



vedovamazzei







• VEDOVA MAZZEI •

Vitamorte di Vedovamazzei

Giacinto Di Pietrantonio

Stella Scala e Simeone Crispino si sono incontrati studenti negli anni ottanta al Liceo Artistico di Napoli, proseguendo poi all'Accademia di Belle Arti, dopodiché, finiti gli studi, hanno deciso di lavorare insieme formando una coppia d'arte. Ciò è successo agli inizi degli anni novanta, precisamente la prima apparizione pubblica in cui avevano cambiato i loro nomi con quello di Vedovamazzei è avvenuta nel 1991 con una mostra presso l'Institut Français di Napoli di cui dirò più avanti. Naturalmente il mondo dell'arte è pieno di coppie artistiche, alcuni esempi: Bernd & Hilla Becher, Gilbert & George, Fischli & Weiss, le gemelle Jane e Louise Wilson e i gemelli Starn Twins; oppure Christo e Jeanne-Claude, Claes Oldenburg e Coosje van Bruggen, Ilya ed Emilia Kabakov – queste ultime tre le possiamo chiamare neocoppie nel senso che si sono formate come tali molti anni dopo che uno di loro aveva già definito il proprio stile e la propria arte – oppure Marina e Ulay Abramovic, ex coppia storica della Body art oggi non più insieme né artisticamente né sentimentalmente e tante, tante altre coppie... Tuttavia, ci sono aspetti che distinguono le coppie artistiche sopracitate da Vedovamazzei: da un lato il fatto che loro hanno tutte uno stile formale molto ben definito, mentre Vedovamazzei non ha uno stile ben riconoscibile, perché adatta le forme alle occasioni, anzi si può dire che lo stile della forma in loro muore e rinasce a ogni lavoro; si tratta di un nuovo modo di intendere il detto modernista "La forma segue la funzione", meglio aggiornato in epoca postconcettuale con "La forma segue il pensiero." Dall'altro lato abbiamo quello del nome, infatti, come avete notato, Stella Scala e Simeone Crispino nel momento in cui hanno deciso di formare una coppia artistica hanno adottato un terzo nome, un nome fittizio, Vedovamazzei, mentre gli altri hanno mantenuto nome e/o cognome propri come a voler comunque salvaguardare la propria individualità. In senso diverso Vedovamazzei adottando un terzo nome si annullano per concepire una nuova identità. Ma ci sono state e ci sono anche altre coppie e gruppi che hanno adottato un nome singolo, diranno i miei piccoli e grandi lettori, come gli italiani Premiata Ditta, i francesi IFP (Information Fiction Publicité), i tedeschi Ingold Airlines... Sì, ma queste sono sigle, mentre Vedovamazzei è un nome proprio anche se trovato per caso, quindi un vero *nom trouvé*.

Le versioni al proposito sono diverse, tutte accreditate dalla coppia che spesso si diverte a confondere le tracce, ma a questo punto non proveremmo neanche a chiederci qual è la versione esatta (*trouvé* su una tomba di cimitero napoletano, o *trouvé* sulla porta di una casa di Napoli, oppure *trouvé* per terra, *trouvé... trouvé... trouvé...*), perché non

ne verremmo mai a capo. Poi, forse, non ci sarebbe di nessuna utilità né ai fini del nostro discorso, né a quello dell'arte di Vedovamazzei. Ad esempio: sarebbe molto diverso ai fini di un lavoro d'arte il fatto che Duchamp abbia acquistato lo scolabottiglie in un negozio, o che lo abbia preso dalla propria cantina, o da quella di un amico?

