

ACCADEMIA DI BELLE ARTI 'PIETRO VANNUCCI' - PERUGIA

INCONTRI

1996-2000

Incontro con la poesia

AMEDEO ANELLI
ALBERTO CAPPI
DANIELA MARCHESCHI

Incontro con l'artista e la sua opera

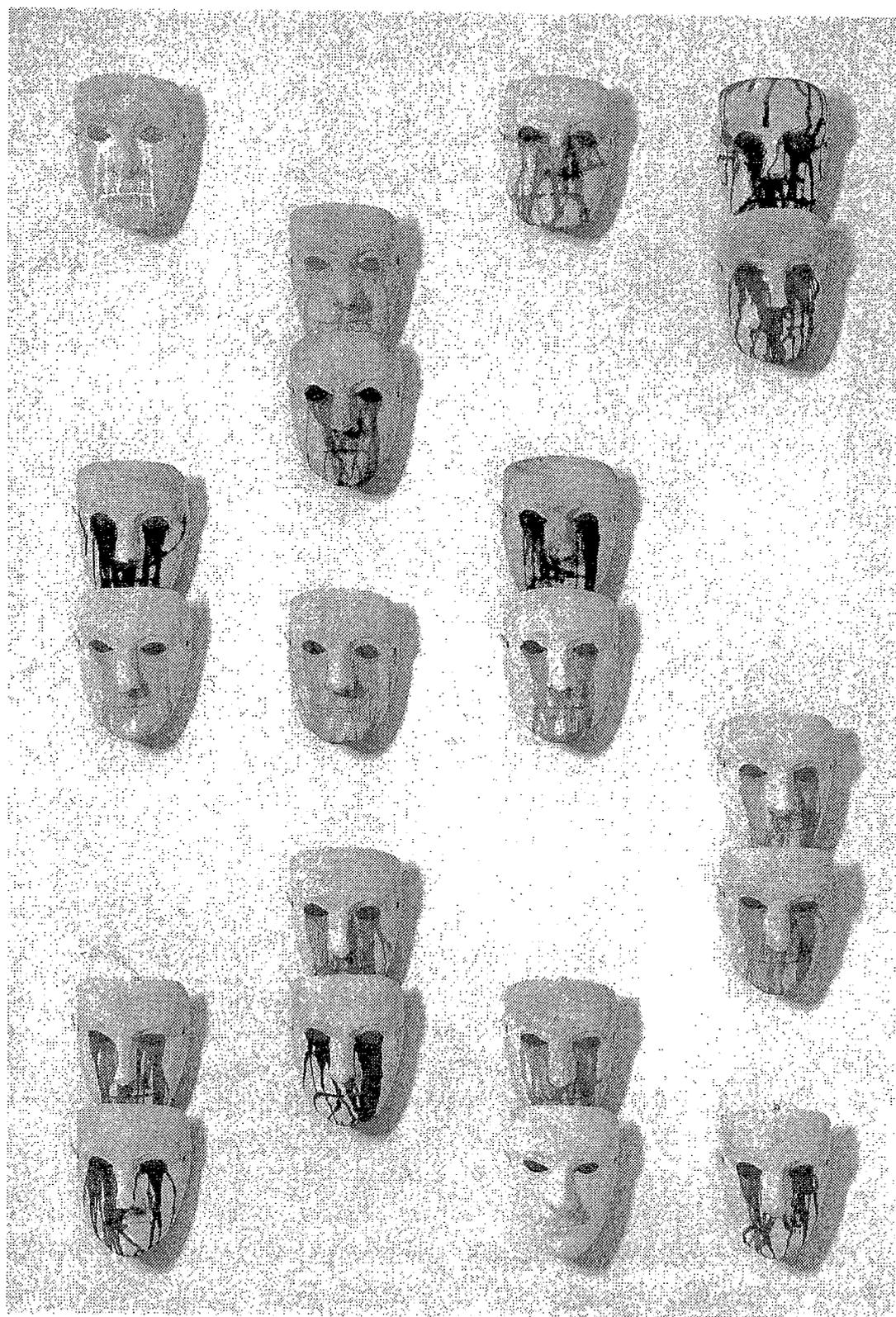
DADAMAINO
ALBERTO GARUTTI
ALFREDO PIRRI
EUGENIO GILIBERTI
HIDETOSHI NAGASAWA

Gramma

Incontro con l'artista e la sua opera

ALFREDO PIRRI

8 Maggio 1999



Aldo Iori: A nome dell'Accademia di Belle Arti 'Pietro Vannucci' di Perugia, della cattedra di Storia dell'Arte, dei docenti e degli studenti dò il benvenuto all'artista Alfredo Pirri che gentilmente ha accolto l'invito a essere qui con noi oggi per questo incontro. La giornata di oggi fa parte di un programma di iniziative e di incontri previsti dal piano d'istituto per l'Anno Accademico 1998/99 e rientra nel programma specifico del corso monografico della cattedra di Storia dell'arte che quest'anno ha preso in esame la visualizzazione della dimensione temporale nell'arte. L'incontro è organizzato in collaborazione con la cattedra di Pittura I dei professori Sauro Cardinali e Nicola Renzi

Sauro Cardinali: Anch'io a nome dell'Accademia tutta dò il benvenuto e ringrazio Alfredo Pirri di essere qui con noi oggi per dialogare intorno al tema del Tempo, che è tema di riflessione particolare anche all'interno della nostra cattedra di pittura. Tema con il quale ci si confronta nei testi teorici e filosofici e direttamente nelle opere degli artisti.

Aldo Iori: Nei giorni passati e nella lezione propedeutica all'incontro di oggi, gli studenti hanno visto in diapositiva e nei cataloghi molti tuoi lavori e hanno letto alcuni testi che gli erano stati forniti. Invito gli studenti a far cadere le riserve e a non essere timorosi e a rivolgere all'artista le domande che ieri avete fatto a noi e che l'incontro di oggi senz'altro susciterà e rinnoverà. Inizierei l'incontro chiedendo ad Alfredo Pirri di parlarci del suo lavoro partendo dalle esperienze che sono seguite immediatamente dopo gli anni della sua formazione accademica. Di come è giunto, anche attraverso esperienze artistiche parallele, ricordo il teatro, a scegliere la strada artistica e di quali difficoltà si dovevano superare in quel particolare momento storico nel quale per un giovane artista la scelta di un linguaggio era una dichiarazione di schieramento e di appartenenza.

