



CORTESI GALLERY

MAURIZIO DONZELLI
INTERVISTA CON ILARIA BIGNOTTI
Aprile 2020

***Ilaria Bignotti:** Una prima domanda: come stai vivendo oggi la limitazione al lavoro, come si evolve e cambia la tua ricerca, in questi tempi?*

Maurizio Donzelli: In questo momento tragico mi sento come sospeso e travolto dagli eventi, non posso raggiungere il mio studio per via delle limitazioni perché vivo nella zona rossa, ma anche se così non fosse, farei comunque fatica a distanziarmi e proseguire come se nulla fosse, la mia sensibilità è molto colpita. Tento di reagire pensando anche agli altri artisti, soprattutto a quelli del passato, che hanno vissuto eventi forse ancor più tragici.

Ma il fatto è che il dolore personale non produce nessuna unità di misura da ricondurre a un grafico o una tabella, per questo è importante che gli artisti oggi, o meglio tutta la nostra comunità, si raccolga attorno a progetti che ci facciano sentire necessari come gli altri.

***IB:** Nonostante la complessità di questi tempi, stiamo assieme lavorando a un esteso progetto con Cortesi Gallery: mostre personali, in galleria e spazi pubblici, un convegno di pensatori e intellettuali, una pubblicazione finale: ce ne parli?*

MD: La galleria mi ha dato un grande incoraggiamento e un buon supporto per realizzare un progetto complesso e ambizioso come quello che abbiamo pianificato insieme, un progetto che si estende nell'arco temporale di due anni e che ha trovato l'appoggio di istituzioni e musei. Nonostante tutto si sia cristallizzato a seguito della pandemia ci sentiamo spesso e aspettiamo insieme il momento opportuno; si tenta in tutti i modi di proseguire nonostante le difficoltà. Non sono in grado oggi di capire come andrà a finire ma spero che gli accordi presi con le varie personalità coinvolte restino identici. Il percorso che abbiamo costruito, e che tu Ilaria stai coordinando nei rapporti con le istituzioni e i critici coinvolti, non vuole semplicemente essere quello di "tot mostre in tot spazi pubblici e privati". Ho esposto già in tanti musei, ho avuto l'onore e la responsabilità, anche, di avere costruito percorsi espositivi con curatori attenti e galleristi sensibili del calibro di Daniela Ferretti, Luca Cerizza, Andrea Vilianni, Massimo Minini...quello che sento è la necessità di costruire, dopo oltre trent'anni di lavoro, un pensiero profondo sul perché della mia indagine, che ovviamente tenga conto della visione di amici curatori e critici, oltre che di contributi anche inediti rispetto alle mie precedenti esperienze, che possano essere stimolo di un'indagine interdisciplinare di filosofi, semiotici, antropologi. Sono pensatori cui io stesso attingo nelle mie letture, e che ora sento il bisogno di invitare a parlare, cercando in loro altre risposte e altre domande, chiedendo loro di farmi vedere ciò che non vedo



CORTESI GALLERY

solitamente, o che io stesso nascondo forse nel mio fare. Per questo ogni mostra è pensata come un passaggio, un attraversamento, una soglia aperta verso un pensare autonomo eppure intrecciato con la mia indagine estetica. Nomi quali Andrea Pinotti, Alfredo Cramerotti, Alberto Zanchetta, Lorenzo Balbi mi stanno aiutando a vedere dentro la mia ricerca. Io stesso sto scrivendo molto, forse è il tempo di farlo, di raccogliere le idee.

La pubblicazione finale conterrà questi dialoghi, queste visioni, che sono con-di-visioni: puntuali pensieri che confluiscono in un punto esteso, allargato, di idee e immagini.

IB: *La tua ricerca lavora sul rapporto tra ciò che si vede e ciò che si può immaginare. Oggi, che vediamo orizzonti limitati, viviamo in un ambiente chiuso, osserviamo il mondo da una finestra, come vive e come risente la tua ricerca il lungo periodo odierno di isolamento?*

MD: Come dici tu, questo momento che stiamo vivendo ci obbliga ad affacciarci solo dalla finestra, ma è importante capire che, se da reclusi quali siamo ci sembra obbligatorio affacciarci “da dentro verso fuori”, è anche necessario provare ad affacciarci dall'esterno della finestra verso l'interno della casa che abitiamo.

