viene sempre vista con una punta di “modernità” bacchettona (“il nuovo a tutti i costi!”), come un mezzo “antico”. Penso, invece, che la pittura oggi possa diventare la forma espressiva più libera di tutte.

P.D.L. COME È CAMBIATA L'ATMOSFERA IN AMERICA DOPO L'11 SETTEMBRE?

V.M.C. L'11 settembre è ormai considerata una data “spartiacque” per la storia americana e del mondo... Da allora, la società americana è più fragile. E da questa fragilità può nascere, ora più che mai, la necessità di tornare a pensare e riflettere sulla propria storia e sulle proprie origini. Sembra un'idea contraddittoria rispetto alla globalizzazione. In realtà questa coscienza locale è complementare alla dimensione globale.

P.D.L. PENSANDO AGLI ITALIANI, QUALI SONO GLI ARTISTI CHE PIÙ HANNO CONTATO PER LEI?

V.M.C. Quando nel 1983 sono rientrata in Italia ho visto alcune mostre di artisti che conoscevo poco. Ricordo quella di De Pisis a Venezia, a Palazzo Grassi. Mi colpì molto il De Pisis degli anni quaranta. Un De Pisis non solo virtuoso ma ironico e amaro, e allo stesso tempo paradossale. Poi, sempre a Palazzo Grassi, c'è stata la mostra sul futurismo. E qui ho visto tutti i pittori italiani del Novecento che avevo studiato da ragazza ma senza grande attenzione, perché allora ero più interessata agli americani e alle avanguardie storiche: dada, suprematismo, costruttivismo, surrealismo. In quell'occasione ho finalmente visto Balla e Boccioni assieme.

P.D.L. E CHE EFFETTO LE HA FATTO?

V.M.C. Ho capito che il percorso dell'arte italiana moderna è sempre stato molto complesso e difficilmente classificabile. Balla negli anni del futurismo mi pareva più astratto di Boccioni (escludendo le sue opere dal titolo *Stati d'animo...*); d'altro canto considero Boccioni un grande teorico moderno. L'arte italiana slitta tra il formalismo e la teoria, forse per questo ha trovato difficoltà nell'aprirsi le porte in terra straniera. Negli ultimi anni molte cose sono cambiate a New York. Quando studiavo, per esempio, sia nei musei sia nelle gallerie non c'era tanta arte italiana del Novecento da vedere. Oggi ci sono più attenzione e rispetto nei nostri confronti, perché negli ultimi vent'anni gli italiani delle nuove generazioni – artisti, scrittori, stilisti e critici-curatori di mostre – hanno fatto conoscere una cultura italiana più vasta e autonoma.

P.D.L. DA ALCUNI ANNI, PER VIA DI UNA CERTA GESTUALITÀ DELLA SUA PITTURA, LA DEFINISCONO SCHIFANIANA...

V.M.C. Di Schifano mi piace l'abilità e la velocità del gesto. È stato uno dei pochi pittori gestuali italiani di grande livello. Ho preso più da lui che dai gestuali americani, che sono sempre un po' cupi e tormentati. Il gesto di Schifano è adrenalino ed esprime energia.

P.D.L. OGGI IN ITALIA LEI SI MUOVE TRA MILANO E BOLOGNA. CHE COSA LA LEGA A QUESTE DUE CITTÀ?

V.M.C. A Milano ho vissuto a lungo, a Bologna ho fatto l'università e ho iniziato a esporre. A New York avevo conosciuto per caso, in metropolitana,

Francesca Alinovi che insegnava a Bologna, organizzava mostre ed era un critico d'arte contemporanea. Nel subway stavo parlando in italiano con un'amica, lei si avvicinò e ci invitò alla mostra dei "Nuovi Nuovi", un gruppo di artisti italiani seguiti da Renato Barilli che esponevano da Holly Solomon. La conobbi così e siamo rimaste in contatto fino alla sua tragica morte. Francesca era una donna intelligente, colta e con un intuito d'artista. A Bologna nel 1982 organizzò una mostra alla galleria Neon e presentò un gruppo di artisti giovani: gli "Enfatisti". C'ero anch'io nella prima mostra. Era un periodo di straordinaria vitalità artistica, con un fiorire continuo di movimenti e gruppi, quasi sempre di breve durata. Fu una bella mostra, ci divertimmo molto, conobbi parecchi artisti e con alcuni di loro l'amicizia dura ancora oggi: Emi Ligabue, Ivo Bonaccorsi...