Alfredo Pirri: Come sempre capita, non è facile parlare di sé, del proprio lavoro e forse non se ne avverte la necessità. Bisognerebbe avere la capacità di guardarsi dal di fuori, osservarsi come un estraneo; un corpo che prende forma fuori di sé.

Diversamente, invece, questo è il destino dell'artista: allontanarsi gradualmente da se stessi e saper guardare le cose, e se stessi tra queste cose, come qualcosa che accade nonostante noi, ma, che allo stesso tempo, siamo capaci e desiderosi di modificare.

Farò quindi uno sforzo per guardarmi da fuori e di confrontare l'immagine che osservo insieme a voi che ieri avete guardato le immagini dei miei lavori. Spero di avere con voi un dialogo, da pari a pari, guardando alle opere come qualcosa che riguardi direttamente la mia esistenza, ma che mi auguro abbia riguardato la vostra curiosità.

Vorrei innanzitutto ambientare la nascita del mio lavoro, ripensando a questioni generazionali più ampie.

Un desiderio che l'artista spesso coltiva è di poter parlare a nome collettivo, non solo per sé, ma anche a nome delle altre persone di una medesima epoca, con le quali ha condiviso e continua a condividere un'esperienza e verso la quale si sente figlio, fratello e debitore. Questa è una straordinaria sensazione, sentirsi parte del proprio tempo, ognuno di noi, di voi, dovrebbe coltivarla. Vivere il proprio tempo, e quindi il tempo in generale, in maniera attiva e non come una vittima, ci mette in quella straordinaria condizione creativa che ci permette di restituire il debito contratto col tempo in termini innovativi.

Io sono nato nel 1957 e per molti della mia generazione la fine degli anni settanta ha rappresentato un autentico terremoto, innanzitutto in termini esistenziali. Per noi, e per me che venivo dal Sud, la fine degli anni settanta ha rappresentato lo sradicamento, l'inizio di un viaggio sia fisico che culturale e magari anche politico. Sradicamento da qualcosa che sembrava ormai concluso e l'inizio di qualcosa che era ancora da creare e che si manifestava innanzitutto come iniziativa.

In quegli anni, come tutti sapete, si stavano concludendo avventure culturali e politiche che erano state avviate almeno vent'anni prima. Avventure fortemente improntate alla speranza, a una specie di speranza progressiva nell'arte e nella società; anzi nel tentativo di coniugare fortemente arte e società al punto di fare dell'arte un'azione politica. Credo che in fondo questo sia il senso più specifico di molte delle operazioni che oramai hanno assunto una dimensione *classica*, mi riferisco soprattutto all'esperienza dell'Arte Povera. Ovvero il tentativo di fondare su di una base, direi energetica, un rapporto significativo e profondo tra la realtà dell'arte e la realtà sociale. In termini più profondi, più arcaici e antropologici di quanto non si fosse fatto in Italia nel dopoguerra con la via italiana al realismo.

Ricordo benissimo che tutto questo alla fine degli anni settanta è venuto meno: la possibilità di coniugare arte e società in modo energetico e progressivo. E' venuta meno l'idea che la militanza politica potesse portare a dei successi e a dei miglioramenti collettivi. E' arrivato, ricordiamoci, anche il terrorismo che pose dei problemi radicali per tutti noi. Siamo piombati in una sorta di individualismo che nei casi migliori non era assolutamente un rifugio in se stessi, ma bensì un'interrogazione intima sulla necessità e sulla possibilità di riformulare un'opera d'arte a partire nuovamente da un campo aperto, espressivamente ricco che in quel momento era rappresentato dal teatro, perché in esso si concentravano diverse discipline, attività ed energie che andavano dalla musica, alle arti visive, all'architettura ed ognuna di queste sembrava volere dialogare con l'altra.

In quegli anni molti gruppi teatrali erano venuti alla luce. Io stesso per un certo numero di anni ho collaborato con il gruppo fiorentino che tuttora si chiama *Krypton*. Allora c'erano *La Gaia Scienza*, *I Magazzini Criminali*, *Falso Movimento*, tutti gruppi che nel tempo hanno raggiunto una loro classicità. Gli

spettacoli erano sempre eventi per un grande pubblico, in maniera simile a quanto accadeva nei concerti rock,

La cosa interessante era il tentativo di connettere le discipline rendendo visibile un dialogo tra queste e proporre un'opera che avesse i caratteri di un'opera totale, direi quasi di memoria wagneriana, anche se non ne possedeva il trionfalismo, tutt'altro..., un'opera ove i confini tra le arti visive, la performance, il teatro, la musica e l'architettura si diluivano a favore di qualcosa che non era ben definibile. Qualcuno ha tentato definizioni come: *teatro-danza* o *video-teatro*, si coniavano dei termini accoppiando due o tre parole insieme per giustificare la coesistenza di cose diverse tra loro.

Sauro Cardinali: Si parlava allora di *teatro d'immagine*.

Alfredo Pirri: Sì, certo *teatro-immagine* era uno dei termini maggiormente di moda. Naturalmente quando si cerca di dare un nome a qualcosa che non è definibile lo si cerca di fare attraverso la somma di ciò che si vede. Ciò che ritengo però sia stato interessante, non era l'accoppiamento più o meno casuale delle discipline ma il tentativo di ritrovare un'unitarietà nuova per l'opera che non fosse più caratterizzata da un'unità di tipo tradizionale o di prosecuzione e affermazione di uno stile personale.

