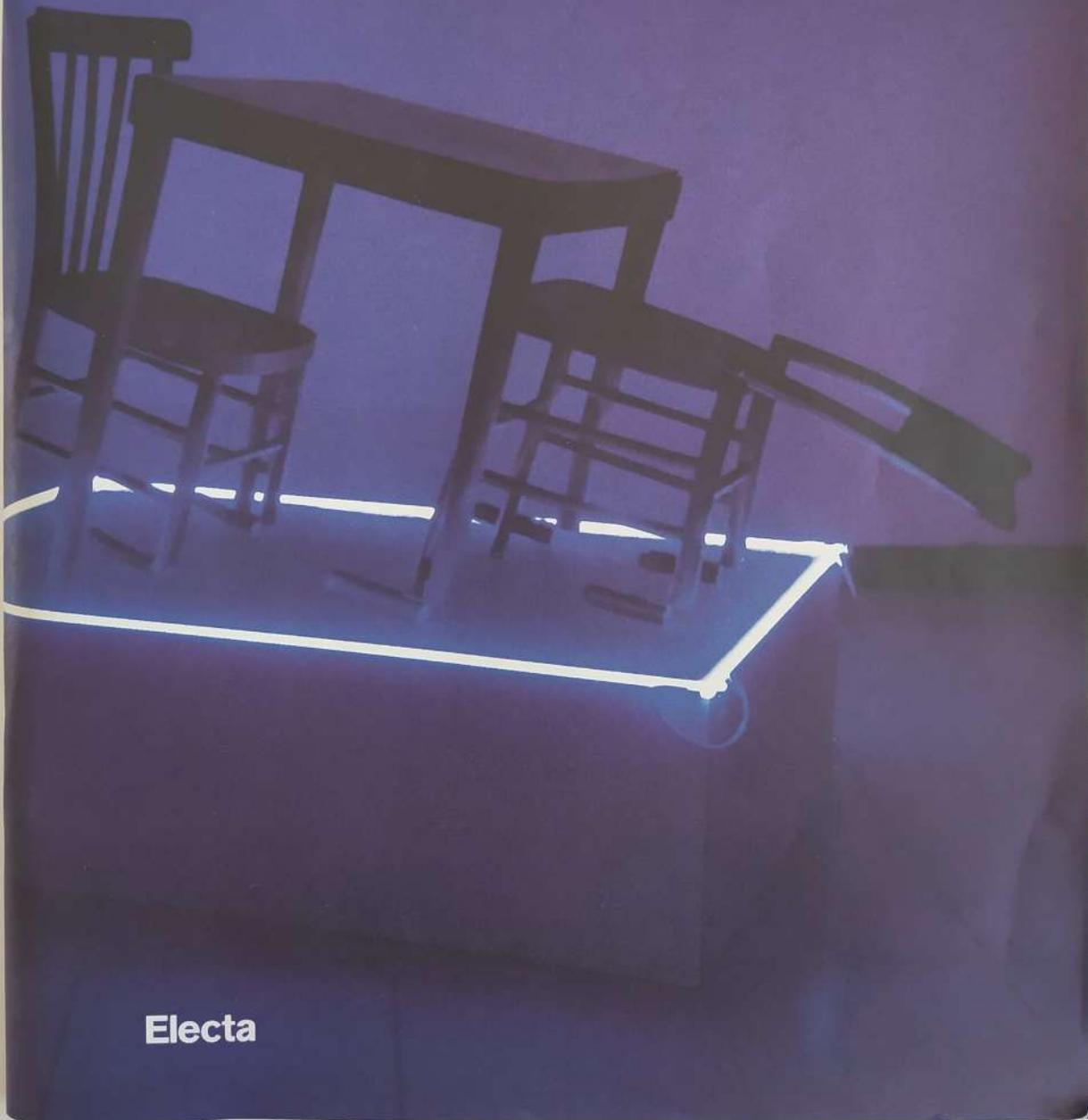


01: VEDOVAMAZZEI



Electa



MUSEO D'ARTE CONTEMPORANEA DONNAREGINA NAPOLI



01: VEDOVAMAZZEI

GREATEST HITS

PRESENTAZIONE Eduardo Cicelyn	-45
IN DIVERGENTE ACCORDO Stefano Chioldi	-47
DIECI DOMANDE CIRCA A VEDOVAMAZZEI Mario Codognato	-97
BIOGRAFIA	:104
BIBLIOGRAFIA	:106

: PRESENTAZIONE

Eduardo Cicelyn

Avete aperto il catalogo della mostra di vedovamazzei.

VI INVITIAMO A GUARDARE L'OPERA DI QUESTI DUE GIOVANI ARTISTI, GIÀ NOTI AL pubblico e alle istituzioni internazionali, in modo più attento e riflessivo. Il catalogo è impaginato con il linguaggio della grafica da rotocalco moderno. Il che vuol dire una certa nonchalance nella costruzione dell'impianto visivo, qualche apparente digressione tematica e una rapidità d'esecuzione anche brutale: tutti elementi che sembrano contestare il codice della scientificità curatoriale. Si può conquistare attenzione e pensiero su oggetti e storie in pieno sviluppo, alleggerendo il peso della comunicazione specialistica? Beh, questa è la nostra pretesa!

L'arte più recente sta lavorando alla formazione di un pubblico nuovo non ben identificato, la cui capacità di reazione deve essere sollecitata con strumenti meglio integrati nel confuso contesto culturale contemporaneo. Credo che ci sia corrispondenza linguistica tra le opere in mostra di vedovamazzei e il catalogo che avete tra le mani. L'esposizione al MADRE si struttura per successivi colpi d'occhio sugli aspetti più significativi della produzione dei due artisti e infatti, come si dice esplicitamente nel titolo, ne vengono collezionati i momenti salienti. Ma c'è molta ironia in questa dichiarazione, la medesima ironia giocosa e leggera, forse impalpabile eppure sempre precisa e tagliente, che ben nascosta nelle loro opere simula l'innocenza creativa da cui a prima vista sembra contraddistinto il progetto arti-

stico di vedovamazzei. La proprietà comune tra lo strumento catalogo e il lavoro che si racconta è il desiderio di approssimazione che prevede il gusto cinico dell'errore, come un brivido che riscalda l'intelletto. L'idea che anche l'arte sia produzione di cose forse sbagliate, ancorché piene del glamour che le incorona con aureole luccicanti, è il retropensiero fisso di vedovamazzei. La sperimentazione artistica, oggi, non può prescindere dal sentimento pressante di una futilità necessaria, quanto più consapevole e cinico tanto più efficace. Il territorio di battaglia è la società dello spettacolo tecnologico e del consumo patinato. Non si combatterà mai ad armi pari, ma si può guerreggiare seminando trappole per rendere sempre più insicuro il senso comune del reale. Un catalogo delle opere di vedovamazzei deve rispettare lo stato d'animo incerto e beffardo degli autori che si vuole illustrare. Che è un po' anche lo spirito del tempo in cui oggi riflettiamo non solo sull'arte e sugli artisti: e infatti questa forma-catalogo sarà preziosa per raccontare le future attività del MADRE, tra le quali sono previsti incontri e dibattiti con artisti, filosofi e poeti. Non abbiamo la pretesa di segnare i destini dell'estetica. Coltiviamo l'idea di partecipare a una discussione sulla contemporaneità con la consapevolezza autoironica dei nostri limiti che proveremo a spostare sempre un po' più lontano.



: IN DIVERGENTE ACCORDO

Stefano Chioldi

1: MY WEAKNESS ... 2000 ... Materassi, bicicletta ... 310 x 100 x 200 cm ... Collezione privata

Come un singolare monumento a un'ultima impossibile vittoria, su una pila di vecchi materassi sta poggiata la storica bicicletta Bianchi di Fausto Coppi.