In genere, e in maniera più o meno cosciente, gli artisti hanno sempre provato a fare questo esercizio, anche *arrischiandosi*, perché questo è un esercizio che può anche costare caro, considerando lo sfondo del problema, ovvero che la ragione è sempre contraria alle logiche dell'immaginazione.

Estremizzando dobbiamo ammettere che il processo artistico e il suo conseguente risultato non appartengono al mondo della ragione. La componente profonda e inesprimibile dell'umano è molto più vasta e determinante rispetto a quello che crediamo di dominare con la ragione.

Ogni opera è infatti una continua oscillazione di significato, lo deve essere programmaticamente.

IB: *Qual è la tua posizione verso il tentativo odierno di mostrare opere e interi percorsi espositivi attraverso i canali social e mediatici, in supponenza alla mancata esperienza diretta con l'opera d'arte e il suo contesto? Come si “comportano” le tue opere in tale direzione?*

MD: Credo che nonostante lo sforzo che molti musei o istituzioni stiano facendo per sollevare il morale *di noi reclusi*, le opere d'arte visiva vadano viste dal vero: mentre non è così per la musica, non è così per la letteratura e la poesia; hanno pieno valore solo così, altrimenti le puoi solo studiare, interpretare, collocare nell'ambito del confronto storico-critico, perché come diceva Mario Perniola nel suo prezioso testo intitolato *Contro la Comunicazione*, “[...] occorre attribuire all'estetico un potere autonomo: come *charme*, logica di prestigio. simulacro, enigma”.

Ma seguendo il ragionamento di Perniola, come puoi studiare l'enigma?

Ogni artista dovrebbe agire su questo punto, controllare con grande attenzione il proprio operato, e purarlo dalle scorciatoie della facile comunicazione, perché anche se siamo immersi e concentrati sulla trama quotidiana delle nostre vite, l'opera d'arte è in un certo modo uno spunto divergente.



CORTESI GALLERY

Ecco dove conta davvero la metafora arte/vita: non solo come dibattito interno a problemi squisitamente artistici ma come spunto di riflessioni che ci aiutino a riconsiderare tutta quanta la realtà. Il grande errore commesso dalla nostra contemporaneità è stato quello di chiudere l'arte in un suo proprio recinto specifico, nella sua settorialità di saperi e terminologie, chiuderla nel recinto del valore economico, nel recinto della sterile comunicazione e del glamour, nel valore dopotutto marginale dell'intrattenimento.

IB: *I tuoi Mirrors offrono inedite visioni, a seconda di come ci muoviamo davanti ad essi: siamo responsabili di quel che vediamo, di quel che possiamo vedere oltre alla pura superficie dell'opera. Pare, quasi, un messaggio per la situazione odierna. Cosa ne pensi?*

MD: I *Mirrors* sono nel contempo una tecnica e una metafora. Una tecnica lungamente studiata, reinventando un oggetto tecnologico, *la lente prismatica*, e una metafora che induce lo spettatore a riflettere "sul valore" della sua cangiante posizione rispetto a quanto vede.

Partiamo da un principio fondamentale: l'osservazione di un'opera è differente tra persona e persona, per esempio: dove mi soffermo io guardando? E cosa e come decido di tralasciare di quel che osservo? L'osservazione funziona con dei principi di ON-OFF differenti per ognuno, ha a che vedere con la coscienza.

I *Mirrors* sono ovviamente mutilati se mancano dell'esperienza diretta dello spettatore: se non ti trovi fisicamente di fronte all'opera non accade molto. Anche attraverso la riproduzione fotografica di un *Mirror* non puoi che fartene un'idea molto parziale, perché la riproduzione è un frame arbitrario di un'immagine più sfaccettata e aperta. E ne soffrirà pure una ripresa video di un *Mirror* perché è guidata dall'occhio dell'operatore, che è per forza di cose risultato della decisione di un singolo, decisione differente dalla mia o dalla tua.