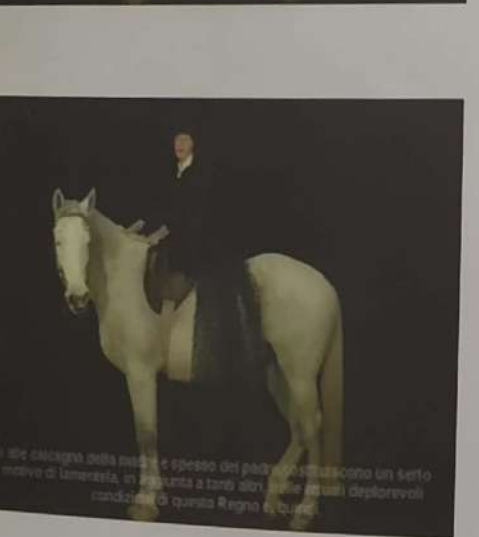
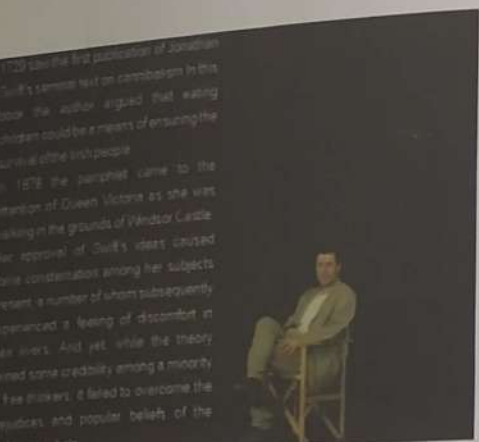
Difatti, la cosa che interessa a proposito di Vedovamazzei è che sia un *nom trouvé* e per questo da considerare un *ready made name* e in tal senso visto come la loro prima opera d'arte. Per questo, diversamente dalle personalità delle altre coppie artistiche il problema identitario assume un'importanza diversa, in quanto se le altre sono comunque interessate a mantenere nella coppia la propria individualità, Vedovamazzei da questo punto di vista non la si può considerare neanche una coppia, ma una unità, una coppia non coppia, una ex coppia, una coppia che mette fine alla coppia. Perciò le coppie che mantengono il proprio nome e cognome necessitano di uno stile che li unifichi, mentre Crispino e Scala unificati dal nome Vedovamazzei non ne sentono il bisogno, e infatti finiscono per servirsi di uno stile libero. Poi va anche notato il valore concettuale che quel nome porta in sé, in quanto Vedovamazzei è composto da due nomi, Vedova e Mazzei, dove il primo è un aggettivo che il secondo qualifica, vale a dire "la Vedova del signor Mazzei"; ora, a parte le relazioni che in questo senso si possono stabilire con tutti i discorsi sulla vedova come macchina celibe dei dadaisti e di Duchamp in primis – su cui molto è stato detto e scritto, Schwarz in testa – va aggiunto a sostegno del nostro discorso che la Vedova del signor Mazzei, alludendo a una coppia che è comunque una ex coppia, è una donna sola, è una unità, una individualità anche se si nutre, se ricorda un'altra persona di cui sopravvive però solo il cognome. L'importanza di quello che può sembrare un gioco di parole sta nel fatto che il nome scelto dai nostri è sintomo dei tempi, in quanto viene assunto all'inizio degli anni novanta, periodo in cui l'annullamento dell'individualità porta con sé il nuovo corso che si sostituisce alla centralità dell'ego riattivata dai postmoderni anni ottanta. Ma ancora c'è chi crede che ogni nome porti con sé anche un destino che potremmo definire esistenziale, e Vedovamazzei porta quello dell'arte. Da un lato la scelta mostra una sottolineatura del femminile a discapito del maschile e anche questo è sintomo dei tempi nuovi in cui l'affermazione della donna è andata sempre più imponendosi. Tuttavia, va sottolineato che ciò in Vedovamazzei è avvenuto in modo naturale, è una considerazione successiva che facciamo noi e di cui loro non hanno mai parlato, né hanno voluto coscientemente. Dall'altro lato questo nome ha una cifra dell'esistenza che ci conduce nel ciclo della vita e della morte, anzi nasce da un atto di messa a morte, dove la vita è la signora Vedova e la morte il signor Mazzei, e al di là di tutte le possibili e necessarie interpretazioni che si possono dare del

lavoro di Vedovamazzei il rapporto *Vitamorte* sembra essere cruciale. Prima di tutto notiamo che *Vitamorte* come Vedovamazzei è composto da due parti che iniziano con le stesse lettere V e M e hanno anche lo stesso significato: Vita come la Vedova che è viva e Morte come il signor Mazzei che è appunto morto. Inoltre l'opera di Vedovamazzei appartiene a quella tradizione partenopea che ha fatto del rapporto con la morte, e non sembri un gioco di parole, la sua ragione di vita. Questo sta nel fatto che la relazione con la morte, la sua elaborazione rivela la profondità di una civiltà, anzi va sottolineato come è dal rapporto con la morte che noi ci distinguiamo dagli animali e come dalla relazione-elaborazione di questa siano nate le prime forme d'arte. Tale rapporto si consuma in maniere differenti: come dramma, come tragedia e come disincanto, e a tal proposito va aggiunto come i partenopei siano riusciti a mettere insieme tutte queste caratteristiche, in quanto intrattengono con essa uno speciale rapporto di tragico disincanto. Per capire ciò bisogna sapere che a Napoli, meglio che altrove, più che la morte sono i morti a essere di casa, sono presenze amiche con cui conversare amabilmente. In questo modo la morte non viene vissuta con paura, ma con filosofia, come tragico disincanto appunto: pensiamo all'elaborazione della filosofia democratica di Totò ne *A livella*, oppure alla richiesta di numeri per il gioco del lotto come avviene nel teatro drammatico e ironico di Eduardo de Filippo, o ancora a molta pittura di Francesco Clemente, o alla *Montagna di sale* di Mimmo Paladino posta qualche anno fa in Piazza del Plebiscito... e all'arte di Vedovamazzei, perché tutto ciò a Napoli prima ancora di essere elaborato dall'arte è ironicamente praticato nella vita, come suggerisce il detto popolare "Vedi Napoli e poi muori". Sulla relazione *Vitamorte* ha molto riflettuto l'autore napoletano Ernesto de Martino, uno dei più significativi etnologi del secolo scorso che ci ha spiegato nel suo libro *Morte e pianto rituale nel mondo antico* (1958) le dinamiche reali e simboliche della morte e dell'elaborazione del lutto adottate fin dall'antichità dai popoli dell'area mediterranea, dove il comune denominatore è la donna, la Vedova del signor Mazzei col suo pianto anche teatralizzato. La vita in questo rapporto con la morte è poi considerata dall'arte anche come un fatto alchemico, una trasmutazione continua che possiamo notare, ad esempio, nella relazione tra il realismo del *Cristo velato* del Sammartini e le sperimentazioni anatomico-alchemiche del Principe di San Severo nella sua Cappella, trionfo di quel Barocco che ha intrattenuto con la morte un rapporto esistenziale-teatrale decisivo. In questo clima di *Vitamorte* collocato tra il reale e il virtuale in senso di teatralizzazione dell'esistenza e dell'esistente il lavoro di Vedovamazzei, che per inciso non si nutre solo del retroterra campano, ma come vedremo più avanti allarga la sua visione al resto del mondo, acquista una diversa

sinistra luce quando ne analizziamo le singole opere.