Se fosse necessario definire il carattere degli anni ottanta credo che potrebbe essere questo: il tentativo *stordito* e un po' *ubriaco* di ricercare ed indicare un'identità dove questa non appariva in maniera ossessivamente chiara e ben definita. Il senso di mancanza di questa identità riconoscibile, nominabile, definibile bene a parole, a mio parere, non era solo l'esito estremo di qualcosa iniziato con le avanguardie e poi continuato fino al gruppo Fluxus, qualcosa il cui destino portasse inevitabilmente alla *deriva* l'idea della forma e dell'arte e quindi lentamente verso la scomparsa dell'arte stessama bensì all'opposto, più segretamente, l'interrogazione era sulla possibilità di ripescare, da qualche parte, una qualsiasi forma di identità.

Naturalmente questa è un'impresa non facile da dimostrare in quanto appunto sotterranea, umorale, non sempre evidente nelle opere e quindi vi chiedo un atto di fiducia.

Spero che tutto ciò sia stato visibile attraverso le immagini delle mie opere proiettate ieri. So che è un'idea un po' azzardata che ho già espresso in una delle mie prime interviste quando mi si chiedeva di parlare della mia generazione. Allora affermavo che la mia non è una generazione ma bensì una *microgenerazione* che si trova incastrata all'interno di un panorama generazionale ben più potente dal punto di vista simbolico. Mi riferisco a quello di cui parlavo prima, l'Arte Povera con i suoi ideali politici potenti, e quella che ci ha succeduto a mio parere altrettanto potente anche se non politica. E' la vostra generazione, verso la quale ho una grande fiducia e stima.

Io sono convinto che sia una generazione di enormi ideali, molto chiari e fondati, a volte estremamente diversi dai miei, e che comunque in quest'idea di deriva e di graduale sfaldamento trova forse una sua radicale identità.

La mia avventura è di segno più marginale, si muove lasciando una scia zigzagante alla ricerca continua di un elemento, a volte anche piccolo, che possa contribuire a delineare la complessa identità che sta alla base di ogni possibilità di realizzare un'opera.

Alla mia origine, insieme e dopo lo spettacolo, la performance, sta un deciso e forte interesse verso l'architettura. Non tanto verso l'architettura costruita, l'architettura degli architetti, ma bensì verso un'idea di architettura che ha molto a che vedere con la possibilità di costruire una casa per l'arte. Innanzitutto l'idea di architettura come protezione di questi elementi zigzaganti di cui parlavo prima e, allo stesso tempo, un'architettura affettiva verso gli altri, capace di ospitare ed esprimere in maniera dolce, e nello stesso istante decisa, un'identità umana. Questa è stata una costante dei miei interessi degli inizi.

Ci sono anche altri artisti più o meno della mia età e non solo in Italia che hanno lavorato molto a questo rapporto con l'architettura. Magari da un punto di vista diverso dal mio, a volte legato agli stili, altre alla crisi dell'architettura moderna, a volte con riferimenti espliciti alla cosiddetta architettura postmoderna, che per me è quella dei luoghi privi della presenza umana.

Nelle *Squadre plastiche*, di cui avete sicuramente visto le immagini ieri, in questi elementi verticali che riverberano il colore, seppure non ci sia una presenza figurativa, mi interessava molto evocare la presenza umana, come dimensione espressiva, percettiva, spaziale ed infine pittorica. L'opera era costruita, e spesso lo è tutt'ora, come una contrapposizione tra qualcosa di rigido, statico e qualcosa di *performativo*, cioè di dinamico, la pittura riflessa e ciò che è fisico. Tutto ciò che è visibilmente tattile e fisico è inteso come una stasi o, meglio ancora, come qualcosa che fisicamente tende a bloccare la propensione dinamica della pittura nello spazio. Ecco, questa propensione dinamica della pittura nello spazio era e rimane il fattore umano. La presenza umana, ciò che tradisce una presenza, una presenza dinamica e attiva, desiderosa di invadere l'ambiente e quindi memore di tutte le esperienze estetiche, artistiche ed anche politiche di quei primi anni settanta.

Quindi spesso quelle opere, ispirate dall'idea della luce pittorica, sono da intendere come una contrapposizione di qualcosa che si cristallizza rendendosi fisico e qualcosa che si oppone a queste cristallizzazioni rendendosi dinamico, fluido, ottico, 'ambientale' direi, se fosse possibile usare questa parola; se esistesse un 'ambiente', un 'architettura' destinata a ospitare questa dinamica. Naturalmente da questo fatto cromatico è stato molto semplice, quasi necessario, quasi un obbligo, passare a qualcosa che avesse maggiormente a che fare con l'uso diretto del colore; ma venendo io, come dicevo prima da una generazione

fondata soprattutto su alcuni 'interdetti', quale l'interdizione a fare un quadro, la presenza del colore non ha mai assunto una dimensione effettivamente pittorica. Ha continuato invece a manifestarsi soprattutto a livello di desiderio. Ecco un'altra cosa che potrebbe essere citata a fondamento, non solo del mio lavoro ma anche di quello di molti altri artisti: la questione del desiderio.

E quindi come nelle *Squadre plastiche*, il colore riflesso tenta di essere qualcosa di fortemente emotivo che mette in moto quello che una volta si definiva come 'macchina desiderante', una sorta di attrezzo per il desiderio. Allo stesso tempo quando ho usato il colore non riflesso ma bensì immediatamente percepibile, pittorico, ho sempre cercato di realizzare qualcosa che esprimesse un desiderio, una volontà da parte di quel colore di farsi ambiente, di farsi capacità e forza generosa di invadere le cose. Questo è successo per esempio in quella serie di lavori, che avrete certamente visto riprodotti, che ho chiamato *Facce di gomma*. Delle maschere dalle quali fuoriesce del colore.

Queste maschere sono state usate come delle coppe, dei bicchieri, dei calici entro cui versare del colore che ne fuoriesce. Queste maschere non sono nient'altro che la manifestazione evidente dell'impossibilità per questo calice di essere colmato, (mi viene alla mente il termine usato durante il brindisi barbaro "Skoll!" che stà per il nostro "Salute!" ma allo stesso tempo è il nome del cranio e della coppa, anzi la coppa è un cranio). Appaiono delle tracce di colore che ricordano le lacrime ma invece rappresentano il fluire; manifestano solamente l'impossibilità che questa coppa, che questo 'teschio', questo interno di testa, possa venire colmato dal colore. All'esterno di questo volto si manifesta una gamma cromatica, una vivacità vitale che esprime nuovamente desiderio.