“Ho tanto desiderato
questa ghirlanda
di vento e di sale,

QUESTE PENDICI CHE LENIRONO IL MIO CORPO”. E ALLORA ANCHE DICHIOTTO vecchi materassi sono un giusto podio per una vittoria. Lisci o grinzosi, sottili, spessi, bianchi, verdi, rosa, azzurri, vecchi, anonimi, nuovi o consunti: strana cima questa, di stoffa, gommapiuma, lana, corda e chissà cos'altro, e singolare trofeo la bicicletta da corsa, *quella* bicicletta, che vi sta delicatamente poggiata sopra, con un'inclinazione stanca verso il muro, incongruo memoriale a una vittoria mancata. La terrestre apoteosi di Fausto Coppi, la gloria strappata coi denti, o anzi ancora la derisoria celebrazione della fama, con la Bianchi Campagnolo dal telaio verde acqua, il manubrio fasciato di bianco, il cestino per la borraccia e le gomme bicolori, l'icona umile del campionissimo — alla fine, ironicamente, *a riposo* — che può confessarsi in prima persona: *La mia debolezza*. Ecco davvero un titolo esemplare per vedovamazzei, il nome con cui firmano ormai da un quindicennio i loro lavori Stella Scala e Simeone Crispino, con il suo accennare a un destino in quel loro modo sottilmente crudele e così tipico di complicare, di rendere più duro, più esigente anche, l'effetto sugli spettatori. Con la sua apparente familiarità, questa scultura-installazione del 2000 convoca uno spessore di esperienza, un intero pae-

saggio, un fondo di memoria, ne fa di sfuggita il bersaglio di un sarcasmo impietoso e ce lo presenta alla fine, come se nulla fosse, imbevuto di quel cinismo innocente che ritroveremo spesso nel percorso dei due artisti, con l'indiscutibile e oggettiva gravità di una illuminazione. Che poi equivale anche a farci pensare o ripensare al potere dell'arte di suscitare nuovi simboli e di offrirci come complicazione dei significati del mondo, al senso di una memoria insieme celebrata, calpestate e respinta, quella dell'Italia contemporanea certamente, con tutti i suoi recessi oscuri, il suo fiato corto, la sua indisciplina e devastazione politica, la sua dimenticanza, e infine, con aumentata durezza, alla stessa legittimità dell'artista a rappresentare il tratto d'unione, il denominatore, la voce in comune. Fausto Coppi allora, declassato a personaggio di fiaba, troppo delicato e sensibile per non sentire come un tormento l'unica, insignificante protuberanza sotto il suo giaciglio, ma anche promosso a metafora dell'artista per il quale la fatica, il sacrificio personale, la caparbieta, la capacità di concentrazione, e dunque anche la maniacalità e l'insoddisfazione, divengono la garanzia di una verità personale e insieme la più sicura condanna alla solitudine e all'oblio.

Ma ciò che difende serve anche a rimuovere. I materassi di *My Weakness* equivalgono anche al peso di un'erudizione ingombrante, a un sentimento archeologico, alla malinconia di cose troppo vissute, a un filtro posto tra sé e il mondo. Il loro spessore si oppone a ogni illusione di superiorità morale, è una zavorra di cui non ci si riesce a liberare, il ventre pieno di una storia che seguita a secernere i suoi veleni. E se il tema dominante è in quest'opera la stanchezza, e certo non il riposo, che sappiamo essere del resto impossibile, quel che ci viene presentata è una dimostrazione del modo assai particolare benché sfuggente e difficile da definire con cui vedovamazzei produce e pensa la sua arte. Una bicicletta dimenticata su una pila di materassi può valere in effetti anche come una specie di dichiarazione di metodo: operare nello spazio vuoto tra il gioco linguistico del ready-made e la risonanza inconscia dell'oggetto trovato, e quindi proiettare il tutto sul proscenio di un'intenzionalità opaca, in cui assistiamo a una svalutazione del giudizio visivo e del significato, a un contraddirsi continuo che trascina via le nostre aspettative e soprattutto quel fondo di speranza pedagogica che l'arte sembra sempre portare con sé, quella tessitura umanistica che appare spesso oggi l'ultima risorsa per un gusto giunto ormai alla disperazione.

Sono temi questi che ritroviamo anche in un lavoro come *After Love* (2003), di cui proprio l'incapacità di apprendere dai propri errori e l'umana, costante tentazione a riporre ogni fiducia in un modello astratto, ancorché erroneo e fallimentare, rappresentano le coordinate poetiche e concettuali. Il punto di avvio è scelto con sottigliezza: il cortometraggio di Buster Keaton *One Week*, vicenda comica della costruzione di una casa prefabbricata, regalo di nozze, realizzata con istruzioni intenzionalmente alterate da un rivale. Alla fine, il risultato è prevedibilmente deforme, inutilizzabile. Ma ciò che nel film muto è solo l'esito scontato di una comica peripezia, nell'opera di vedovamazzei rappresenta la realtà concreta, inalterabile e definitiva con cui è necessario misurarsi. Se in ogni avventura umana il ridicolo è sempre in agguato, la casetta tutta sbilenca è anche la prova di una catastrofe imminente per tutti, comica e tragica insieme proprio perché invariabilmente destinata a ripetersi, simbolo concreto dell'inefficacia di un modo di agire e di pensare che non prende in considerazione la possibilità del proprio fallimento, né tantomeno sa porvi rimedio.

Le istruzioni possono essere sempre sbagliate, così come le gerarchie false e le vittorie illusorie, e forse è questo il motivo per cui l'esperienza accumulata da vedovamazzei non può trasferirsi in uno stile, non diventa uno stampo, una matrice di ripetizioni, ma agisce semmai come messa in guardia permanente, come pungolo e *memento*. Che interesse ci sarebbe del resto a ripetere ciò che si è già dimostrato di saper fare? E soprattutto ciò che si è dimostrato di saper sbagliare? Questi appena passati in rassegna sono anche due validi esempi del "metodo" vedovamazzei, metodo empirico certo, che impone ai suoi praticanti di abbandonare sempre ciò che si è fatto per reiniziare da un nuovo punto di partenza. Contro l'abitudine a considerare l'arte dal punto di vista della costanza e della ripetibilità dei suoi risultati nel tempo, vedovamazzei pratica in effetti una costante e benefica svalutazione dei propri successi, una liquidazione anticipata che serve a garantire in realtà la vitalità dell'impresa. Anche quando usa mezzi solo in apparenza più "tradizionali" quali pittura o disegno, come accade ad esempio in un gruppo di quadri del 2006, da cui isoliamo l'episodio cupo e intenso di *Falconer* (che non a caso porta come titolo il nome di una prigione), la più grande cura è riposta nell'impedire la deriva in uno stile, in una progressione ordinata. Sono queste