P.D.L. E MILANO?

V.M.C. Anche in questo caso è stato decisivo un incontro casuale, con un personaggio carismatico che ha svolto un ruolo importante nell'arte italiana dagli anni sessanta in poi e, in particolare, a Milano negli anni ottanta: Corrado Levi, una singolare figura d'intellettuale, artista, architetto, scrittore. Nel suo studio di corso San Gottardo, per tutti gli anni ottanta, ha organizzato mostre che sono state dei punti di riferimento per molti di noi, allora giovani artisti. La prima "Dall'olio all'aeroplanino", nel 1984, fu una mostra senza le soffocanti direttive degli "ismi" (transavanguardia, arte concettuale, arte povera, neoespressionismo ecc.) e dove regnava una totale libertà di movimento. L'altra mostra importante organizzata da Corrado Levi è stata

"New Polverone", nel 1986, alla Comunità di Sant'Eufrosino a Volpaia.

Ci muovevamo in gruppo e furono anni di apprendistato indimenticabili, anche per le discussioni e i litigi. Poi arrivò la grande mostra "New York New York" dei pittori dell'East Village. E infine "Il Cangiante" al Pac.

P.D.L. UNA MOSTRA CHE LEI CONSIDERA PARTICOLARMENTE IMPORTANTE. PERCHÉ?

V.M.C. Perché in qualche modo chiude un periodo ed è l'opera prima di Corrado Levi. Corrado è un artista, un mecenate, un architetto sensibilissimo, un maestro per tanti studenti, un compagno di viaggio di artisti di varie generazioni, un teorico dell'arte contemporanea. Alla mostra "Il Cangiante" c'erano artisti di tutti i tipi: classici, contemporanei, naïf, tutti su un unico piano e come se si trattasse di un'opera unica; eclettica sul piano formale ma unica come manifestazione di un modo di pensare. Una mostra-opera e viceversa.

La qualità di Corrado Levi è sempre stata quella di avere delle intuizioni fuori dei percorsi mentali usuali nel suo lavoro sia di artista sia di architetto e di critico, che sono poi i tre volti di questo personaggio complesso che solo un paese come l'Italia poteva avere.

P.D.L. E DOPO "IL CANGIANTE" CHE COSA È SUCCESSO?

V.M.C. Del gruppo costituitosi attorno a Corrado Levi io ero l'unica a dipingere. Stefano Arienti, Amedeo Martegani, Mario Dellavedova, Marco Mazzucconi facevano un lavoro neoconcettuale. A un certo punto mi contattò un piccolo gruppo di

artisti toscani che facevano un lavoro interessante. Due di loro sono pittori, in particolare Massimo Barzagli e Paolo Fagioni, che però si muove tra pittura e scultura; mentre Vittorio Corsini è decisamente uno scultore. Del gruppo faceva parte anche il critico Alberto Mugnaini. Grazie a Fabio Sargentini, il gallerista al quale facevano riferimento i “Maledetti toscani” (questo il nome che si erano dati), vennero organizzate due mostre alla Rocca di Umbertine. Partecipò all’organizzazione anche Corrado Levi che selezionò gli artisti del Nord, questa volta a maggioranza torinesi. Ero l’unica di Milano. C’erano Sergio Cascavilla, Bruno Zanichelli, che purtroppo è morto giovanissimo, Enrico De Paris e Pier Luigi Pusole. Per me è stato un incontro stimolante perché i toscani avevano delle problematiche molto diverse dalle nostre, “artisti nordici”. Nel loro lavoro c’era una grande forza.