Le sollecitazioni potrebbero continuare, e partendo da queste problematiche scaturite dai *Mirrors* la riflessione tocca un punto fondamentale di tutta la mia ricerca: osservatore e cosa osservata sono strettamente collegati, l'uno genera l'altro.

Karl Jaspers, un filosofo e psichiatra tedesco che spesso cito, ha perfettamente descritto tale relazione: "*il mondo è solo interpretazione del mondo*".

L'assioma mette a fuoco un'importante differenza rispetto al mito della neutralità dell'osservazione: ogni tentativo di oggettivazione è una generalizzazione, o meglio un arbitrio, che diventa pericoloso per chi lo considera un dato oggettivo.

La sua profonda ambiguità sta nella parzialità e convertibilità dei due ruoli di "osservatore" e "oggetto osservato". Non c'è univocità nell'osservatore, non c'è univocità nell'oggetto osservato. Esiste solo una parziale e temporanea relazione tra i due soggetti: in maniera molto semplificata questa connessione dà carattere al nostro rapporto con il mondo, ma si tratta di una pura approssimazione.

Mi chiedo se siamo totalmente neutrali e indipendenti mentre compiamo l'atto di osservare? È ciò su cui poniamo lo sguardo che ci attrae o siamo noi che veniamo accolti e modificati dall'oggetto della



CORTESI GALLERY

nostra attenzione? O ancora: è la complessità della nostra formazione che determina la natura e le qualità della cosa osservata? Nell'arte il visibile vale quanto l'invisibile, ma intendiamoci: questo modello è interessante solo se il pensiero artistico diviene la punta avanzata di un ragionare più ampio che in un futuro sarà condiviso da tutti.

Un punto fondamentale sul quale le mie opere spesso ritornano è proprio questo: *la visione non è mai autonoma*, essa è un aspetto di un più ampio e creativo atto di coscienza con cui noi costruiamo la realtà. In un certo senso noi possiamo vedere solo quello che possiamo comprendere, anche se il problema è molto dibattuto, per esempio nelle vecchie dispute tra metafisici ed empiristi. La percezione è qualche cosa di molto più ampio della nostra risposta agli stimoli, e tra il nostro linguaggio umano e le nostre capacità percettive esiste una stretta relazione. Noi abbiamo un rapporto elementare che definirei "predatorio" con il mondo: ne adottiamo un concetto semplificato, pieghiamo le cose osservate ai meccanismi di sfruttamento che degenerano per esempio nella recente crisi economico-ambientale. Ma solo il fatto che ne possiamo parlare è un dato positivo, perché ci stiamo accorgendo del danno che questa apparente distanza tra "noi" e "il resto" provoca.

IB: Ora ti lancio una provocazione: parli di osservatore e cosa osservata, stai quindi escludendo il rapporto tra "cosa osservata" e "cosa descritta". In altre parole: se è vero che tutto il tuo lavoro spinge sull'invisibilità e sulla non evidenza, o meglio sulla latenza, allora ne conviene che esso determina e si pone anche nella condizione della ineffabilità. Non può esser detto, né de-scritto. Che rapporto hai con la scrittura critica sulla tua ricerca?

MD: Apprezzo moltissimo la scrittura e amo leggere i testi che parlano d'arte, amo molto leggere anche gli scritti degli artisti, e la forma dialogante come la nostra mi sembra una buona via di mezzo tra la fatica di esprimere dei pensieri e la leggerezza del discorrere tra domande e risposte.

Io do ancora molto valore a un testo scritto, soprattutto se pubblicato, mi sembra che la parola scritta abbia un carattere di permanenza e richieda per questo motivo un maggior impegno. Credo che la costruzione di un elaborato o di un saggio sia una vera e propria dichiarazione, che ha una sua solidità, che impegna l'autore anche nel tempo: lo impegna a possibili future riletture.

Più in generale, pensando al linguaggio o alla scrittura, al suo valore specifico di "atto creativo" basta ricordare *de Saussure* e il suo celebre concetto del segno a due facce: signifié 'significato' e signifiant 'significante'.