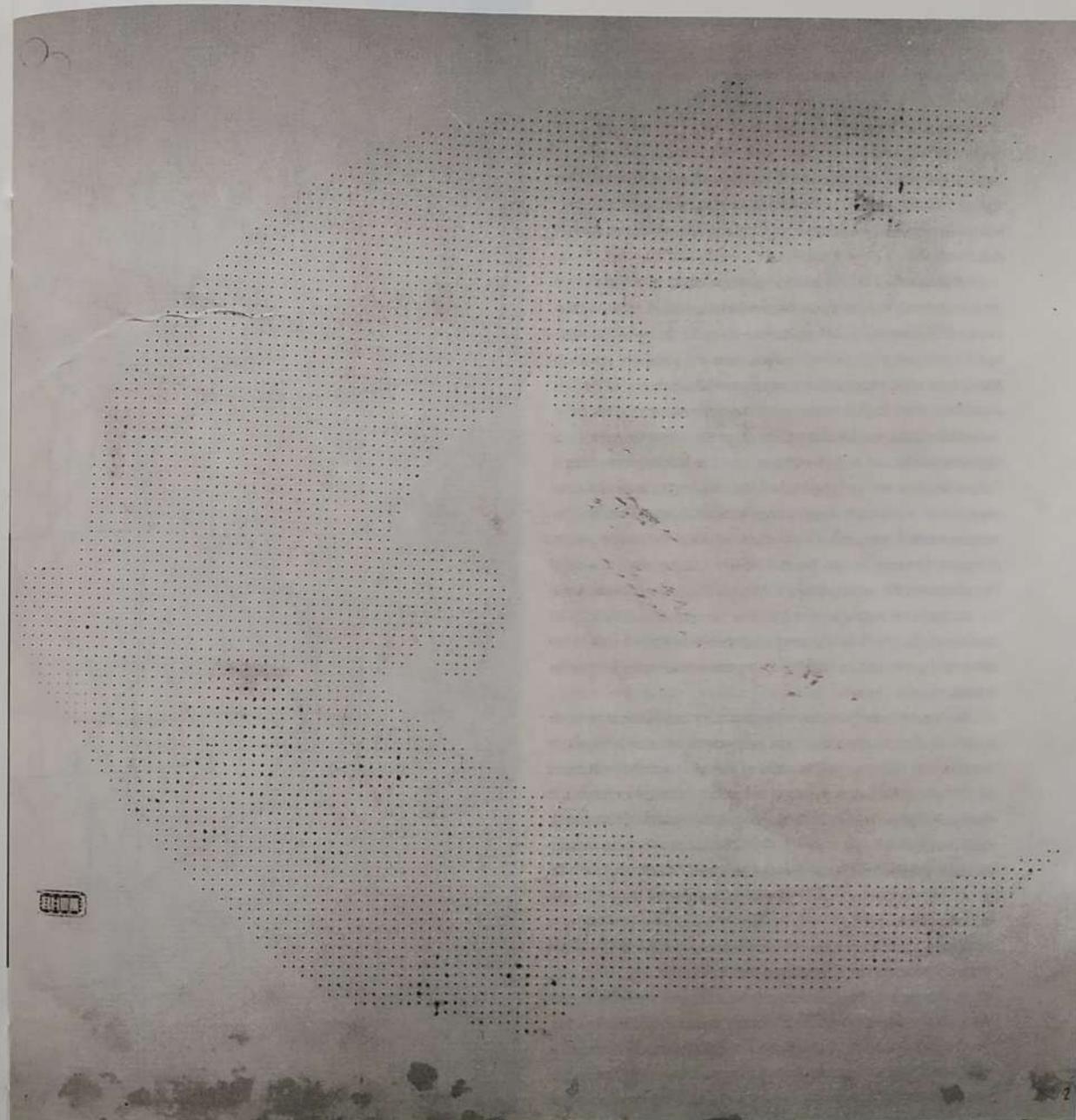
immagini tanto cariche di suggestione quanto difficilmente riconducibili a una consolatoria "qualità" pittorica, e deludenti anche sotto l'aspetto della continuità: potrebbero essere le ultime come pure le prime. Il quadro manca di autonomia, la qualità necessaria a riscattarlo dalla sua insensibile materialità, non si iscrive in un'estetica, in una retorica: crea un'aspettativa e la delude, suggerisce uno sviluppo e lo interrompe. Potremmo vedere in questo anche una terapia contro la facilità, la generosità interessata della mano, che per vedovamazzei — che di mani ne ha quattro e pure visibilmente assai dotate — rappresenta una rinuncia non facile ma indispensabile per non cadere in quella corritività espressiva di cui è vittima consenziente molta pittura contemporanea.

Ciò che abbiamo appena definito "metodo" appare a questo punto solo la parte emersa di una massa che rimane invisibile sotto il pelo dell'acqua, qualcosa che riguarda l'identità e la posizione reciproca di Stella e Simeone, il loro costituirsi assieme come individualità artistica, la loro *modalità* di relazione interna. Va da sé che la coppia non è qui da considerare semplicemente come la somma economica di due forze lavoro, di due diverse specializzazioni messe in comune e fatte debitamente fruttare. Il vero problema non è tanto scindere vedovamazzei nelle componenti atomiche Scala & Crispino, ma ottenere da queste l'entità finale, sondare lo spazio vuoto che separa le biografie dall'opera, l'intenzione dalla firma. Occorre insomma affrontare la coppia come un tema e un antidestino per poter paradossalmente fare la biografia dei suoi costituenti elementari. La coppia è qui il problema e non la soluzione.

: WHAT'S IN A NAME

Il destino nel nome. In un nome? Questo almeno si potrebbe dire se la genealogia e l'onomastica fossero almeno formalmente rispettate. Ma il tentativo vale comunque la pena di compierlo, concentrandoci per ora sull'unico dato in nostro possesso: Vedova Mazzei appunto, "Qualcuno" che esiste solo come sopravvissuto alla scomparsa di qualcun altro che ha solo fatto in tempo a fornire una nominale identità. La vedova, l'assentata, la disertata. Vedova irrimediabilmente mutila del suo nome proprio e consegnata alla rubrica della mancanza, della vita-a-metà. Nulla sappiamo del contumace Mazzei, ovviamente, il quale del resto ha fatto la sola cosa che poteva ragionevolmente fare, e cioè togliersi di mezzo. Chi rimane, la vedova, è dunque la parte superstite di una coppia ormai forzosamente sciolta: condizione piuttosto raggelata, e certo poco propensa alla produzione di nuova energia, senza pensare per ora all'altra tipologia vedovile, quella "allegra" intendo, che pure la sua discreta fortuna ottiene nella vita come nell'arte.

Sarebbe forse utile a questo punto redigere una coerente fenomenologia della vedova: colore nero, abiti a lutto, veletta e rosario, fiori, camposanto, veglia funebre, famiglie schierate, fotografie, silenzio, ancora silenzio, e magari anche un certo languore, una patina di stanchezza femminile, un abbandono cinico e vittima allo stesso tempo, con quel po' di margine di profittabilità che renda la storia pungente e l'involontario accento macabro che tutto questo inevitabilmente prenderebbe (e viene in mente, com'è stato già da più parti notato, proprio la fresca vedova e la vedova allegra che Duchamp accostava con ironia abissale nel suo ready-made *Fresh Widow*, solcato dall'ombra sinistra della macchina celibe nonché *veuve* per antonomasia: la ghigliottina). Ma vedova, per noi appassionati di analogie, è non solo figura brillante o patetica, amara e realistica, ma anche