Io sto cercando di delineare un panorama, degli elementi, di citare cose che disegnano il mio percorso di lavoro; in alcuni momenti esso potrebbe apparire triste o funereo ma nel mio desiderio esso non lo è mai, anzi è perfettamente il contrario. Non riesco a intendere il lavoro nè nessuna forma artistica che non abbia come fine esplicito la felicità, anche lì dove l'arte si manifesta in maniera contraria a questo sentimento.

Un terzo elemento, già presente in secondo piano nel mio lavoro fin dagli inizi ma che ho sviluppato maggiormente solo di recente, è l'elemento più propriamente scultoreo. Lo possiamo sintetizzare nelle sculture più recenti che ho fatto, a cominciare da *Ratto d'Europa*, che richiama alla memoria un mito antico, rappresentato molte volte dagli artisti del passato. Ricordo il quadro di Tiziano nel quale Zeus, in forma taurina, lasciandosi cavalcare dalla ninfa Europa la rapisce sprofondando nel mare; l'idea stessa dello sprofondare è rappresentata dal toro. In questa scultura l'idea sulla quale mi interessava lavorare era appunto l'idea di sprofondamento di un'entità terrena, di un'entità potente, politica anche, come l'Europa; uno sprofondamento che lasciasse evidenti dietro a sé dei segni dinamici, che non si lasciano cogliere facilmente a prima vista; dei segni

equilibrati tra l'alto e il basso, tra ciò che sprofonda e ciò che rimane manifesto, che rimane in superficie, se per superficie questa volta intendiamo il pavimento e non più la parete. Queste opere sono state per me l'occasione per lavorare intorno all'idea del volume, in termini direi quasi classici. Volume come qualcosa che si presenta a noi in maniera sempre diversa, in maniera sempre dinamica. Effettivamente ruotando intorno alla scultura con il nostro corpo ne percepiamo continuamente punti di vista differenti e quindi significati differenti. Quindi direi che tutto il mio lavoro si possa racchiudere intorno a questi tre temi: la luce, il colore, il volume. Tre temi che mi piacerebbe riuscire a mettere insieme, a coordinare in un'idea unica di opera, maggiormente sintetica.

Come dicevo all'inizio di questo incontro, nel mio lavoro permangono, da una parte il dramma di non poter realizzare un'opera veramente e autenticamente sintetica, seppure quest'idea di sintesi è sempre stata presente ed attiva in tutto il mio percorso, e dall'altra il desiderio di realizzare questa sintesi che non può e non deve essere intesa solamente come una sintesi visiva, ma bensì come fondazione. La fondazione di un'opera nuova che non corrisponde più all'idea di disgregazione, che ha caratterizzato il nostro passato, ma a quella di una nuova unitarietà.

Non voglio apparire ingenuo, so che probabilmente ci sarà bisogno di alcune generazioni affinché quest'opera si possa realizzare in maniera, spontanea, non accademica. Tutti noi sappiamo che alle nostre spalle abbiamo una tradizione accademica che ci garantisce un'unitarietà, per esempio di forma e significato; sappiamo altrettanto bene che quest'unitarietà così intesa non ci soddisfa più. Io credo allora che oggi sia necessario lavorare nella direzione di poggiare la nostra esperienza in maniera fiduciosa sull'esperienza di coloro che si sono preoccupati di spezzare l'unitarietà accademica. Quest'esperienza però non ci può più soddisfare, non possiamo avere fiducia esclusiva in essa e la dobbiamo ritenere anch'essa 'accademica'. Si apre quindi un universo veramente nuovo nel quale non solo non abbiamo la certezza di ciò che finora abbiamo considerato fino ad oggi accademica, ma non abbiamo neanche la certezza di poterci basare su ciò che consideriamo antiaccademico.

Credo che il compito oggi sia quello di realizzare opere che accudiscano la speranza. So che non è facile da realizzare questo, perché per accudire una speranza c'è necessità di una comunità che riconosca questo atto, abbia fiducia in questo atto e lo sposi, in un certo senso. Immagino che l'artista oggi abbia la responsabilità di rintuzzare questa speranza come si rintuzza un fuoco; però allo stesso tempo, dopo averlo rintuzzato, deve allontanarsi da esso e ricominciare il viaggio alla ricerca di materiale che possa ulteriormente contribuire a rintuzzarlo. Il problema è: nel frattempo cosa succede al fuoco, chi lo accudisce? Chi ne garantisce le bragi affinché non si spenga del tutto prima che l'artista sia ritornato con nuovo materiale.

Anche questo è compito dell'artista. Contribuire a ricreare la comunità accidentale. In arte non c'è nessun compito al quale l'artista si possa sottrarre.

Nell'immaginazione che ho, l'artista ritorna dal viaggio con il nuovo materiale per il fuoco, è un evento festoso, perché è l'evento dell'opera. E' il momento nel quale la comunità si raccoglie; evento festoso del quale l'artista deve dettare le regole, perché senza regole una festa non genera opere. Credo pure che oggi si possa pensare a una comunità che non stia più lì, come facevano le vestali di un tempo, ad accudire e garantire il fuoco, ma che si raccolga solo in occasione di un evento preciso nel quale l'artista presenta la sua opera. Sapendo già che questo è un incontro momentaneo, un incontro occasionale ma non per questo meno importante, ma che invece grazie a esso sarà possibile coltivare la speranza che altri incontri accadano.

Non so se tutto questo che ho detto serva a comprendere il mio lavoro. Spero di avervi suggerito delle cose che vi possano interessare e che possano esservi utili per un dialogo.