IB: Questo periodo ci insegna molto sulla condivisione dei principi, sulla relazione tra i fatti, sulla interdipendenza delle azioni che compiamo: possiamo tornare alla vita di prima se tutti compiamo uno stesso percorso, che ci porta a rispettarci l'un l'altro attraverso il sacrificio dei propri desideri e la comune attesa. I tuoi Arazzi in un certo senso raccontano la stessa cosa: le immagini che li compongono sono da te recuperate dall'antico, ricostruite palindrome e affidate ad altri mani nella tessitura. Gli Arazzi raccontano quindi di questa interdipendenza tra le parti che li compongono: ogni



CORTESI GALLERY

forma, ogni colore, ogni stratificazione esiste solo in relazione alla precedente e alla successiva, e l'immagine si compone allo sguardo solo se chi la guarda sa entrare in comunione con essa. Cosa ne pensi?

MD: È vero, siamo sempre interdipendenti, nelle azioni, nei pensieri, e di conseguenza nella responsabilità delle nostre azioni e pensieri. Anche i tempi della storia sono interdipendenti: l'illusione di una modernità che si stacca radicalmente dal passato è un pensiero che si è concluso con la crisi e la fine delle avanguardie del XX secolo. Il loro programma era necessario allora, e ci ha dato molto; ora però il nostro pensiero si è trasformato accogliendo anche il dibattito sui limiti di quelle affermazioni, con il conseguente svanire del totemismo dell'artista caricato del ruolo di pioniere, o peggio di egotico eroe di una favola. Tutto questo è successo a favore dell'interdipendenza tra le culture, tra le persone, facendo emergere l'artista come una figura più complessa e meno retorica. Ma naturalmente c'è molto altro... Questi passaggi storici non sono mai netti e si trascinano l'uno dentro l'altro per decenni: è quello che ci accade oggi, per questo molti non l'hanno ancora compreso.

Credo che questi temi storici e sociali si riflettano metaforicamente nei miei *Arazzi*: mi sono subito accorto della possibilità che alcuni elementi, non dico dimenticati ma poco considerati del passato potessero essere rivitalizzati e rimessi in circuito, quali *le tapestries* del Museo delle Terme di Cluny a Parigi, da cui ha preso avvio questa ricerca circa nove anni fa, e il cosiddetto Ciclo dei Mesi del Bramantino di Milano.

Per uno sguardo come il mio, concentrato sul problema dell'Ornamentale, trovarmi al cospetto di questi enormi panneggi ha fatto scattare una scintilla, una sorta di misteriosa attrazione polifonica per le forme, per i patterns, per le poliritmie...

Tu indichi l'interdipendenza tra le parti: per coglierla dobbiamo abituarci a una limitazione di attenzione verso il particolare e il dettaglio, a favore di una espansione vigile verso tutto quello che sta attorno e ci contiene. Bisogna sforzarsi, cioè, di porre il nostro sguardo al di fuori del soggetto, di vedere il vincolo creativo che lo sfondo dà alla netta apparenza della figura che emerge in rilievo.

Possiamo compiere in molti modi questa esperienza, in primo luogo possiamo definirla una esperienza dello spirito, per sottrarci al dominio di una positività degli oggetti che se ci ha dato molto nel senso materiale, ci ha tolto altrettanto nel senso immateriale del nostro sviluppo umano.

IB: Nel tuo lavoro è sempre presente una componente organica: pur appartenendo al mondo dell'astrazione, le tue immagini si agitano e contorcono, emergono e attorcigliano sulla superficie del campo visivo, si spingono giù in un vortice. Prendono vita. A volte, mi pare di vedervi dei bucrani, dei componimenti fitomorfi, una historia naturalis. Le tue opere sembrano essere fatte di minerali, pellami, efflorescenze, terra e sassi. Mi parli di questa componente?