Ed è sempre Corrado Levi che, dopo il mio secondo soggiorno americano, mi ha fatto conoscere delle persone veramente speciali. Mi riferisco alle protagoniste e ai protagonisti degli scambi culturali che avvengono a Milano alla Libreria delle Donne e al Circolo della Rosa. Penso a Luisa Muraro, Lia Cigarini, Stefania Giannotti, Silvio e Renata Sarfatti, Marisa Caramella...

P.D.L. QUANTO È DURATO IL SUO SECONDO SOGGIORNO AMERICANO?

V.M.C. Dal 1993 al 1995, due anni. Avevo deciso di cambiare lavoro. L’altra mia grande passione è il cinema, ma ci ho pensato troppo tardi. Con in tasca un diploma di produttore esecutivo preso alla New York University, un corso di super8 e video fatto alla School of Visual Arts, decisi di

completare la mia formazione iscrivendomi alla New York Academy, una scuola di cinema appena aperta da un produttore di Los Angeles: Jerry Sherlock. Un tipo molto avventuroso, di cui sono rimasta amica, che aveva come obiettivo una scuola *hands on camera*, che insegnasse a usare la cinepresa. Avevo un background culturale sufficiente per fare una scuola essenzialmente tecnica. Finito il corso, in realtà non ho mai fatto cinema. Ma quello che ho imparato mi è servito per un nuovo ciclo di lavori.

P.D.L. SI RIFERISCE ALLE BATTAGLIE?

V.M.C. Sì. Ho iniziato a pensare al ciclo sulla guerra dopo aver visto, come tutti, in televisione le riprese in diretta della Cnn della prima guerra del Golfo. Era una cosa completamente nuova per me e per tutti quelli della mia generazione, sia perché l’Italia era in guerra sia perché la diretta ci portava in casa i bombardamenti su Baghdad e sugli altri obiettivi strategici: città, ponti, porti, raffinerie. All’inizio la mia idea era di rappresentare la guerra attraverso figure emblematiche, e gli studi di tecnica cinematografica mi sono serviti per la composizione. Mi hanno aiutata a delimitare un campo visivo dove comporre delle scene.

Premetto che quello in cui dipingo è il solo momento di espressione diretta, perché i miei quadri sono tutti progettati al computer. La tecnica progettuale – dove controllo tutto, dalla scelta e dall’elaborazione dell’immagine alla dimensione dell’opera – l’ho appresa dagli architetti. Successivamente c’è la parte “industriale”, cioè il trasferimento su tela o su un altro supporto dell’immagine elaborata. La mia soggettività subentra solo nel segno: dalla fotografia passo alla vitalità della pittura.

P.D.L. TORNIAMO ALLE BATTAGLIE.

V.M.C. I miei primi lavori erano piatti e astratti, basati sul segno. Con l'esperienza della scuola di cinema ho reintrodotta la figura per posizionarla sul "campo" (sulla tela), aggiungendo profondità e prospettiva. Per farlo ho preso come riferimento il momento in cui si passa alla fase del montaggio cinematografico. A chi mi dice fai del collage, rispondo: no, è montaggio. È un concetto dinamico che ti permette di avere un'idea della rappresentazione, non è un assemblaggio di materiali o figure. Si posizionano nello spazio personaggi e oggetti che, a seconda del loro ruolo, possono essere in primo, secondo o terzo piano.