2: COCCORILLO _ 1991 _ Buchi su parete _ 247,2 x 276 cm _ Courtesy gli artisti

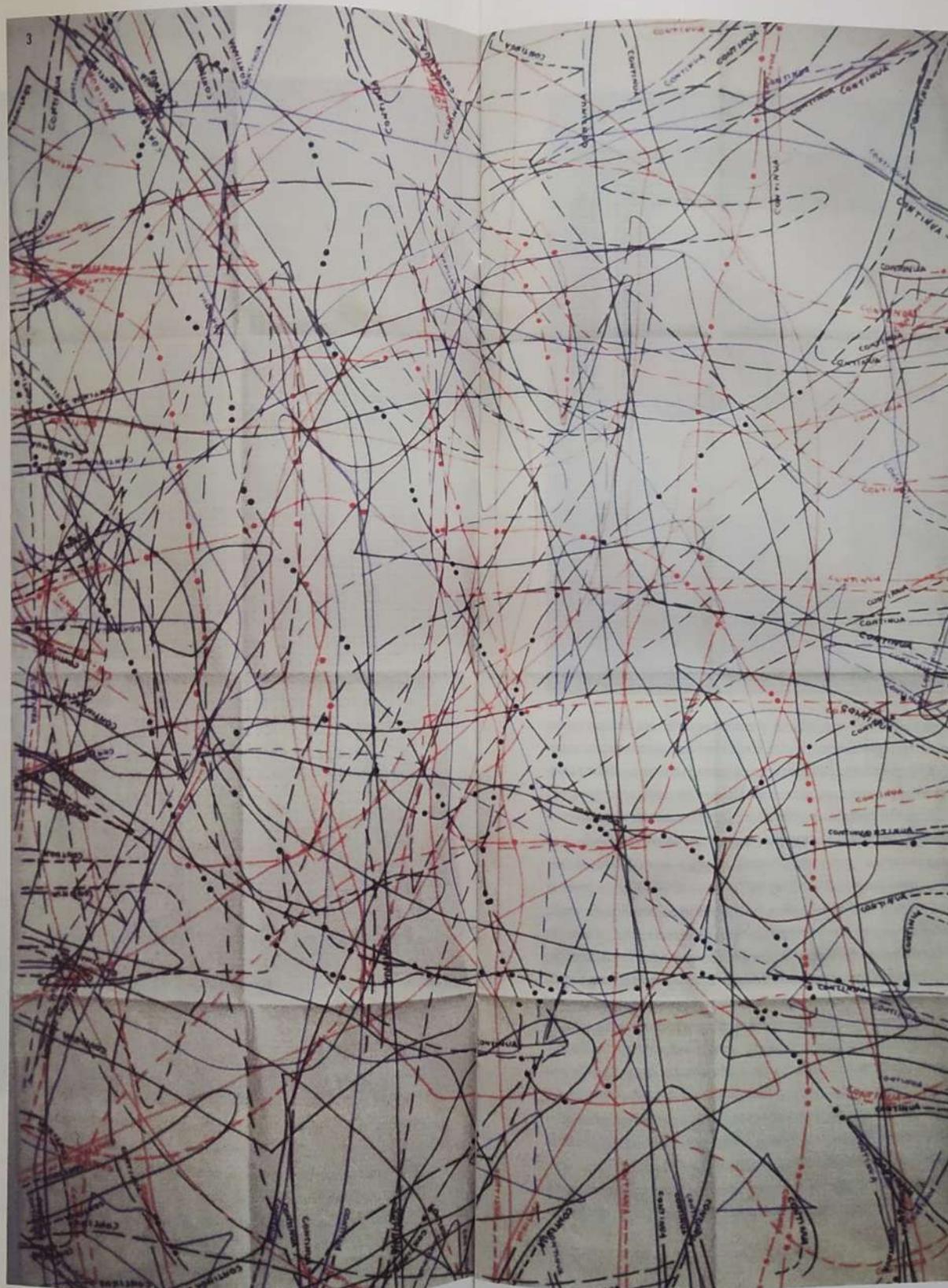
Tra le prime opere di vedovamazzei è la serie di immagini realizzate con piccoli fori a intervalli regolari direttamente su muro, sagome neutre e quasi impercettibili che segnano un deliberato raffreddamento rispetto alla temperie espressiva degli anni ottanta. Da guardare ascoltando possibilmente *Le pontonnier des Lilies* di Serge Gainsbourg

allegoria dell'imperfezione, dell'incompletezza, parte superstite, se si vuole, di quella condizione da sempre vagheggiata, mito tra i più resistenti, dell'essere perfetto, dell'androgino agognata consolazione di ogni narcisismo. L'altro, l'altra, uniti con una specie di zip invisibile, essere bifronte, *mostro* come nessun altro. Insomma parlando di vedovamazzei non si può fare a meno di pensare a una pienezza perduta, tenuta come sfondo, trasformata in ironico basso continuo, tipicamente scordato e gracchante, o magari epitomizzata nella forma efficace come un talismano, tanto più perché involontaria, di una targhetta di ferro smaltato che in un ipotetico futuro catalogo generale varrebbe senz'altro come fatidico *numero uno*.

E comunque sia, a dar retta a una o l'altra delle versioni mitologiche sul suo ritrovamento fornite dagli artisti, questo nome ha evidentemente la forza persuasiva del caso necessario, quella forma plastica di fatalità che i surrealisti avevano per tempo riconosciuto nei fatti qualsiasi della vita quotidiana, soprattutto quando quest'ultima intreccia il suo tracciato imprevedibile al corso della volontà d'arte. Porsi sotto il segno di questa dualità imperfetta, anzi recisa in anticipo, di una non conoscenza, o meglio ancora di uno scacco permanente del senso, risulta oggi come quindici anni fa il vero diapason su cui la società artistica Scala & Crispino seguita a intonare i propri strumenti. Ed è evidente che già riflessa nel nome c'è tutta la problematicità dell'essere-coppia, posta sotto il segno, lo abbiamo appena detto, di una mancanza originaria; e anche dell'effetto implacabilmente rigoroso del tempo che alla fine la dissolverà: come osservava Giacinto di Pietrantonio nel 2004, vedovamazzei più che una coppia è un'unità, «una ex coppia, una coppia che mette fine alla coppia», al cui centro sta iscritta la dualità cosmica e tragica *vita/morte*; la grande V e la grande M che ridotte di scala e quasi addomesticate ritroviamo ora nella forma minuscola e ormai umanamente corsiva di *vedovamazzei*.

Se il nome rappresenta dunque anche un orizzonte metafisico, sia pur ridotto di scala, gli artisti in carne e ossa hanno trasformato a loro modo la "coppia" in un motivo della loro opera, come possiamo ad esempio osservare nelle *Maschere* del 1992 che moltiplicano e disperdono le loro fattezze tra gli spettatori, o in *Simeone fa Dracula*. *Stella fa Stella*, un disegno dello stesso anno che mette in scena uno dei più tipici *plot a due* — la vittima e il suo carnefice legati al doppio filo del bisogno e dell'abbandono, della ripetizione e del momentaneo scioglimento. La vignetta ingrandita, ricavata da un fumetto di qualche fama, *Dylan Dog*, appare quasi una sorta di confessione e insieme di manifesto, soprattutto se le parole che vi appaiono in basso — «fantasia tremenda... crudeli libertà» — sono interpretate come allusioni al processo psichico di creazione.

D'altro canto, la scena della coppia, apparentemente immobile, in realtà muove, si evolve, ha uno sviluppo storico, produce un proprio sistema di classificazione e conoscenza. Questo è il tema di una delle opere più singolari e rivelatrici di vedovamazzei, quella *Storia naturale* composta da più di quattrocento acquarelli riuniti in volume nel 2003. Già dal sommario è evidente il tono parodico-serio con cui si è proceduto a comporre l'insieme; le varie sezioni sono in effetti accuratamente numerate e suddivise in capitoli dai titoli eloquenti: *ordinamento sistematico del mondo vedovamazzei*, *fondamenti dell'organizzazione del corpus di disegni*, *gli organi riproduttivi degli artisti e le loro funzioni*, ecc. Se ciò che sfogliamo è una «sorta di tassonomia della specie vedovamazzei», come scrive Mirta D'Argenzio nell'introduzione al libro, articolata nelle sue interfacce interne ed esterne, nei suoi



3: CARTAMODELLO - 1991 - Pennarelli su carta - 100 x 70 cm - Courtesy gli artisti

Il cartamodello, sul tipo di quelli utilizzati in sartoria, è ottenuto a partire da un'immagine tracciata con fori sul muro, trasformata ora in un complicato e indecifrabile minuetto. È un altro modo per distanziarsi dall'esaltazione della "mano" e della personalità individuale che aveva caratterizzato il decennio precedente.

organi di senso e di pensiero, l'oggetto di studio rimane nondimeno sfuggente, enigmatico. Abitando lo spazio mediano tra S. e S., la creatura bifronte e androgina che i due artisti sintetizzano nel loro laboratorio rimane inaccessibile al loro sguardo e può essere solo intravista dall'esterno, dal nostro punto di vista di spettatori neutrali ma curiosi. Una sezione del libro attira in particolare l'attenzione, quella intitolata *Desiderio di violenza reciproca*: un'indicazione precisa che non nell'accordo ma precisamente in una tensione regolata da una dinamica sadomasochistica va ricercata la chiave della coppia vedovamazzei, il deposito dell'energia necessaria al suo costante rinnovamento. Sadosochismo inteso qui non tanto come cerimoniale erotico ma più propriamente come modalità psichica del desiderio e dell'immaginazione, pratica di rovesciamento e disarticolazione della gerarchia morale, di potente e continua conversione non solo del dolore in piacere, del dominato in dominante, ma nella fattispecie dell'astratto in concreto, dell'inespresso in compiuto, della mancanza d'opera in opera, del mutismo in linguaggio, appunto. Crudelmente diventa allora il carattere proprio di una particolare relazione dialettica con l'altro che contempla a moto alterno il negare sé stessi e l'appropriarsi di tutto, un movimento che diventa al tempo stesso motore dell'immaginario artistico e attributo dell'opera, suo carattere intrinseco e suo interpretante.