MD: Sono distante dall'astrazione intesa come corrente storica, è stato un linguaggio autoreferenziale necessario agli artisti che ha avuto un ruolo importantissimo in passato e ha ancora molta forza e



CORTESI GALLERY

molte possibilità anche adesso. Però, fermo restando il piacere e l'attrazione che quel modello ha su di me, io parto sempre da un rapporto diretto con il mondo naturale, con le cose e gli oggetti che mi circondano. Potremmo parlare di *metamorfosi* del mondo naturale o di una *relazione mimetica*, anche perché il mondo non è solo fatto di oggetti, di sostantivi, ma anche di sensazioni, di colori, di rapporti di proporzione tra le cose stesse e tra le cose e noi. Credo che un termine preciso che potrei usare per descrivere queste relazioni è il termine di *risonanza*. La risonanza che le cose hanno tra di loro, o quella stessa risonanza che include l'osservatore che di volta in volta si pone di fronte ad esse. Rispetto all'analogia, la risonanza mi pare ancora più interessante e profonda per via della sua qualità vibratoria, che "la fa agire": quasi come un'estensione musicale.

IB: *La manualità e l'artigianalità sono al centro della tua ricerca, da sempre: penso ai Disegni del Quasi, ad esempio. Tu stesso, spesso mi hai raccontato che lasci cadere una goccia di colore sulla superficie, e da lì avvii il racconto visuale. Istinto, liberazione, fare. Ce ne parli?*

MD: Corpo e mente non sono enti separati e il vantaggio di usare le mani e i materiali è per l'artista una piccola irriducibile gioia.

Pensiamo spesso al disegno in maniera sviante, come sinonimo di bozzetto, illustrazione, didascalia, schizzo, ma anche progetto, mappa, scorcio, grafico, progetto di architettura ecc.. Ci sono dei disegni che chiamiamo studi, servono a preparare l'opera finale: indicano e annotano un punto di addensamento della nostra attenzione, servono a prepararci, a schiarirci le idee. Ma questo non è il tipo di disegno che a cui faccio riferimento.

Il disegno di cui parlo è *l'inizio*, l'avvio, il momento di partenza, che scaturisce dalla nostra intenzione di fare, *di incominciarsi*, perché è l'artista a essere giocato dalla propria opera, non il contrario, per questo artista e opera procedono insieme, *si incominciano* insieme.

Diversi anni fa scrissi un piccolo libro, *Lo sguardo del disegnatore*, un libretto magari ancora acerbo, dove proponevo tra le altre cose l'idea del disegno come *inizio*, e davo al disegnatore/autore il vantaggio di una qualità: quella "*dell'intenzione*" che ha un valore ancor più alto "*del risultato*".

Mettevo in rilievo che il fine dell'opera non è la sua destinazione mimetica, la replica del reale, la buona realizzazione, la buona pittura, con cui ci identifichiamo con facilità, ma *l'ineffabile* che le fa da corollario, cioè quelle relazioni e quelle analogie che l'opera consegna allo spettatore.

Il problema è che questo atteggiamento non può essere insegnato, va condiviso; o meglio per essere compreso va vissuto, condiviso, e successivamente insegnato e appreso.

Il disegno come "*inizio*", è una importante leva che ci permette di avviare una serie di considerazioni sulla complessità del mondo, perché l'artista, nella figura del disegnatore, pone in essere l'atto fondamentale dell'opera che è il suo *incominciarsi*.

Nell'inseguire la casualità della goccia sul foglio non si compie un esercizio di improvvisazione, ma si piegano la nostra attenzione e le nostre capacità ad estrarre qualche cosa da noi stessi in rapporto a quello che appare (per semplificare) su un foglio bianco. L'artista è messo al mondo dal proprio



CORTESI GALLERY

materiale.

IB: *Mi affascina proprio questo aspetto: il tuo rapporto con il progetto dell'opera e l'influenza della materia su di esso. Vorrei capire come procedi nella gestazione di un lavoro: tenti un percorso, lasciandoti guidare dalla relazione e dalla peculiarità dei materiali impiegati, e quindi lavori con un costante sforzo di liberazione dalla ragione e dalla regola compositiva, o inizi già con un definito progetto nella mente e la materia è alla fine non dico dominata, ma determinata dalla tua direzione di pensiero? I tuoi Mirrors, i tuoi Arazzi, anche i tuoi Disegni del Quasi, sembrano il frutto di una alchemica com-posizione che nasce da una attenta con-temp-l'azione: ogni elemento si instilla sull'altro, la germinazione delle immagini segue le regole esatte che son proprie della natura, pur nel sembrarci casuale, impetuosa e inestricabile a prima vista.*