Come detto sopra la prima apparizione di Vedovamazzei avviene appunto a Napoli nel 1991, presso l'Institut Français dove presenta un'opera "murale", un'immagine ottenuta con tante piccole forature praticate sul muro e in cui il rapporto tra i piccoli vuoti dei fori e il pieno del muro bianco genera una sorta di *pointillisme* grafico. Tale relazione di negativo/positivo serve a disegnare sulla parete un neonato nell'atto di gattonare, opera che viene intitolata *Bebè*. L'esordio è significativo della caratura concettuale che sta sia nella scelta del nome Vedovamazzei sia nell'opera proposta sia nel fatto di cominciare con il disegno, mezzo concettuale e progettuale per eccellenza. L'opera è, infatti, un bebè, quindi il ritratto dell'inizio della vita come metafora dell'atto di nascita della nuova entità artistica del duo Scala-Crispino. I due corpi diventano uno, Vedovamazzei: anche come possibile risposta agli anni ottanta dell'*Uno che si divide in due* di Francesco Clemente che a sua volta proseguiva il *Raddoppiare dimezzando* praticato da Boetti a partire dagli anni settanta. Difatti con questa figura si pone attenzione al corpo non come il soggetto-Narciso della decade precedente, ma come soggetto cruciale analizzato da vari artisti nel rapporto corpo-scienza (*società della tecnica*), corpo-moda (*società dell'immagine*), corpo-media (*società dello spettacolo*), corpo-estetico (*società della perfezione*), corpo-etico (*società dello spirito*), corpo sano (*società del benessere*), corpo malato (*società dell'incertezza*), corpo-simulacro (*società dell'altro*), corpo-virtuale (*società dell'immateriale*) e corpo-corpo (*società dell'essere e del non essere*) nel corso degli anni novanta. Già nel decennio precedente si era visto l'inizio di questo scivolamento verso la riconsiderazione della caducità del corpo dovuto al diffondersi dell'AIDS. Ma negli anni novanta questa consapevolezza si estende alle difficoltà del corpo più in generale e difatti in Vedovamazzei a questa celebrazione della nascita si accompagna, come sempre, il processo verso la morte, come accadrà in opere più tarde quali *E 127*, 1995 e *Babies in Waiting*, 1996. La prima consiste in un tavolino di polistirolo con sopra una serie di sigarette ridotte in cenere che Vedovamazzei chiama spermatozoi, e qui è evidente la relazione tra il germe della vita, lo sperma, e la materia della morte, la cenere; la seconda è, invece, la foto di un infermiere colto nell'atto di sputare entro un contenitore di azoto liquido contenente sperma per inseminazione artificiale, compromettendone così la fertilità. Lo stesso avviene, anche se per altra via, con *A Modest Proposal*, una videoproiezione del 1998 in cui vediamo la Regina Vittoria in sella a un cavallo bianco su sfondo nero e il Re Edoardo II ubriaco in una scena hogarthiana a lume di candela recitare l'omonimo libello (1729) in cui Jonathan Swift suggerisce di risolvere il problema irlandese attraverso il cannibalismo degli adulti





ricchi nei confronti dei bambini poveri. Queste sono opere *memento mori*, lavori che ricordano fin dalla nascita che il ciclo si conclude inevitabilmente con la morte, opere etico-estetiche che ci invitano a riflettere non solo su come prolungare la vita, ma quale rapporto intrattenere con la morte. Infatti, il grado di civiltà, lo ribadiamo, non si misura solo con la qualità della vita, ma pure con la qualità della morte, con la ritualità che mettiamo in atto per confrontarci con essa e con l'arte che ne è da sempre una possibile e profonda interfaccia.

Ma procedendo con ordine e disordine va detto che il lavoro di Vedovamazzei si segnala all'attenzione nazionale qualche mese dopo la mostra sopraccitata e precisamente nell'esposizione *Italia '90: ipotesi arte giovane* prodotta dalla rivista *Flash Art* presso la Fabbrica del Vapore a Milano. Si trattava di una mostra in cui un critico italiano per ogni regione era invitato a segnalare un gruppo di giovani artisti e Vedovamazzei assieme ad altri artisti campani venne indicato, onore al merito, da Gabriele Perretta. La mostra ospitava circa duecento artisti e molti di loro, come Vedovamazzei, venivano per la prima volta alla ribalta nazionale: Margherita Manzelli, Alessandro Pessoli, Eva Marisaldi... Vedovamazzei presentò un'opera, sempre con la tecnica delle forature ma su legno, in cui il disegno che si generava erano le piante delle rispettive case, quella di Portici, quartiere napoletano, di Stella Scala e quella di Frattaminore, paese in provincia, di Simeone Crispino.

C'è da dire che il fatto di scegliere come soggetto quello dell'architettura rafforza la dimensione progettuale. Disegnare piante è infatti sottolineare il valore del progetto, è presentare il domestico non sotto il profilo della narrazione e del quotidiano, ma dal punto di vista dell'astrazione, rafforzato ancor più dalla necessità di messa a fuoco che questo tipo di disegno *pointilliste* necessita. Ma anche in altre occasioni Vedovamazzei si cimenta con la pianta architettonica, come nel 2003 con *This is What you Want This is What you Get*: si tratta di un biliardo la cui forma è ricavata riducendo in scala la pianta della Calcografia Nazionale di Roma, sede della mostra, con cui i visitatori sono invitati a giocare. È ovvio che un biliardo di questo tipo mette in discussione l'uso "normale" che si fa di questo oggetto, vale a dire che è difficile se non impossibile giocare con esso in quanto tutte le traiettorie a cui siamo abituati in un vero biliardo qui non tornano, e quindi regole e possibilità del gioco saltano e vanno riscritte. Infatti riscrivere le regole è uno dei principi dell'arte e farlo usando metafore architettoniche e di design, che sono per tradizione il territorio dell'utile, è oltremodo significativo del lavoro di Vedovamazzei. In tal senso, se continuiamo a indirizzare la nostra attenzione sull'architettura vedremo come questo terreno di verifica insieme con quello del corpo e della natura sia un altro elemento costante

nell'opera di Vedovamazzei dall'esordio a oggi, quindi dalle piante di abitazioni ad *After Love*, 2003, che è la ricostruzione della casa di Buster Keaton per il CeSAC, Centro Sperimentale per le Arti Contemporanee di Caraglio (Cuneo), già presentato come progetto-neon al Centro Arti Visive Pescheria di Pesaro.