Sin dai momenti iniziali del suo percorso, la crudeltà e il conflitto sono così un marchio distintivo di vedovamazzei, ciò che struttura la sua relazione col mondo esterno e con lo spettatore. Il comico e il grottesco, l'osceno e l'insensato, il violento e il perverso, saranno gli strumenti attraverso cui procedere a un'accurata messa a nudo delle convenzioni e degli inganni, iniziando da quelli dell'arte, con cui aggredire la cattiva coscienza, la falsa intelligenza e il falso sapere, sapendo però che nel processo si è coinvolti sino al collo e in prima persona perché ciò che si combatte è già dentro di noi, siamo noi, e che ciò che ci respinge è fatalmente anche ciò che ci attira di più: come già Paolo nella *Lettera ai Romani*, vedovamazzei potrebbe esclamare «non riesco a capire neppure ciò che faccio: infatti non quel che voglio io faccio, ma ciò che detesto».

Forse possiamo a questo punto spingerci un po' più avanti nella nostra analisi della specie vedovamazzei cogliendo in questo modo inverso e invertente di vedere e pensare una modalità di interfacciamento che dal gioco a due si moltiplica e si trasmette a tutto il piano dell'esperienza creativa, che aggredisce l'arte come pseudofinalità e che pone invece al proprio centro il problema di una generalizzata crisi del senso cui occorre rispondere con una nuova configurazione del soggetto, che comprenda in radice il potere della violenza e la sua seduzione, la volontà di appartenere e quella di liberarsi, per poter trasformare le pulsioni in un flusso di energia poeticamente utilizzabile. Focalizzando nell'altro al tempo stesso l'avversario e il complice, la vittima e il carnefice, ogni metà denuncia i propri limiti e li rimette in gioco: nelle settantuno tessere che compongono nel 2004 il mosaico di segni delicati ed effimeri dei *Californian Notebooks* il tema è proprio l'impossibilità e insieme la necessità di tradurre ciò che l'altro vede e pensa, di creare un codice comune ancorché segreto con cui comunicare nel momento in cui le vite di

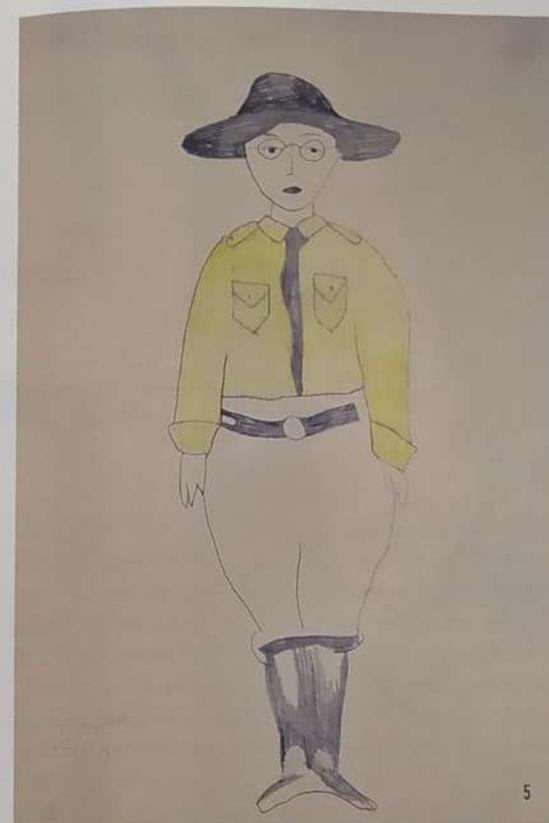


4: NATURA MOLLE _ 1991
Cornice in legno, vetro, silicone _ 22 x 17 x 10 cm _ Courtesy gli artisti

— Simile a una pelle, un calco di silicone pende da una cornice dorata di cui ci presenta l'impronta in negativo. Sottolineando la letteralità del rapporto copia/originale, vedovamazzei procede a una decisa smitizzazione dell'oggetto artistico per antonomasia, il quadro, qui ricondotto alla sua misura più tangibile e ordinaria.

5: AUTORITRATTO DI PIERO MANZONI _ 1992
Matite su cartoncino _ 104 x 72 cm _ Courtesy gli artisti

— Fa parte di una serie di dieci disegni con ironici autoritratti immaginari di artisti famosi, l'infanzia, come accadrà altre volte nel percorso di vedovamazzei, vi appare come un'età sin troppo autoconsapevole e per nulla innocente.



Stella e Simeone prendono strade divergenti, la prima a Los Angeles, il secondo a Milano. È ancora la dinamica segreta della coppia ad agire qui, ma ora nella forma mediata di un epistolario che ripercorre a memoria (e dunque in termini necessariamente antiromantici) i *loci* del genere, prima di tutto la lontananza.

Ponendo la propria origine in una dialettica di uguali che si disputano il diritto a parlare, a nominare le cose, a ottenere l'attenzione e le risposte indispensabili, vedovamazzei colloca il proprio baricentro creativo sul terreno scottante dell'identità, della relazione, della pluralità e della storia. E qui incontra un lo scisso, in conflitto con se stesso, alla deriva tra istinti antagonisti, tra un codice del desiderio che contempla l'impotenza e l'annullamento e un codice dell'arte che si sottrae alla seduzione, che sfugge e recalcitra. La coppia non è più una coppia, è divenuta un duo.

NON PIÙ UMANI?

Questa origine che comprende e anticipa la sua fine è però anche un pronostico per conquistare il futuro. Se nel gennaio del 1991 la decisione di formare a Napoli l'entità "vedovamazzei", equivale a un gesto di calcolato azzardo, a un primo passo su un terreno ignoto, dobbiamo misurarne oggi anche la qualità propriamente politica. Nell'Italia e nel mondo occidentale in cui si era appena prodotta la fragorosa quanto repentina chiusura del secolo breve, dopo un decennio di ebbrezza economica e di esaltazione di una soggettività "ormai" sovrana, appagate le ansie liquidatorie nei confronti della conflittuale eredità dei decenni precedenti, la scelta di ridi-

scutere il senso dell'identità artistica, di reinventare i limiti dell'individuo nel suo punto di massima esposizione, l'*autore*, diveniva una vera e propria necessità strategica. Per gli artisti, per tutti gli artisti, riconfigurare la propria soggettività costituita anche una risposta in qualche modo obbligata per riconquistare uno spazio politico per sé e il proprio lavoro dopo il brusco ripiegamento dalle tradizionali prospettive di "liberazione" e una stagione segnata dalla pressante richiesta di un ritorno all'arte come pratica autosufficiente. L'insistenza sulla *differenza*, la delegittimazione a ogni livello del mestiere, dell'"espressione" e dell'estetica, la messa a distanza della citazione, del *pastiche* e del travestimento, l'accento sulla spoglia *verità* dell'esperienza, con tutte le ambiguità che ciò implica — tutte richieste che affiorano simultaneamente all'inizio dello scorso decennio nelle ricerche artistiche tra Europa e America —, sono spie inequivocabili di un mutamento di corso. Si assiste in quei primissimi anni novanta a uno slittamento generalizzato dall'opera al processo che la genera, dall'affermazione conclusiva alla dialettica dei possibili, dall'unicità alla complessità, modi questi che se riannodano fili già tesi tra anni sessanta e settanta appaiono dotati di un carattere specifico, di una "durezza" che fa propria, in forme nuove, la lezione notoriamente radicale del decostruttivismo e della filosofia continentale, il suo mettere in discussione alla radice le istituzioni, i modi di pensare, le "grandi narrazioni"; gli automatismi culturali su cui la cultura occidentale aveva secolarmente fondato il proprio primato.