Adesso vorrei chiedervi un po' di pazienza. Vorrei offrirvi una lettura. La lettura di un brano che si colloca un po' a compendio di quello che ho detto e a ulteriore introduzione. La lettura che vi propongo non ha un riferimento specifico con le arti visive. E' l'ultimo capitolo di un testo drammatico di Peter Handke, *Attraverso i villaggi*; intendo testo drammatico in quanto è un dramma da mettere in scena e in quest'ultimo capitolo l'interprete bambina, che si chiama Nova, fa l'ultimo discorso prima della fine dello spettacolo.

(segue la lettura del testo di P.H. senza le indicazioni di regia)

Alfredo Pirri: Spero che la lettura non vi abbia annoiato ma ci tenevo a farvelo conoscere, a farvene ascoltare la lettura, perché penso che più che un brano poetico rappresenti un manifesto politico.

Sauro Cardinali: Poetico certamente, ma perché politico?

Alfredo Pirri: Manifesto politico perché credo che questo libro, che è dell'ottantaquattro (e quest'autore) abbiano fornito ad una generazione intera un senso di fiducia nel fatto che si potesse ancora praticare la poesia. In questo senso 'politico'.

Aldo Iori: Ti ringrazio della lettura di questo testo di Peter Handke, che è sempre intenso e profondamente, intensamente piacevole, nel quale a mio avviso viene delineata la tensione di un pensiero di quella che tu definisci come generazione o microgenerazione di questi anni. E' difficile commentare o aggiungere qualcosa dopo che quelle parole hanno occupato lo spazio fuori e dentro di noi. Nella scrittura di Peter Handke è riconoscibile la vocazione, presente in larga parte del pensiero tedesco fin da Nietzsche, a voler definire lo spirito del tempo, a voler tendere a formare immagini con una scrittura propulsiva, a porci la questione

dell'identità. E questo è qualcosa di cui sentiamo continuamente la necessità: di una scrittura che non sia consolatoria ma propulsiva di un'intensità con la quale dialogare con la quale entrare in rapporto critico, dalla quale trarre nuove possibilità speculative. Ma forse è quello che si chiede sempre all'arte.

Vorrei tornare a quello che tu hai definito prima come la ricerca di un'identità da parte degli artisti della tua generazione. È un compito molto arduo, difficilissimo, quello di definire una nuova identità dopo un tempo nel quale si era dominati da forti identità. Definirla essendo consci delle difficoltà che oggi vi sono più che mai. Mi affascina anche l'idea di questa identità che si riconosce talvolta nella comunità che si riunisce all'apparire dell'evento, dell'opera. Ma ti domando, a proposito dell'artista che è mobile nello spazio e nel tempo, tra un evento e l'altro, se questa mobilità oggi non possa essere anche fraintesa. Continuamente abbiamo proposte di mobilità (soprattutto tecnologica) che abbatte le definizioni di spazio e di tempo in un'illusione che porta a veloci voltafaccia in una generale omologazione. Come differenziarsi con una reale intensità di pensiero dalla 'marmellata' che anche nell'arte oggi sembra dilagare? All'interno della deriva di fine secolo molte cose, che non lo sono affatto, sono presentate nel nome di una ricerca di identità.

Vorrei capire inoltre quali sono i problemi che ti poni nel momento dell'opera: da una parte di riuscire a sfuggire alla necessità di riduzione fortissima che conduce, non al niente, al nulla e dall'altro all'altrettanto fortissima necessità di giungere alla composizione, proprio nel senso di comporre, porre assieme elementi differenti; quei tre elementi che tu prima assumevi come parte fondante del tuo lavoro. Anche nel *Ratto d'Europa* tu sintetizzi delle forme in una complessità spaziale, memore della scultura barocca o forse anche della grande scultura ellenistica; o anche quando decidi di attuare un'operazione mimetica la tua scelta è riduttiva su un volto spogliato, nudo di ogni vitalità, fortemente essenziale e sintetico.

Alfredo Pirri: Penso che l'identità di questa generazione, che non mi metto qui certo a rappresentare per intero ma della quale mi sento di poter parlare, è rappresentata dalla difficoltà di restituire al tema, al problema della deriva un'opera che ne rappresenti contemporaneamente la realizzazione e il termine. Nel mio caso questa difficoltà è stata superata, come dicevi tu prima, utilizzando delle forme estremamente elementari. Forme che provengono da una tradizione culturale, lo strutturalismo per esempio, o il tragitto che partendo da Malevich giunge al Minimalismo. A differenza però del minimalismo statunitense, queste forme semplici non vengono organizzate con una logica, seppure fantasiosa, pur sempre di tipo matematico dove viene bandito il simbolico, come nel caso di Donald Judd o di Carl Andre, per esempio.

Nel mio lavoro invece questi elementi semplici sono composti in termini più espressivi, e anche in maniera più intuitiva. Sono sempre utilizzati affinché

esprimano un momento limite, un momento di transito tra una dinamica espressiva, vivace, e una più contenuta. Quindi la tensione formale, la tensione emotiva è per me un'elemento costante molto importante.

L'opera è la rappresentazione di questa tensione, essa stessa è la messa in scena di questa dinamica, fra qualcosa che tenda ad apparire e qualcosa che tenda a scomparire, fra qualcosa che sprofonda e qualcosa che emerge. In questo senso la scultura che richiamavi prima ha una tradizione dentro il Barocco; nel nostro lavoro è più facile fare riferimento a un'evento storico e artistico che, come il Barocco, ha dinamizzato la razionalità classica e proporzionale del Rinascimento piuttosto che trovare un rapporto con l'idea, di matrice anglosassone, di un minimalismo che per altro proviene dalla tradizione religiosa protestante, più razionale anche, e maggiormente affidata al calcolo numerico come segno della volontà divina.

E' necessario mantenere un dialogo con la tradizione sapendo di doverla tradire e rinnovare, mettendosi quindi in contatto con le sue fonti originarie. Dicevo prima che di questa scultura per me è importantissimo il punto di vista dello spettatore; la possibilità di poterci ruotare intorno e di creare attraverso il movimento del corpo, punti di vista differenti. Questo è qualcosa che nel mio caso accade anche nelle opere a parete. Anche in esse spesso, muovendosi nello spazio, la loro percezione muta. Questo significa che seppure si presentino in maniera frontale e verticale, questa frontalità e questa verticalità sono destinate a modificarsi, a perdere in definitiva di centralità grazie al movimento del corpo dello spettatore nello spazio. Anche questo introduce la questione del tempo dalla quale siamo partiti stamattina.