A questo punto va detto che ci sono persone che hanno occhi buoni per vedere e che per questo sono importanti nella storia degli artisti, anche quando sembrano starsene appartate, nel caso di Vedovamazzei, come per Pierre Huyghe, Xavier Veilhan, Vanessa Beecroft tra gli altri, c'è a Milano una figura singolare di gallerista, artista, dandy che si chiama Horatio Goni. È un argentino di origine italiana che gestisce nella città meneghina lo spazio *Fac-simile*, e che ha sostenuto fin dall'esordio le carriere di molti promettenti artisti, tra cui Vedovamazzei. Nello spazio di Goni, infatti, Vedovamazzei realizza due mostre che già agli inizi ne confermano non solo il talento, ma anche quest'elaborazione del rapporto *Vitamorte* di cui andiamo parlando. Nella prima, 1991, vengono presentati ancora disegni di pareti forate che riproducono organi del corpo: cuore, polmoni, intestino...; mentre nella seconda, 1992, è la volta di una serie di quadri a olio in bianco e nero in cui sono dipinte come in radiografia delle icone della cultura popolare: *Lucignolo, Santo, Pinocchio, Licantropo, Regina, Pulcinella, Carabiniere, Burt Simpson*... Dall'architettura l'attenzione ritorna verso il corpo e viste le date notiamo come questo tema, cruciale negli anni novanta, venga affrontato con un certo anticipo, mantenendosi poi costante nel lavoro di Vedovamazzei. Bisogna aggiungere alcune altre considerazioni: da un lato come il cinetismo della tecnica *pointilliste* nella rappresentazione degli organi interni crei un effetto di vitalismo, nel senso che percepiamo i polmoni respirare leggermente, il cuore battere lievemente, l'intestino digerire lentamente; mentre nei dipinti capiamo come le identità sono generate da una serie di deformazioni ossee, con qualche esagerazione: l'aureola per la testa del Santo, le orecchie d'asino per quella di Lucignolo, il cappello per Pulcinella, la corona per la Regina, la testa triangolare col pennacchio per il Carabiniere, il naso lungo per Pinocchio, la testa rettangolare seghettata in alto per Burt Simpson, la bocca di lupo per il Licantropo. Si tratta, come abbiamo detto, di pitture che prendono a modello radiografie di malati gravi di tumore alle ossa e che perciò presentano simili deformazioni. Anche in questo caso Vedovamazzei – come già in *Fat in the Land* del 2000, una piccola scultura-recipiente di ceramica rappresentante un fegato riempito di vino, con la messa in evidenza della relazione piacere-negatività nel rapporto tra fegato e vino, dato che questa bevanda è causa della cirrosi epatica, una delle malattie più pericolose e mortali – sottolineano la relazione *Vitamorte*. Così vengono affrontate le ragioni e le regioni del corpo dal lato che non vediamo, come



per le piante architettoniche, in quanto sia gli organi interni sia le radiografie sono parti nascoste, non visibili e quindi anch'esse un'astrazione. Un'astrazione del corpo e delle sue condizioni-limite portata, dall'arte, alle estreme conseguenze con l'opera *Time without Example*, 1999, dove vengono riprodotte 16 sensazioni visivo-cromatiche di persone in coma con l'inserimento in computer di dati forniti, come per le pitture-radiografie, da un ospedale. Qui non c'è solo il rapporto usuale col corpo, quello basato sull'aspetto esteriore, che anzi qui è secondario, perché in questo caso l'estetica si concentra sul lato medico, scientifico, anatomico, mettendo appunto insieme San Severo e Sammartini. In questo modo ci si avventura nel terreno delle nuove scienze come la genetica, esagerando potremmo dire nella nuova forma di "alchimia moderna" alla ricerca, come fa l'arte, dell'immortalità tramite la trasformazione-modificazione delle materie vive o morte che siano, e quindi il senso non è solo estetico, ma anche etico. Si tratta di corpi e cose che cambiano, di modifiche estetiche passate per la malattia, irregolarità, deformazioni come avviene ad esempio in opere come *Short Sighted Mirror* del 2002, oggi riproposto in una versione più grande nella mostra della GAM torinese. È uno specchio circolare che, fatto girare ad alta velocità, sfoca, deforma fino alla sparizione ciò che vi è o dovrebbe esservi riflesso. Se in uno specchio l'immagine non appare, o meglio non si riflette, seppur grazie a un accorgimento tecnico-meccanico che ne mette in movimento la struttura molecolare, vuol dire che viene negato il narcisismo del mondo e che si va nel territorio della morte, o meglio dei morti viventi, nel quale lo specchio non riflette e in cui riemerge la figura romantica del vampiro, metafora della società postmoderna dove il rapporto tra il prelievo della storia e la sua apparenza costruisce ancora nella relazione *Vitamorte* la sua qualità di essere-non essere. "Essere o non essere", questo dubbio amletico-shakespeariano che Vedovamazzei porta già nel nome scelto, è la riconferma del ciclo di *Vitamorte* come in *Pupa quae etiam carne humana vescitur* del 1994, un video nel quale vediamo Stella cercare di essere-non essere modificandosi il volto attraverso una serie di applicazioni di nastro adesivo trasparente. Sono deformazioni progressive che, similmente all'opera-specchio, sembrano ripercorrere la storia delle forme da un lato ripercorrendo la storia degli stili, passando dal realismo al classicismo al cubismo al surrealismo fino a Bacon, e dall'altro cercare l'altra identità, quella di Simeone, che in questa relazione di essere e non essere insieme con Stella fa l'uno, il Vedovamazzei. Ma la ritrattistica non è solo autoriferita, e difatti più avanti la soggettività verrà messa in scena nei tre grandi oli *Portrait of V.D.*, *Portrait of M.C.*, *Portrait of J.D.* (2000), opere non a caso riproducenti su un fondo nero lucido, elegante e luttuoso allo stesso tempo, le fisionomie deformate e rese