La creazione collettiva, la personalità doppia o multipla, riproducendo al suo interno la dialettica aperta artista/spettatore, come pure quella, più segreta,

immaginazione/giudizio, piegà insomma a suo vantaggio e fa divenire uno strumento sensibile il generale rovesciamento di piani, il sommovimento filosofico, politico e antropologico prodotto dal postmoderno tra anni ottanta e novanta, e ciò facendo proiettare le pratiche artistiche in una sfera ben più ampia e problematica di quanto il parallelo consolidarsi di un patinato "sistema" internazionale di circolazione e accumulazione faccia pensare. Se gli anni novanta (e duemila) sono segnati dalla diffusione senza precedenti di musei e spazi pubblici per l'arte contemporanea, dall'accentuarsi dei caratteri speculativi del mercato, dall'emergere di uno *star system* ricalcato su quello della musica *pop* — insomma quei caratteri così ben esemplificati dalla dittatura della notorietà e dal glamour —, da un altro punto di vista si può sostenere che l'arte di questi ultimi quindici anni ha soprattutto combattuto, non sempre con successo, per riconquistare quella funzione di snodo critico e di momento sperimentale che aveva posseduto in momenti chiave della modernità. Le pratiche degli artisti hanno cercato di aggredire in forme non più innervate dal retaggio umanistico, ormai inutilizzabile, un reale in cui prevalgono i segni di estraneità e conflitto, in cui sono tramontati i grandi disegni unificatori, aprendolo là dove esso mostra i segni di una tensione più acuta — nella psiche e nel corpo, scendendo fino alle cellule e ai cromosomi se necessario, per risalire alle relazioni collettive, sessuali ed economiche. È l'epoca *post human*, per citare una delle etichette più fortunate di quegli anni, l'epoca dell'informe, con il suo rimescolamento e la sua impazienza, la sua apertura a quanto la vicenda novecentesca aveva lasciato nel sottoscandalo, il suo tentativo (oggi comprendiamo

meglio quanto largamente illusorio) di riscrivere in senso plurale, non dogmatico, non paternalistico, non gerarchico, una storia collettiva.

L'avvio del percorso di vedovamazzei va necessariamente collocato su questo sfondo e al tempo stesso va ricondotto alle convulsioni che attraversano l'Italia dei primi anni novanta, dove accanto all'eredità ancora vivace dell'Arte povera e della Transavanguardia (usate qui nel senso di etichette inclusive e generiche), il campo artistico appare in difficoltà, incapace di esprimere una spinta innovativa, frammentato, privo di respiro, a volte chiuso in uno sconcertante e anacronistico *particulare*, male questo comune del resto a molti altri campi della cultura nazionale. Sono anche, come sappiamo, gli anni di una difficilissima transizione politica e sociale, con la fine dei grandi partiti tradizionali, eredi dei movimenti di massa che avevano fatto la storia del Novecento, il grande scossone dell'inchiesta di Tangentopoli, l'affermarsi di un'Italia profondamente diversa dal passato, certo lontana dalle tragiche passioni che l'avevano solcata ancora venti o trent'anni prima e ormai apparentemente disponibile a una generale dimenticanza; a un irrefrenabile desiderio di integrazione nei meccanismi del consumo e dello svago che mezzi di comunicazione sempre più smalzati offrono in quantità crescente. Appartenenti a una generazione che si era subito trovata in una relazione problematica e in fondo mancata col proprio tempo, presa in mezzo tra l'entusiasmo del '68 e la disillusione degli anni ottanta, Stella Scala e Simeone Crispino hanno creato vedovamazzei come uno strumento per ricostruire una relazione possibile con sé e col mondo, un'interfaccia sensibile in cui specchiare le proprie mancanze

6: SIMEONE FA DRACULA, STELLA FA STELLA - 1982
Inchiostro su cartoncino plastificato - 32 x 25,5 cm - Collezione Sergio Rosai, Monza

Nello stile del fumetto *Dylan Dog*, da un cui episodio l'immagine è stata direttamente prelevata, ecco una messa in scena dagli accenti insieme calcolatamente seri e grotteschi della relazione artistica e biografica tra Stella e Simeone.

e trasformarle in punti di forza, in possibilità da esplorare.

La difficile difesa delle ragioni dell'arte dovrebbe diventare in questo quadro impresa condannata in partenza, risibile in un certo senso, soprattutto se alimentata da ragioni sentimentali, da un *attaccamento* che è proprio in ultima analisi proprio ciò che le corrosive forze del mercato puntano a sfruttare per poter operare ancor più efficacemente (e si veda a questo proposito, tra i diversi esempi possibili, il video del 1997 *God Save the Queen*, in cui assistiamo, come in un maligno gioco di specchi, all'improbabile innesto dell'inno-feticcio inglese nel corpo della più pura tradizione popolare italiana attraverso la versione avvelenata delle icone del punk inglese, i Sex Pistols, divenuti nel frattempo a loro volta materia di citazione e di innocua strizzatina d'occhio). Per praticare la difficile arte della sopravvivenza occorre allora diventare cattivi, adottare una strategia aggressiva ed esatta, impietosa in primis con sé stessi: impedirsi di sorridere per ridere sfacciatamente, vietare la facile consolazione, le certezze accoglienti. Se si deve parlare di violenza quotidiana, di stupidità, di sacrifici inutili, di drammi troppo ordinari, lo si farà senza facile pietismo e anzi utilizzandone al contrario i simboli più smaccati, come quei fiori coloratissimi e incongrui che invadono lo schermo nel video *Don't Take Your Guns to Town*, presentato per di più nella forma fastidiosa di un *karaoke* che banalizza inevitabilmente un classico della canzone "d'autore". La comicità, l'aggressività, lo humour nero, l'intrattabilità, la ribellione istintiva, l'amore per il cattivo gusto e l'insolenza, sono adottati da vedovamazzei come terapia d'urto, come cura di realtà per mezzo della quale proiettare all'esterno quella dialettica negativa che si cercava prima di individuare come nucleo fondamentale della biografia e della poetica dei due artisti.

Lo stesso accade se si parla invece di scienza, di tecnologia, di sogni di dominio sulle cose, di immortalità magari, di un mondo ora finalmente conoscibile, almeno in apparenza, sin nei più segreti recessi della materia vivente. Per *Armonia meravigliosa*, un'opera del 2000, vedovamazzei si trasforma in ingegnere genetico per ottenere artificialmente una nuova specie di ninfea sui cui fiori sarebbe apparso uno dei più celebri marchi di fabbrica della pittura moderna, il *dripping* di Jackson Pollock. Autentica o meno (il dubbio è in questo caso assai lecito), questa nuova meraviglia della natura scredita insieme i miti della pittura, dalle ninfee di Monet all'*action painting*, e quelli della scienza, imbroglia le carte, ci relega nel

ruolo, in fondo comodo, di spettatori creduli e ottimisti. Un doppio livello che ritroviamo anche in una delle opere più ambiziose del duo, *Go Wherever You Want, Bring Me Whatever You Wish*, un grande rimorchio di camion riempito d'acqua e trasformato nella riproduzione ambulante di un paesaggio fluviale, completo di piante, un molo di legno e una piccola barca. Destinato a una città tedesca, Hann Münden, che ha subito nei secoli numerose inondazioni, il fiume semovente possiede un'immediata valenza ironica - è un letterale monumento alla più disastrosa alluvione nella storia della città - ma è anche un modo distaccato, oggettivo, per riflettere sulla forza della tradizione, sul suo potere di ripetizione e sul suo esito finale, il mondo dei simulacri televisivi, del patetico e del sentimentale a comando. Il paesaggio su ruote rappresenta in effetti qui insieme la sublime natura romantica e un *exploit* degno di un parco tematico, il soggetto di un quadro di Friedrich e lo sfondo di uno spot pubblicitario. Ormai insieme, canticchia vedovamazzei, per sempre appassionatamente.