Nel mio lavoro la questione del tempo interviene modificando, a volte in maniera strutturale, la percezione dell'opera. Eppure stiamo facendo riferimento a qualcosa di stabile, di costruito e di composto, come dicevi giustamente prima, e quindi c'è una nuova contraddizione. Non stiamo vedendo un film o assistendo a un video, nei quali la condizione temporale fa ovviamente da fondamento a tutto.

Aldo Iori: Ben lungi dall'interattività.

Alfredo Pirri: L'interattività come fatto concreto presuppone l'annullamento dell'opera a favore dell'atto ed io penso che non ci sia atto senza opera.

Sauro Cardinali: Ma ha a che fare anche un'eco boccioniano?

Alfredo Pirri: Ma, non so, a me di Boccioni piacciono due opere in particolare. Il ciclo degli *Stati d'animo* e i ritratti della madre. Mi piacciono questi due cicli perché un po' rappresentano quello che prima definivo come memoria di un'avanguardia e la necessità di ridare a quest'avanguardia un aspetto popolare; se per avanguardia intendiamo questi *Stati d'animo* di Boccioni, che voi sicuramente conoscerete, nei quali le figure appaiono semplicemente ormai

come segni di colore, secondo me più simbolisti che futuristi. L'esperienza di questa pittura viene riversata negli ultimi lavori e in particolare nei ritratti della madre, per esempio *Materia*. Se per boccioniano intendiamo questa dimensione fluida della pittura, questi quadri nei quali vengono messi in scena degli stati d'animo più che delle immagini, più che ne *La città che sale* per esempio, più dei quadri più marcatamente politici. Se intendiamo questa pittura maggiormente 'atmosferica' che poi si riversa nella pittura successiva più pacata però allo stesso tempo piena di tensioni, quella dei ritratti della madre, allora questa immagine mi piace.

Carlo Alberto Bucci: Volevo intervenire partendo da alcune parole che ricorrono sia nel tuo intervento che nella lettura che è stata fatta e poi riallacciarmi al tema fondamentale da cui siamo partiti che è quello del tempo. Termine che può essere osservato da moltissimi punti di vista ma che a me riporta sempre al vecchio con la falce e le ali, il Padre Tempo, colui che con la clessidra scandisce il ritmo delle stagioni e della vita. Credo che anche nel testo di Handke ci sia una risposta positiva rispetto alla disperazione della morte che è il pensiero con il quale tutti gli artisti si sono confrontati e che anch'io, penso come tutti, mi confronto ogni mattina. Mi ha colpito il discorso sul *Ratto d'Europa* di Tiziano e il fatto che tu non concepisca l'arte se non in termini di felicità. E citi uno dei quadri più drammatici dell'iconografia del mito. Normalmente, come in Paolo Veronese, Europa se ne va giuliva in groppa al toro che l'ha rapita. Tiziano dipinge quel quadro in età molto avanzata, a circa ottant'anni, nel quale Europa viene strappata dalla riva e guarda in maniera disperata verso le sue compagne. Zeus poi la violenta e in sostanza da quella violenza nasciamo noi. E' un quadro terribile perché l'uomo, in questo caso la ninfa, è soggetta a una violenza inaudita. La felicità qual'è per Tiziano a ottant'anni? L'essersi liberato dall'armonia classicista degli anni venti che lo aveva portato a rappresentare i miti armonici della classicità. Se ne libera dal punto di vista contenutistico ma anche dal punto di vista pittorico perché la sua pittura va verso la libertà assoluta. Palma il giovane diceva che oramai dipingeva con le mani gli ultimi quadri. Nel tuo lavoro che è così 'ingessato', nel senso che ho l'impressione che vi sia un aspetto teorico così forte che rinchiude l'espressione in una forma sintetica c'è posto per una pittura più passionale, come potrebbe essere una pittura fatta con le mani? Tu parli di colore e poi nelle *Facce di gomma* il colore non è plasmato ma sgocciola via.

Alfredo Pirri: A me il termine 'ingessato' piace perché mi fa pensare a qualcosa che sana una frattura...

La Felicità è irrepresentabile; sappiamo benissimo che è un termine soggettivo. Ognuno aspira a una felicità differente, ma quello da cui volevo salvaguardarmi usando questo termine è una visione triste del lavoro che deriva da un eccesso

di teoria. Non so se quello che ho detto stamattina possa dirsi 'teorico'... Per me la teoria ha uno svolgimento preciso, destinata a una strategia, anch'essa teorica, autosufficiente... Questa strategia autosufficiente è quanto di più insignificante si possa concepire...

Sauro Cardinali: Scusa se intervengo e ti interrompo ma nel tuo lavoro, e in particolare in uno degli ultimi come *Qui riposa*, vedo una tensione del colore inteso come 'respiro'.

Alfredo Pirri: Tu citi un lavoro che ho fatto un paio di anni fa e che ancora ha a che fare con l'Europa. Si intitola *Sogno d'Europa* ed è composto da una serie di acquerelli incastrati in una parete, che divengono tutt'uno con essa, sui quali è stampato ad olio le parole che tu citavi: "Qui riposa" nelle principali lingue europee. Non 'riposa' nel senso funereo del termine ma nel senso vero e proprio del dormire, di riposare e quindi semmai in riferimento all'acquerello, al colore che si espande nella carta che lo assorbe con un effetto sognante...

Studente: Lei parla del sentimento del lavoro. Come collega il suo primo periodo più vicino al minimalismo, a Malevich, con un momento successivo come quello delle *Facce di gomma*? Io li vedo molto diversi e distanti.