Ho iniziato con battaglie di colore verde perché volevo mimare il colore dei bombardamenti notturni, ripresi a raggi infrarossi, che avevo visto in televisione. Non so se ci sono riuscita, perché quel verde è un colore così freddo che è molto difficile renderlo in pittura. Le figure dei soldati le ho prese da vari eserciti di epoche storiche diverse. Soldati inglesi, romani, coloniali, greci, americani, pellerossa, tedeschi, russi. La ragione è semplice: per il mio discorso era ininfluente dare una definizione temporale e nazionale degli eserciti in guerra. Da un lato era la presa di coscienza di uno stato della storia: la guerra che irrompeva nella vita quotidiana di noi europei. Contemporaneamente a me interessava visualizzare il momento in cui avviene la rottura degli eserciti, quando la guerra è ormai persa.

P.D.L. E DA QUESTI LAVORI COM'È ARRIVATA ALLA BATTAGLIA DI ANGHIARI?

V.M.C. Lavorare alla *Battaglia di Anghiari*, il capolavoro perduto di Leonardo, era un vecchio progetto che ho potuto riprendere e affrontare dopo il lavoro sulle *Battaglie* e dopo la scuola di cinema.

P.D.L. FORSE È UTILE ILLUSTRARE DI QUALE OPERA DI LEONARDO STIAMO PARLANDO.

V.M.C. Si tratta di un dipinto su muro commissionato a Firenze nel 1503 dal gonfaloniere Pier Soderini per la Sala dei Cinquecento a Palazzo Vecchio e che Leonardo avrebbe dovuto terminare nel 1506 circa. Doveva raffigurare la battaglia tra i fiorentini e i milanesi avvenuta il 26 giugno (?) del 1460, nella piana tra Anghiari e Borgo San Sepolcro. Leonardo non ha rispettato la scadenza del contratto di committenza. E per varie vicissitudini, probabilmente per un esperimento non riuscito nell'uso di una pittura a secco su muro, ha lasciato il progetto incompiuto. Ho ristudiato tutta la storia della battaglia, ho individuato il luogo storico, ho fatto un sopralluogo, ho scritto una sorta di sceneggiatura attribuendo delle parti ai personaggi principali, che poi erano le "figure" dei disegni di Leonardo: uomini e animali in situazioni di combattimento. Io non ho inventato nulla: ho ricalcato un percorso che seguiva la storia raccontata dai pochi storici che se ne sono occupati.

Il primo lavoro l'ho fatto proprio come una ricostruzione cinematografica in bianco e nero. Mi era stato commissionato dal Comune di Anghiari, con una notevole lungimiranza. Niente veridicità storica. Si può solo parlare di ipotesi, di un lavoro *ad infinitum* perché, finché non si scopre la vera *Battaglia*, non è possibile fissare la meta.

La battaglia di Anghiari mi ha affascinata e allo stesso tempo isolata, allontanata dall'arte degli anni novanta: dal *post-human*, dalla fotografia, dall'autobiografismo. Ma ne è valsa la pena: tanto più che oggi la battaglia di Anghiari rischia di diventare un fatto di attualità, anzi di più: una

scoperta epocale, grazie alle ricerche che stanno riprendendo a Firenze, a Palazzo Vecchio, realizzate dalla società Editech di Maurizio Seracini e da un pool di esperti di storia e di restauro. È una bella sfida anche sul piano tecnologico, perché si aprono nuovi orizzonti per la ricerca archeologica.

Durante il periodo in cui lavoravo alla *Battaglia di Anghiari* ho anche insegnato alla facoltà di Design del Politecnico di Milano e ho trovato in Beppe Finessi un buon interlocutore, una persona molto arguta.

P.D.L. COME GIUDICA L'ASPETTO PITTORICO DI ANGIARI?

V.M.C. È una domanda che mi hanno fatto in molti. Un giovane critico americano ha scritto su "Flash Art" che l'aspetto pittorico nel mio lavoro è un "abbellimento". Può anche darsi, ma è con la gestualità pittorica che ho dato dinamicità all'immagine. Altrimenti mi sarei dovuta fermare all'impianto visivo di base, alla messa in scena. Come dire: a un film senza attori.



Vittoria Chierici, *Anghiari blu piccolo colorato*, cm 50x94, acrografo digitale, olio e acrilici su tela, 2003