: SENZA STILE

Sono tutti esempi questi anche di come l'insieme di fattori psico-politici che abbiamo fin qui esaminato si intreccino nella materia e nella sintassi visiva del lavoro di vedovamazzei. Non c'è qui da aspettarsi una regolarità, una sovrapposibilità di risultati, ma al contrario una concomitante sottrazione e moltiplicazione di prospettive e possibilità materiali, una sistematica interruzione di percorsi: non ci sarà un'altra ninfea mutante, non si creerà artificialmente un altro fiume. Da un quindicennio a questa parte, la pluralità formale e materiale del percorso di vedovamazzei è così insieme la sua componente più vistosa e il rischioso carattere predominante della sua estetica. Più che la costanza, la ripetibilità delle esperienze o l'affidabilità produttiva, all'interno di ogni opera ciò che conta è insomma un'asse problematico, un *modo* che è al tempo stesso un tema intellettuale e una strategia di azione; fare molto con quel che si ha, cogliere al volo ogni occasione, osservare, ascoltare, leggere, accumulare, sciupare possibilmente, e derubricare in fretta il narcisismo di ogni scoperta. E poi osservare l'opera già fatta alla ricerca di punti deboli e possibilità non realizzate da poter sviluppare ulteriormente. Potremmo anche noi a questo punto cercare di replicare questo processo, prendendo ancora ad



... QUESTA FANTASIA TREMENDA NON ERA RARA NELLE
GRANDI SIGNORE, NOBILI PRIGIONIERE DEI CASTELLI.
AVEVANO FAME E SETE DI LIBERTÀ, CRUDELI LIBERTÀ.

esempio il nostro punto di partenza, *My Weakness*, che considereremo qui solo relativamente a due suggestioni che ci fornisce, quella di un movimento potenziale – l'ascesa, la scalata – e quella invece di un fermarsi, un incespicare e appoggiarsi, considerate ovviamente insieme ai rispettivi cortei di corrispondenze e analogie.

Alla prima voce, alla prima modalità, possiamo ricondurre un lavoro del 2000, *Climbing* – arrampicarsi, alla lettera –, in cui il movimento fisico verso l'alto si arricchisce di una complessa economia di significati letterali e metaforici. Il grande lampadario dorato di stile vagamente barocco, con le sue volute un po' pretenziose e i pendenti di cristallo di poco prezzo, è formato in realtà da una specie di piattaforma, una banale grata di copertura di qualche sotterraneo, issata in alto, e a cui accede tramite una botola da cui pende una sottile scala metallica da alpinismo. In alto, sulla piattaforma sospesa a delle catene, sta un sacco a pelo foderato di pelliccia, un oggetto sfacciatamente lussuoso e di gran marca. Ci viene così rapidamente offerto tutto un gioco di metamorfosi: un misero e tipico giaciglio di barboni – la griglia della metropolitana – trasformato in una specie di carro trionfale, i cartoni sudici tramutati in materiale pregiato, il basso diventato l'alto, il sotto sopra... Più ancora che l'aneddoto a sfondo sociale (il microquadretto di vita urbana del senzatetto che in sogno si ritrova miliardario, quasi in una rilettura postmoderna di *Miracolo a Milano*), o l'apologo morale (l'illusoria ascesa nella falsa luce del successo mondano), le risonanze più forti sembrano qui averle due polarità tipiche della vita artistica, diciamo pure le sue due opposte mitologie: la vita di bohème e il successo mondano, l'oscurità e la fama. L'ingombrante lampadario diventa allora la non più metaforica gabbia dorata nella quale gli artisti sono gentilmente invitati a esibirsi, una piattaforma per scimmie ammaestrate, o magari il trampolino da cui gettarsi senza rete, il rifugio sull'albero di un'infanzia ritrovata a volontà e insieme il luogo dove finalmente isolarsi, la cellula di miele di una sfera lanciata nello spazio, il rifugio, l'atelier mistico da cui si sprigiona, per qualche capricciosa e incontrollata ragione, una forma sconosciuta di pura energia.

Al secondo modo, quello dell'inciampo, dell'ostacolo inatteso, della goffaggine e del rimedio imperfetto, appartiene invece la sottospecie dei mobili zoppi, delle sedie o dei tavoli dalle gambe tagliate, malfermi, chiusi in ermetiche teche di vetro, come ad esempio la sedia Thonet utilizzata in *Isn't it Romantic* (2004), o l'acrobatico terzetto di *Milonga* (2005), una strana coreografia immobile in cui si intravede un altro autoritratto cifrato di Stella e Simeone. O ancora tutti quei casi in cui una menomazione o una strana aggiunta fornisce un'inedita risonanza antropomorfa all'inanimato, come il caso di *How to Disappear Completely*, la grottesca e oltremodo malvagia sedia a rotelle addizionata di scalmi e remi pronta per una sfida impossibile. Gli oggetti che prendono vita nella notte magica si scoprono anch'essi difettosi e manchevoli come esseri umani, e come loro destinati a trascinarsi a fatica e senza meta, prima che il breve incantesimo svanisca.

Ciò che colpisce in questi lavori è anche un'impazienza che sembra mettere in dubbio tutto quel che sembrerebbe lecito attendersi da un'opera d'arte, una strana insofferenza, e una tonalità beffarda che riassume tutto, avvertibile all'esterno come una specie di incrinatura, di fenditura mobile che attraversa l'immagine o l'oggetto e finisce poi per prolungarsi sul pavimento che avanza verso i piedi dello spettatore, minacciando alla fine di inghiottirlo sul serio. Il fatto è che il senso della comicità di vedovamazzei non può essere mai separato dal suo tasso di disperazione, anzi meglio di funesta lucidità, da un accanimento eroico a tirar fuori il peggio dalle situazioni. E "peggio" ha qui il senso di un'irrimediabile, finale,



7: RADIOGRAFIE – (Lucignolo, Santo, Licantropo, Regina, Bart Simpson, Carabiniere, Pulcinella) – 1992 – Vista dell'allestimento, galleria Fac-Simile, Milano – Courtesy Fac-Simile, Milano

Ricavate da autentiche radiografie di pazienti con gravi patologie ossee, le immagini ci presentano una galleria di personaggi storici e letterari o della cultura popolare, ognuno riconoscibile da una caratteristica deformazione del cranio o del volto che diverse a sua volta sintomo di una ignota malattia. In modo inatteso, e con una smorfia amara, la Morte fa il suo ingresso nel regno della fantasia.

8: RADIOGRAFIA DI PINOCCHIO – 1992 – Olio su tela – 200 x 200 cm – Collezione privata

9: RADIOGRAFIA DEL SANTO – 1992
Olio su tela – 178 x 128 cm – Collezione Claudio Ravetto

10: RADIOGRAFIA DI BART SIMPSON – 1992 – Olio su tela – 178 x 128 cm – Collezione privata

11: RADIOGRAFIA DI PULCINELLA – 1992
Olio su tela – 178 x 128 cm – Collezione Antonio Petillo, Napoli

12: RADIOGRAFIA DI REGINA – 1992 – Olio su tela – 178 x 128 cm – Collezione privata

terminale sconfitta, ha che fare con l'inevitabile impatto tra la vita e il complesso di fattori impersonali, di meccanismi cosmici che tendono irrimediabilmente a sopraffarla. Anche dove potremmo coltivare l'illusione di un ottimismo, dove sembrerebbe a prima vista abitare un sentimento di fiducia nei mezzi umani, nelle forme artisticamente composte, ad esempio, si annida un potenziale inganno, una sorta di stordimento animale.