lunari dal candore della pelle di noti personaggi del mondo dell'arte e della moda: Vincent Darre disegnatore per Moschino, Mariuccia Casadio scrittrice e consulente di *Vogue Italia* e Jeffrey Deitch critico e gallerista newyorkese. Deformato era apparso pure il volto della Madonna nelle pitture *Maria fugge in Egitto* del 1992, tre piccole tele in cui la Vergine Maria viene colta mentre si occupa della toilette quotidiana: lavarsi i denti, pulirsi il naso, spremersi i brufoli sul volto. Certo qui assistiamo anche a una rilettura in chiave quotidiana e non agiografica di uno dei temi centrali del Vangelo e della storia della pittura, una caratteristica di Vedovamazzei che mostra interesse più per la storia apocrita che per quella istituzionale. Maria qui non sale in Cielo come nelle tele della tradizione (Raffaello, Tiziano), ma, colta nelle sue occupazioni quotidiane, scende a patti con la Terra e con l'attualità che ha fatto della cura del corpo una centralità esistenziale alla quale neanche la Madonna riesce a rinunciare. In questo gioco che potremmo definire di blasfemia estetica, o di storia "altra", inseriamo pure il video *God Save the Queen* dove vediamo una banda di paese, una *brass band*, suonare l'inno britannico nella versione dei Sex Pistols, aumentandone la cacofonia che già aveva procurato la censura del gruppo inglese portavoce della cultura punk e del conseguente *Zeitgeist* del postmoderno "no future". In questo percorso di accerchiamento non possiamo non ricordare l'opera *Vedovamazzei non ci fai paura abbiamo il colpo in canna senza la sicura* dove lo slogan usato nelle manifestazioni politiche durante gli anni settanta, soprattutto dalla sinistra extraparlamentare, viene messo in una *snow ball*, riducendo a piccolo souvenir la seriosità ideologica della lotta politica. È anche questo un segno dei tempi che parla della fine delle ideologie, del fatto che la destra e la sinistra, almeno così dicono in molti, non sono più nettamente divise e che tutto ciò non fa più paura, tanto da essere ridotto a ricordo. Souvenir ironici provocatori come per *Amore mio* del 1994, in cui abbiamo un modellino di *Mini Minor* rossa con tetto bianco con i vetri foderati da pagine della rivista *Famiglia Cristiana* che sobbalza come se dentro ci fossero due persone che scopano, ancora una versione esistenziale del sacro e del profano come per *Maria fugge in Egitto*. In questo andirivieni tra sacro e profano, in questo ripercorrere miti e figure delle ideologie laiche o sacre, si inserisce anche l'opera *Ho Chi Minh* esposta, in una personale del 2002, nel cortile del palazzo romano di via dei Prefetti 17 dove ha sede la galleria *Magazzino d'Arte Moderna*. Si tratta di un lampadario-chandelier-reliquario con al centro una sfera contenente un teschio, riproduzione di quella di *Ho Chi Minh*, appunto, reso visibile a intermittenza, e che rievoca la descrizione fatta da un giornalista americano durante la guerra in Vietnam di un bombardamento dei vietcong come "il più bel lampadario barocco che abbia mai



- 6 *Time without Example*, 1999
- 7 *Pupa quae etiam carne humana vescitur*, 1994
- 8 *God Save the Queen*, 1997
- 9 *Vedovamazzei non ci fai paura abbiamo il colpo in canna senza la sicura*, 1994