Alfredo Pirri: Il collegamento è quello di cui parlavo all'inizio della conversazione. Citavo Malevich anche se non c'è un rapporto diretto fra il suo insegnamento ed i miei lavori. Appartiene a un panorama di riferimento. E' interessante come Malevich dopo il Suprematismo, che in fondo è un breve periodo, negli anni successivi dipinga i contadini. Può essere stato anche costretto a farlo... E' un artista che si muove all'interno di grandi contraddizioni. Dobbiamo tenere in conto e avere anche fiducia delle contraddizioni.

Per quanto riguarda il mio lavoro penso che *Facce di gomma* sia un lavoro altrettanto semplice quanto i lavori nei quali vi è un uso più rigido della geometria. La presenza del corpo umano, che pure era presente anche nei lavori precedenti in termini di misura, in quest'opera è ridotta al solo volto. Le altre opere (le squadre plastiche ad es.) erano realizzate come micro-opere di architettura che tenevano sempre presente non solo la mobilità del punto di vista dello spettatore ma spesso le misure del corpo dello spettatore. ...L'idea del corpo soggiace al mio lavoro...

È un'opera particolare forse perché mi è capitato di lavorare sul mio volto, rimaneggiandolo, lavorando in maniera più intima che in altre opere. Il tentativo di cancellare i tratti somatici... Quando ci si trova a manipolare un volto che non è il risultato di una creazione in creta ma è un calco, ci troviamo ad avere a che fare con una materia viva. Scopriamo che è irregolare per esempio. Ho scoperto che il corpo è il contrario della geometria. Quest'opera è il tentativo di realizzare una geometria partendo da un fatto vivente, non da un calcolo matematico o da

un ragionamento. Il mio era il tentativo di realizzare una maschera neutra, priva dell'espressività che aveva il volto reale di partenza... Quest'opera rappresenta questo percorso e anche il suo fallimento... perché questa maschera neutra nell'ultimo quadro viene negata: non modello più cercando di equiparare destra e sinistra, alto e basso, ma aggiungo materia all'ultimo modello... In definitiva c'è un annullamento del percorso e un permanere del problema.

Questa costruzione è per me ancora un tipo di costruzione architettonica perché definisce un ambiente nel quale tutti questi temi, il tema del desiderio della pittura, il tema del definire un luogo neutro, il luogo del volto e della presenza umana, permangono senza soluzioni.

Carlo Alberto Bucci: Il volto viene modellato e plasmato fino a raggiungere una forma neutra: quindi subisce un processo di elevazione verso un modello, verso l'ideale... Tu hai citato i ritratti della madre, modello preferito da Boccioni. E' giunto a dipingerla quasi nuda, quasi come oggetto di desiderio, e questo fatto segna il massimo del privato per un artista. In *Materia* diviene poi la 'mater', la madre di tutti. Quanto c'è di personale nel porti come obiettivo la creazione di un'immagine oggettiva?

Alfredo Pirri: Questo è interessante perché pone la questione della fiducia che ognuno deve avere in se stesso nel momento in cui realizza un'opera. Fiducia in che cosa? Per usare un termine significativo direi fiducia nella capacità del proprio erotismo, capacità di farlo diventare un fatto accettabile per tutti. L'elemento individuale che tu citi è importantissimo e non può essere chiamato se non atto erotico. Deve però avere la capacità di fondare qualcosa di significativo per gli altri in modo da non essere solo un gesto inutile e scandaloso che repelle gli altri ma che alla fine venga riconosciuto da tutti come gesto necessario.

Sauro Cardinali: Sento una temperatura doppia. Da una parte il desiderio di trattenere, dall'altro di scatenare. Formalmente un grande controllo a trattenere, contenere l'espressività, l'emotività e anche l'erotismo, dall'altro trovo uno scatenamento teorico.

Alfredo Pirri: Penso di nuovo che l'artista non si debba occupare di teoria.

Sauro Cardinali: Nel farci ascoltare quel meraviglioso testo di Handke, che tu hai definito un manifesto politico e io poetico, vedo la volontà di spostare l'attenzione in un ambito più teorico. O è forse un pudore della poesia...

Alfredo Pirri: Veramente non riesco a vedere... per me là teoria non esiste o meglio mi interessa e sono convinto che la teoria parli attraverso il corpo senza il quale non sarebbe capace di esprimere alcuna opera. Essendo io un artista sono quindi interessato, non esclusivamente ma in larga misura, alla realizzazione di un'opera e a tutto ciò che favorisce il gesto creativo. In alcuni momenti temo che

la teoria si opponga a tutto questo e mi interessa invece riciclarla e utilizzarla all'interno del processo creativo.

Carlo Alberto Bucci: Nel compilare prima dell'incontro un comunicato per la stampa ci siamo trovati nell'imbarazzo di definire il tuo lavoro secondo una logica categorica che permettesse a chi non conosce il tuo lavoro di comprendere, di avere un'idea di quello che fai. Abbiamo provato alcuni termini ma tutti ci sembravano etichette che facessero riferimento a un aspetto teorico del tuo lavoro così poi li abbiamo eliminati del tutto.

In un tuo testo usi il termine 'leccaculo'. Sono rimasto perplesso perché nei tuoi lavori non avevo trovato una simile virulenza. Tu parli del sapore della merda in bocca ai leccaculo che praticano la citazione. A cosa ti riferisci in particolare?

Alfredo Pirri: Quella che tu citi è una parte di una lettera scritta in risposta a un'altra lettera di un amico artista portoghese, Leonel Moura, le due lettere erano la presentazione per una nostra mostra sul tema della Storia. Una parte della mia lettera riguardava il parodico. E' una lettera di molti anni fa, di quando ad alcuni pareva che il parodico, la citazione del passato come momento felice o l'ironia sul passato potesse segnare una svolta epocale...

I due estremi, il citazionismo e l'ironia parossistica, venivano da me accumulati in questa espressione Un po' triviale, ma rappresentativa di quell'approccio al tema della tradizione.

Aldo Iori: Ci sono altre domande da parte degli studenti.

Studentessa: Ci può definire meglio che cosa intende con la parola 'rappresentazione'?