Nel loro complesso questi sono anche esempi molto eloquenti di come per vedovamazzei sia un'esigenza primaria fare arte con ciò che si ha a disposizione, cogliere al volo ogni occasione, sapendo, come già notava quasi dieci anni fa Giorgio Verzotti, che i momenti di *serendipity* — il trovare una cosa mentre se ne sta cercando un'altra — rappresentano forse le conquiste più autentiche. Opere come queste appena ricordate non emergono da una pratica formale ordinata, continuativa, da un allenamento o da un'assuefazione produttiva, ma sono piuttosto il risultato di uno choc, di un urto con la durezza sconcertante della quotidianità, con la sua profonda ingiustizia e la sua inutile generosità. Un altro lavoro, *Please don't let me be misunderstood*, potrebbe forse chiarire meglio questo confronto ravvicinato tra caso e necessità, tra gesto iconoclasta e tentazione di andare più a fondo, di esercitare una comprensione in senso obliquo, imprevisto. Qui, due elementi emblematici della nostra cultura come il libro e la libreria sono utilizzati come semplici supporti, come fogli bianchi sui quali scrivere nuovi segni. Libri di cui si è volontariamente obliterato il contenuto (il nome dell'autore, il titolo, il colore della copertina), libri usati nella loro letterale consistenza di superfici di carta, il cui taglio bianco si fa improvvisamente disponibile a ogni manipolazione. E forse c'è bisogno davvero di non essere fraintesi, come reclama il titolo inglese, perché appiccicando chewing-gum, scarabocchiando qualche figurina dai tratti infantili o dei ghirigori nervosi forse si potrebbe davvero esser presi per ragazzini irrequieti che ammazzano il tempo, simili in questo ai gatti dispettosi e menefreghisti che in altri lavori, come il recente *Milioni di morti fanno meno male di una zampa ferita*, incidono a unghiate su divani e poltrone messaggi di volta in volta sfacciati o sconvolgenti. Ma Stella e Simeone fanno qui qualcosa di più: ci mostrano letteralmente l'altra faccia dell'ordine, il suo risvolto entropico, ci sollecitano a riconoscerne e a dar valore agli interstizi, a scambiare le collocazioni a nostro vantaggio, a guardare non solo metaforicamente dietro le cose. La libreria, che è poi anche una griglia geometrica, a ossevarla in astratto, smette di rappresentare l'ordine costituito e suggerisce l'idea che proprio dall'imprevisto, dal non sapere più, nascono le possibilità migliori.

Per tutto ciò che abbiamo sinora osservato non è forse eccessivo dire che per vedovamazzei il migliore progetto artistico è quello che contempla sin dal principio il proprio fallimento, la sua comica deflagrazione e il suo inesorabile crollo finale, catastrofe da cui si finisce però quasi sempre per ricavarne abbastanza materia ed energie fresche per ricominciare. O che si "mettano alla prova" certe idee ostinatamente resistenti, per imbevverci della loro intrinseca debolezza e smascherarne alla fine, ma quasi per accidente — come per le meraviglie della scienza —, le pretese di egemonia, l'ambizione al dominio. Da un altro punto di vista ancora, l'opera di Scala & Crispino potrebbe essere vista come un esempio di satira e di critica sociale che scaglia la stupidità contro la stupidità, la violenza contro la violenza, il mondo così com'è contro se stesso e si affida più che mai al senso di discernimento, all'intelligenza dello spettatore per cercare di trovare alternative

58 VEDOVAMAZZEI

a situazioni compromesse in partenza. Del resto, rivoltare la normalità e farla diventare nemica di se stessa è una vecchia strategia di demolizione e la comicità che invariabilmente la utilizza è da secoli, come ben si sa, una delle armi più micidiali nelle mani di scrittori e artisti.

Ma più ancora forse del suo contenuto, è il modo con cui questo compito critico viene assolto a risultare decisivo. Per vedovamazzei non esistono infatti esperimenti che non mettano in discussione le possibilità e l'identità stessa degli sperimentatori, scoperte che non siano contaminate dai limiti di chi le manipola: ogni nuova opera è già in partenza avvelenata dal mondo che pretenderebbe di purificare. Ecco allora un'arte toccata in profondità da un senso di insufficienza, da una consapevolezza dei propri limiti materiali e morali, che non fa mistero di questa condizione e anzi si sviluppa in una sorta di ironica e abissale sospensione di incredulità. Ed ecco in fondo a tutto una personalità artistica bicefala che espone con tenacia il proprio tema dominante, quello di una condizione di libertà e potere assoluto che diviene un assoggettamento altrettanto completo, e che fa di questa economia elementare la scintilla che attiva ogni futura conquista.

Forse è proprio questo ciò che ci sconcerta quando osserviamo i lavori di vedovamazzei, il sentimento di inadeguatezza del nostro occhio e del nostro ragionamento montato dentro ciò che vediamo, come se chi ha fabbricato quelle immagini ci conoscesse già intimamente, avesse chiare le nostre esitazioni e le nostre debolezze. Ciò che vediamo insomma, anziché gratificarci con una quieta rivelazione, produce un'intensificazione dei dubbi, una perplessità ancora maggiore anche perché non rinuncia affatto a essere bello, a vestire la livrea seducente dell'arte, a creare quella struggente illusione in cui saremmo forse tentati di perderci. Ma se questo è l'orizzonte esplosivo e contraddittorio in cui si iscrive ogni gesto dei due artisti, quale forza può continuare a sorreggere uno sforzo che si sa in partenza destinato a essere controproducente? C'è in questo sicuramente il senso di una sfida che va comunque raccolta pur sapendo che essa si risolverà in una sconfitta, o peggio in una forma di stagnazione senza uscita, e anche una consapevolezza molto beckettiana della radicale estraneità dell'arte al mondo, dell'insensatezza della sua posizione, e di quanto essa non elevi affatto la sua pratica al di sopra delle altre, essendo condannata quasi sempre invece e a ragione al mediocre oblio del tempo perduto, dell'occasione mancata. E c'è anche però, soprattutto e di necessità per vedovamazzei, l'obbligo di testimoniare un diritto molto umano a costruire, a dar forma, a far vedere, a sbagliare — a fare fino in fondo i conti col nulla, a ballare al giusto tempo con la vita e la morte.

ROMA, NOVEMBRE 2006

La citazione iniziale è da *Elegia pasquale* di Andrea Zanzotto, sono grato per il suggerimento a Daniela Basso. Nel testo sono citati nell'ordine: Giacomo di Pietrantoni, *Vitamorte di vedovamazzei*, in *Vedovamazzei*, catalogo di esposizione, GAM Torino, Hoppelmonster, Torino 2004; Mirta D'Argenzio, *Prefazione*, in *Storia naturale di vedovamazzei*, Trolley, London 2003; Giorgio Verzotti, *Vedova Mazzei*, *the collaborative duo of Simeone Crispino and Stella Scala*, «Artforum», Summer 1997.

13: DI DOLCEZZA SI PUÒ ANCHE MORIRE. GIOCHIAMO A VEDOVAMAZZEI _ 1994

Fotografia a colori _ 70 x 48 cm _ Collezione privata

Due maschere di carnevale con le fattezze degli artisti dovevano essere distribuite agli spettatori durante l'inaugurazione di una mostra poi non più realizzata: le vediamo qui indossate invece da due bambini di un anello di Melzo, vicino Milano. È ancora una riflessione sull'identità dell'artista vedovamazzei, sospesa tra singolarità e moltiplicazione.