visto". Se da una parte il lampadario quale luogo di emissione della luce è qui una sorta di sepolcro, quindi la casa della morte, dall'altra Vedovamazzei si preoccupa di dare ad esso anche il significato opposto, della vita. Infatti se nel primo caso la sensazione che emana, data anche dalla forma gotica, è quella di una luce lunare-spettrale, nel 2000 viene realizzato *Climbing*, un altro lampadario molto più grande aperto e solare, a cui è possibile accedere tramite una scaletta pensile posta su una piattaforma reticolare centrale nella quale è adagiato un sacco a pelo di volpe argentata di marca Prada che nelle intenzioni dell'artista serve da rifugio per barboni, clochard, homeless. L'opera, presentata nella collettiva di apertura del MAXXI a Roma, finisce con l'essere anche una riflessione cinico-ironica sulle trasformazioni in corso nella società italiana ed europea che si va riempiendo di nuovi poveri, quelli che la sociologia contemporanea chiama "non persone", provenienti soprattutto dai paesi dell'Est e del Sud del mondo attratti dal miraggio dell'Occidente che solo agli occidentali appare al tramonto. Ma la cosa non finisce qui, in quanto Vedovamazzei realizza per la mostra alla GAM ancora un'opera che impiega il lampadario, dal titolo *Bluish*: questa volta le luci, affogate in un fumo azzurrognolo in una grande vasca di vetro, sono disposte come le stelle del Grande Carro. L'intento non è più morale o politico ma teatral-estetico e, dati il titolo e la forma, cosmico. Ecco: questa è la luce per una società che è stata definita da più parti "neobarocca", in cui le icone del comunismo e della democrazia, i livelli dell'alto e del basso vengono destrutturati e orizzontalizzati e, presentati "in vitro", ricollocati al di fuori della politica e al centro dell'esistenza. "In vitro" è una delle condizioni in cui è piombata la società contemporanea con le sue sperimentazioni sulla genetica, una cultura attiva nella ricerca di nuovi corpi, nuovi paesaggi in cui si inserisce l'opera, sempre nella stessa occasione offerta dalla mostra romana, *Armonia Meravigliosa*, che ci conduce al tema della natura-paesaggio. È una sala della stessa galleria le cui porte sono sigillate da un vetro come in laboratorio e attraverso cui vediamo una pozzanghera acqua e fiori incominciati da mucchi di terra. I fiori sono ninfee geneticamente modificate non nella forma ma nella colorazione dei petali, presentano macchie di colore a dripping come se fosse intervenuto Pollock danzando col pennello nello stagno, invece che essere dipinte da Monet. In questo paesaggio, come in *Ghiaccio 9*, una pozzanghera fatta di ninfee e polistirolo al posto della terra presso le Papesse di Siena sempre nel 2002, troviamo un altro punto cruciale del lavoro di Vedovamazzei, nel senso dell'attenzione che si porta all'arte e ai suoi generi.

Del corpo e del ritratto abbiamo già parlato e in questo caso è ovvio che si sta affrontando il tema della natura come paesaggio, nel quale, come detto sopra,

concorrono diversi elementi: la storia dell'arte espressa nelle figure e nei soggetti e nelle tecniche che vanno da Monet a Pollock, iniziatori rispettivamente della modernità e della contemporaneità, ma passando a seconda dei casi anche per Leonardo o Malevic. Da un lato infatti appuntare l'attenzione su questo tema dal punto di vista della modificazione genetica finisce per riguardare in tal caso anche il lato della scienza della natura come lo era l'anatomia nei lavori precedenti, mentre dall'altro, con ad esempio *Livelihood* del 1998 (un quadrato di marmo bianco su cui ci sono delle tracce bianche di passi) finisce per rileggere in chiave narrativa l'astrazione maleviciana del quadrato bianco su fondo bianco. Nel fare ciò viene non a caso scelto come punto di partenza un periodo collocato nella seconda metà dell'Ottocento, riferito agli esponenti dell'Impressionismo e particolarmente a Monet che operarono una rivoluzione nell'arte attraverso la centralità della loro azione estetica sul paesaggio, servendosi anche degli apporti e delle conquiste scientifiche del tempo. Ciò viene sottolineato in *Go Wherever You Want, Bring Me Whatever You Wish* del 2000, dove il rimorchio di un grande camion è trasformato in una piscina-fiume-lago al cui interno viene ricostruita una scena di un'opera di Monet comprensiva di acqua, giunchiglia, barca e pontile. Caratteristica di quest'opera-paesaggio è che può essere usata: si può, infatti, salire sul rimorchio del camion, entrare in barca e remare; ma è anche un paesaggio mobile nel senso che può essere portato da un luogo all'altro, da un paesaggio all'altro e quindi possiamo fare un giro nel e col paesaggio: potremmo, col paesaggio di Vedovamazzei, andare nei luoghi, nei paesaggi dipinti da Monet. Di quest'opera esiste pure una versione domestica, dove il piccolo lago è portato in un armadio coricato a terra. Nel paesaggio possiamo quindi starci dentro, o fuori in barca, guardarlo o essere guardati, possiamo stare in piedi o seduti come nell'opera *155 a.C.* del 2001 realizzata insieme a *Stella Maris O.G.M.* per il Parco de La Marrana dei coniugi Grazia e Gianni Bolongaro a Montemarcello. Si tratta di una panca in legno sulla quale siamo invitati ad accomodarci per ammirare tranquillamente il paesaggio circostante, ma non appena seduti sentiamo suoni (sferragliare di daghe, calpestio di cavalli), voci e grida di un'antica battaglia, che scopriamo essere quella combattuta contro i liguri dai romani guidati dal console Marcello e che dopo la vittoria diede nome alla collina. Se da una parte possiamo leggere quest'opera come una spettacolarizzazione del paesaggio, della dimensione culturale della natura, dall'altra essa ci dice che siamo seduti sulla storia, che abbiamo il passato sotto di noi e che la sua presenza fantasmatica può tornare da un momento all'altro. Ma se da una parte abbiamo questa forte presenza del passato, l'idea del futuro, seppur fatta arretrare dopo la modernità, non ci ha ancora del tutto abbandonati, come non ci ha