Alfredo Pirri: Penso che la questione della rappresentazione sia fondamentale; anzi, rispetto a quello che facciamo, ci si dovrebbe spingere ancora oltre... Ne ho dialogato con molti amici, artisti, filosofi anche: della necessità di definire una nuova mimesi in modo che l'arte ritrovi quel luogo pubblico in cui sia possibile continuare a produrre una poesia popolare. Naturalmente la rappresentazione va intesa come terreno di dialogo in cui la mimesi sia solo il primo gradino di un processo molto più elaborato e complesso destinato a portare l'arte fuori dalla palude del linguaggio.

Aldo Iori: A mio avviso non si tratta di una questione tra teoria o non teoria. Spesso la tua opera si pone come volontà di enunciazione di un pensiero. Mentre nei tuoi scritti o nei tuoi dialoghi, come anche oggi qui, sento un pudore, un voler rimanere sulla soglia, nelle opere ritengo vi sia un coinvolgimento maggiore, un giocare in prima persona su di un terreno privilegiato che non permette fraintendimenti o pudori.

Ci sono altre domande?

Studente: Vorrei per favore che lei ci parlasse del concetto di comunità che ha introdotto prima. La comunità che tutela il lavoro. E' un problema che mi pare abbia riguardato gli anni settanta e ottanta e che non fosse disgiunto dal problema della felicità del lavoro. Oggi tutto questo pare venire meno, nel momento che una guerra dall'altra parte del mare svela un'impotenza di una classe intellettuale ad affermare una propria centralità, a tutelare un pensiero di libertà... Pare che l'arte sia poi solo un problema di pochi...anche nelle accademie...

Alfredo Pirri: Effettivamente viviamo in tempi nei quali sembra che la comunità sia totalmente disinteressata al problema dell'arte e della cultura in generale. Quando non ci sono voci intellettuali che esprimono un'opposizione significa in primo luogo che la comunità non è attrezzata a favorirne la nascita e l'esistenza. Oggi non ci sono figure di intellettuali che svolgono un ruolo come quello che fu, si cita sempre, di Pier Paolo Pasolini. Tutti abbiamo presenti i suoi *Scritti corsari* pubblicati sul Corriere della Sera. Oggi si può tornare a parlare di 'stampa di regime'. Penso che stia succedendo un fenomeno simile a quello che accadde immediatamente prima e durante la seconda guerra mondiale quando pareva che non ci fosse alcuno spazio per esprimere opinioni differenti. Non posso dire molto su questo se non che spero che l'impegno degli intellettuali possa in futuro costruire una casa dell'arte. Una comunità possa definire uno spazio nel quale le differenti opinioni possano confrontarsi a trecentosessanta gradi. Questo anche per l'istruzione... Non ci si può accontentare di questo o di quel modello formativo, c'è bisogno di un allargamento delle vedute. Vedere anche se delle possibilità ci possono giungere dal terzo mondo, da società ora marginali o ritenute tali. Il contributo dell'arte alla costruzione della civiltà è fondamentale, lo sappiamo.

Studente: In un testo che ci è stato fornito in copia prima di questo incontro lei, parlando con Barberio Corsetti mi pare, parla della luce e non parla dell'ombra.

Alfredo Pirri: E' un po' come la questione dell'essere e del non essere. Si parla sempre di quello che è evidente mentre si tace di quello che non lo è. E' interessante la questione che tu poni dell'ombra. Nei quadri in cui il colore si riflette ciò che si vede sono ombre colorate. La pittura in questo senso è una possibilità che viene offerta all'ombra di farsi luce, un veicolo attraverso il quale l'ombra si manifesta in un fatto luminoso. Questo è retorico, certo. Come quando per parlare del bene si evoca il male.. Sono interessato ad essa in quanto è assolutamente fondamentale per la realizzazione di qualcosa di visibile: senza ombre non avremmo, lo sapete, la tridimensionalità dei volumi. Nell'ombra si manifesta la presenza di un corpo. Sono interessato alla coesistenza di fattori contrapposti. Quando parlo di luce intendo la pittura intesa in termini più di superficie mentre quando parlo di ombra intendo qualcosa che ha a che vedere

con lo spazio. Quando si pensa all'ombra si pensa sempre a qualcosa che si annida e si nasconde continuando ad agire. Quando hai pronunciato la parola ombra mi è tornato alla mente il *Libro d'ombra* di Tanizaki, nel quale si descrive l'interno di una casa giapponese in legno dove vi è la contrapposizione tra l'esterno fatto di luce e l'interno fatto d'ombra che custodisce perfino gli odori, perfino la sporcizia.... Il luogo dell'ombra è un luogo protetto ma in relazione con la luce, con ciò che è manifesto.

Aldo Iori: Se non ci sono altre domande concluderei questo incontro ringraziando tutti i presenti e soprattutto l'artista Alfredo Pirri che per tutto questo tempo è stato generosamente con noi fornendoci ampio materiale di riflessione e di discussione futura.

Alfredo Pirri: Grazie a voi

Sauro Cardinali: Grazie a tutti.

(applausi)

Nota: La trascrizione, a cura di Aldo Iori, è realizzata sulla registrazione fonica dell'incontro pubblico avvenuto il 18 maggio 1999 nell'Accademia di Belle Arti 'Pietro Vannucci' di Perugia e organizzato dalla cattedra di Storia dell'Arte (professori Aldo Iori e Carlo Alberto Bucci) e dalla cattedra di Pittura I (professori Sauro Cardinali e Nicola Renzi). Si ringrazia il personale dell'Accademia di Belle Arti 'Pietro Vannucci' e tutti coloro che hanno partecipato ma di cui non è stato possibile trascrivere l'intervento per problemi tecnici. Un ringraziamento particolare naturalmente all'artista Alfredo Pirri.

© 2000

Gramma - Perugia

Accademia di Belle Arti Pietro Vannucci, piazza San Francesco al Prato 5, 06122 Perugia,

tel 075. 5730631-2, [aabbaaperugia@ iol.it](mailto:aabbaaperugia@iol.it)

La riproduzione anche parziale dei testi deve essere autorizzata.