MD: Questo punto è oscuro anche a me; se mi avessi fatto qualche anno fa le stesse domande avrebbero avuto una risposta diversa, più legata ai materiali e alle possibili soluzioni collegate alle tecniche. Di certo non c'è in me l'ostinazione "di piegare" i materiali che uso ad una precisa idea. Non c'è una titanica lotta corpo a corpo, anzi, mi lascio quasi guidare dai materiali che ho sotto mano...è davvero difficile esprimere a parole la relazione e la sensazione che si ha mentre fluisce l'immagine, mentre si forma davanti ai tuoi occhi quando lavori; credo che sia l'immagine e la forma ad accompagnarti, è *l'incominciarsi* reciproco di cui parlavo prima.

La contemplazione che tu citi scatta quando ti senti un mezzo, un tramite, anche se questa piccola illuminazione non avviene purtroppo sempre, c'è anche l'aspetto di quello che si dice "mestiere" dell'artista. Sono comunque molto interessato anche all'aspetto ripetitivo, sia del rapporto quasi monotono del recarsi in studio quotidianamente che nel ripetersi ossessivo di alcune forme o immagini nel mio lavoro: immagini che non mi lasciano fino a che non le rifaccio in continuazione. Detto così sembra strano, e puoi ben comprendere che il carattere ossessivo ci trascina con facilità verso il basso, ma anche questo fa parte di quella penombra, del chiaroscuro dell'esperienza umana prima ancora che artistica; una componente dell'invisibile che è fonte di nutrimento del lato luminoso del visibile.

IB: *Un ciclo recente di tuoi lavori ha affrontato il monocromo: delizia e terrore di ogni artista, nel solo Novecento il monocromo è stato il linguaggio assoluto e rivoluzionario, da Malevich a Castellani a Mack, da Klein a Fontana a Scheggi: tutti artisti che in un certo senso arrivano al bisogno di azzerare, di negare anche il colore, per ripartire. Letto oggi, un messaggio potentissimo. Ci racconti qualcosa dei tuoi Gold?*

MD: Quello che non ho ancora citato nel nostro dialogo, ma che è un punto fondamentale, anzi, potrei definire il modello che sta alla base del mio lavoro, è *l'esperienza visionaria*. Non è importante una tecnica piuttosto che un'altra, ma è fondamentale l'affidarsi alla propria capacità visionaria per essere



CORTESI GALLERY

per trasfigurare la realtà. La parte interessante di questa esperienza è l'aver a che fare anche con quello che non sai di te, rispetto a quello che conosci e in un certo modo ti stabilizza.

L'oro, gli argenti, e più in generale i riflessi luccicanti delle superfici riflettenti, gli spessori trasparenti delle resine, gli specchi, i vetri, sono potenti simboli di un altrove che allude alla visione, intesa come estasi, spettacolo, sogno, fantasia. Nessuno può spiegare un simbolo, ma esso smuove dentro l'osservatore qualche cosa di unico e indipendente, che lo trasporta e lo sollecita in base alle singole capacità personali e alla disponibilità di ascoltarsi. Nessun simbolo può essere circoscritto e definito ma si può solamente avvertirne l'azione del suo potere.

Non si tratta di condurre a un senso le componenti espresse dalla visione attraverso la scelta di questo o quel linguaggio, ma di ampliare il più possibile attraverso le immagini le analogie tra le cose, fino a suscitare nello spettatore un'emozione, un sentimento di seduzione e di bellezza.

Spesso dico che uno dei cuori dell'arte - *perché l'arte è un corpo con molti cuori* - è la seduzione, che dovrebbe essere il modello principale del linguaggio artistico. Senza seduzione noi ci dobbiamo rivolgere alla ragione per interpretare, ma la ragione uccide la bellezza perché tenta di comprimerla razionalmente in un recinto di spiegazioni e definizioni.

Ricordo ancora un bellissimo intervento pubblico di Umberto Galimberti che a proposito della bellezza diceva: "il gioco della bellezza non è una cosa tranquilla, essa ti paralizza, ti trafigge, ti porta alla dimensione del sublime, ma non sei tu il padrone del gioco, è la bellezza che ti gioca".