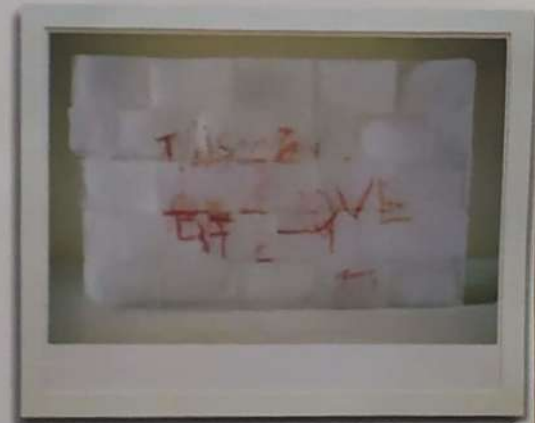


- 10 *Climbing*, 2000
- 11 *Livelihood*, 1998
- 12 *155 a.C.*, 2001
- 13 *Go Wherever You Want, Bring Me Whatever You Wish*, 2000

abbandonato la consapevolezza di come trasformiamo il corpo e modifichiamo l'ambiente, quali sono le prossime frontiere dell'arte e della vita e della morte che, come detto, sono al centro dell'opera di Vedovamazzei. Difatti *Stella Maris O.G.M.* (2001), dove O.G.M. non è solo la sigla di Organismo Geneticamente Modificato, ma sta anche per Oceano Geneticamente Modificato, è una collinetta nella quale si entra scendendo al di sotto di essa e all'improvviso nel buio appare una piccola vasca, un minuscolo oceano azzurro la cui acqua ha la composizione chimica di quella dell'oceano Pacifico. Tralasciando il fatto che la forma è di tumulo funebre, vediamo qui natura, cultura e architettura interagire; come pure in *Dew Drops*, 2001, un piccolo rudere di architettura, pilastri di cemento armato imperlati di rugiada. Tuttavia, prendersi cura della natura è proprio della cultura, in quanto dal suo stato di salute dipende anche la nostra condizione umana, perché come noi è un organismo vivo, ha sensazioni ed emozioni, come messo in evidenza in *Shy Plant*, 1997, una pianta timida in cui una foglia arrossisce quando qualcuno vi si avvicina. Ma la timidezza non è una delle caratteristiche principali dei nostri tempi spettacolari ed è su questo terreno che Vedovamazzei produce un'altra delle riflessioni più significative, come quelle sul corpo, o sul paesaggio. Difatti, abbiamo considerato il paesaggio come una forma di cultura della società dello spettacolo, vale a dire di un'immagine che sta al posto di un'altra realtà. Sappiamo bene infatti di non parlare di erba, piante, montagne reali ma di un paesaggio, leonardesco quando è immerso nella nebbia, cézanniano quando vi campeggia una montagna e potremmo pure parlare di paesaggio vedovamazzeiano quando ci troviamo all'interno di paesaggi artificiali, finendo in una relazione compromissoria del reale-virtuale. Di questa spettacolarizzazione fa parte una delle forme più artificiali di paesaggio costruito dall'uomo, quello dell'architettura. Va detto che l'architettura è da sempre una delle forme maggiormente reali e simboliche dell'umanità e per questo legata a una forma di spettacolarizzazione della realtà che si è ulteriormente accentuata nel tempo della condizione postmoderna. Non sarà sfuggito a nessuno il fatto che oggi vengono realizzati edifici capaci di funzionare come le piramidi, San Pietro, il Partenone, in quanto attrattori di flussi turistici. Ma accanto agli edifici sopracitati che hanno impiegato millenni per definire questa loro funzione e ridefinirla ora alla luce delle masse messe in movimento dall'industria culturale, adesso architetti come Gehry o Koolhaas progettano e realizzano e aggiungono architetture per questi flussi, una modalità che può essere definita, sia detto in senso positivo, come una sorta di "disneyzzazione della contemporaneità". Sta di fatto che alla luce di questi avvenimenti Vedovamazzei ha prodotto una serie di opere che mettono in evidenza la trasformazione della realtà architettonica e che per

ciò ha suscitato l'attenzione di autorevoli riviste di architettura come *Domus*. Ad esempio già nel 1999 nella personale intitolata *Time without Example* alla Galleria Artra di Milano vi è la ricostruzione di una parete, con tanto di porta, che i galleristi avevano abbattuta qualche anno prima per esigenze funzionali: solo che il muro "ricostruito" non è di mattoni e calce ma di vetro, e quindi trasparente. La parete allora c'è e non c'è, è e non è, è reale e virtuale allo stesso tempo, è presenza e assenza. Come per lo specchio che non specchia, qui abbiamo un muro destinato ad altra funzione, un corpo architettonico che possiamo attraversare, anche se solo con lo sguardo, un'opera che esalta il senso del vedere. È significativo che nella sala accanto si trovino anche 4 delle 16 opere fotografiche in cui sono state riprodotte le sensazioni visivo-cromatiche di persone in coma di cui abbiamo già parlato. Si tratta di esistenze impossibilitate a essere come lo è anche il sentimento dell'amore in *This can't be Love*, 2003, una foto dove campeggia una scritta rossa a spray, come fosse sangue o rossetto, su una parete fatta di blocchi di ghiaccio. Ancora un muro, una parete che esiste solo grazie alla fotografia, dato che nella realtà si è già dissolta nella precarietà della materia e dei sentimenti.

Questa trasformazione dell'architettura in una forma viva di spettacolo, che passa pure attraverso la Las Vegas di *Meanings of the City* analizzata da Bob Venturi, è visibile in *Neon nuvola* del 2001, dove una nuvola disegnata col neon, che ha la capacità di variare il colore col cambiare della temperatura e del clima, è posta, come un'insegna, sul tetto di un hotel toscano. Si tratta di un modo per rimarcare il rapporto fra tecnologia, natura e architettura quale nuovo elemento qualificante del paesaggio urbano. In questa continua indagine degli elementi interni ed esterni dell'abitare, in questo continuo passare dal piccolo al grande dal micro al macrocosmo, possiamo a pieno titolo inserire opere come *Sun Dam*, un'opera-muro realizzata nel 2001 in occasione della personale alla GAMeC di Bergamo. Vediamo che si tratta ancora una volta di una parete, elemento che, ricordiamo, ricorre fin dalla prima opera, un muro pieno di crepe e fori da cui fuoriescono fasci di luce fortissimi e un suono roboante. Il fatto è che quella luce e quel suono sono quelli del Sole che da dietro cerca di sfondare la parete, suono che è pure contenuto in *SoHO, Solar Heliospheric Observatory*, sempre del 2001, esposto nella sala accanto assieme a quello della Terra. Sono i veri suoni del Sole e della Terra scaricati da internet e poi incisi su dischi di vinile e collocati su una base bianca - in questo caso, mentre più tardi, per la partecipazione al Premio Querini Stampalia - Furla per l'arte con Caveau, i dischi vengono messi su una consolle con giradischi dentro una stanza-cassaforte con la possibilità di essere ascoltati. Difatti, Sole e Terra, astri e pianeti, come qualunque



14 *Dew Drops*, 2000

15 *Time without Example*, 1999

16 *This can't be Love*, 2003

pagine seguenti/following pages

17 *Neon nuvola*, 2001



corpo in movimento, nella loro rotazione producono rumore, che non riusciamo a percepire in quanto coperto dall'inquinamento acustico prodotto dall'uomo, dalla natura e dalle cose, come avviene per l'inquinamento luminoso che nelle nostre città non rende più possibile la visione del cielo stellato. Ancora di muri si tratta per opere del 2004 come *After Balance* presentato allo Spazio Erasmus Brera a Milano e di *Butterfly Effect* quale installazione permanente presso il foyer del negozio londinese di Comme des Garçons. I due lavori hanno in comune il fatto che non sono verticali, il primo perché non essendo una parete fissa dondola come un'altalena dentro lo spazio che lo contiene, il secondo perché non ortogonale, ma inclinato. La prima opera è un pezzo di muro ritagliato dentro una parete preesistente, la seconda è un muro di acciaio inox specchiante su tutti i lati inserito nel foyer con un'apertura al centro attraverso la quale accedere. La prima non ha passaggio, ma solo un movimento che ci fa capire che viviamo in una situazione di pericolo e di incertezza financo nelle pareti domestiche, la seconda la possiamo attraversare, sempre a nostro rischio e pericolo e mentre lo facciamo veniamo pure riflessi e data l'inclinazione siamo rispecchiati in maniera non ortodossa. Il mondo della moda è un mondo pieno di specchi, anzi si può dire che non esisterebbe senza lo specchio, ma va aggiunto che la parete specchiante di Vedovamazzei proprio per le sue caratteristiche di instabilità architettonica e dell'immagine non è accondiscendente, ma tenta di produrre una critica dall'interno al sistema della moda stessa, utilizzando i suoi stessi strumenti. Da che mondo è mondo lo specchio riflette il mondo così com'è, lo copia, lo duplica, ma se ciò non avviene più significa che il mondo non è più quello che è ma quello che ci sforziamo di far essere, pertanto se nello specchio l'immagine non appare, o meglio non si riflette, viene spezzato il narcisismo del mondo con tutta la sua messa in scena della soggettività. È la messa in scena del soggetto attuata dall'oggetto muro che si inchina, diventando, così, qualcosa di vivente, una sorta di organismo metafora della nostra esistenza precaria come accade in *After Love* del 2003. Si tratta della ricostruzione della casa di Buster Keaton, vista più volte nel cortometraggio *One Week* del grande comico americano. Più che una casa è un'icona dell'impossibilità di costruirla e se pensiamo che questo film viene girato negli anni venti, quindi in piena modernità, in un periodo in cui l'architettura esalta linearità e ortogonalità, capiamo la capacità di premonizione dell'arte. Qui le pareti sono sghembe, tutta la casa si muove a zig-zag come la maschera tragica dell'attore, nulla e niente sta in piedi come se un tornado continuasse a soffiare... Non c'è bisogno di niente di più, ma siccome mi piace lo spreco lo faccio lo stesso, dicendo come quest'opera di Buster Keaton sia una fuga dalla modernità, mentre quella successiva di Vedovamazzei è un commento

alla condizione postmoderna dove la linearità evolutiva è messa in discussione da una concezione dal tempo circolare, o spiraliforme. Allora è metafora di un'epoca in cui alla certezza di una soluzione possibile, da una causa data segue un effetto certo, si sostituisce l'incertezza, la complessità, la differenza, al posto dell'ordine è messo il disordine provocato magari dal battito d'ali di una farfalla nelle Filippine che finisce, moltiplicando esponenzialmente la turbolenza, per generare un tornado in America. Se, infatti, non possiamo governare con ordine una realtà in cui il disordine è all'ordine del giorno, vorrà dire che bisogna cercare di fare i conti con il caos e adattarsi alle circostanze e per questo non c'è necessità di uno stile utilizzabile in ogni occasione, ma, come detto, di uno stile libero, quello che Vedovamazzei impiega oramai da più di dieci anni. Stile libero mentale e formale che gli permette di pensare e realizzare opere come *Tornado*, sia quale progetto di tornado chiuso in una teca di vetro alta circa 7 metri e larga 3 con l'idea di poterlo prima o poi realizzare non appena tecnologia ed economia lo permetteranno, sia come piccola scultura in lana di ferro dentro una scatola di cartone (2003). Dopo il passaggio dell'arte come dopo quello di un tornado niente è né può essere come prima: ma non possiamo fare a meno di notare come ci sia una relazione tra natura che crea o ricrea anche quando distrugge e arte capace di creare anche dalla distruzione e dal suo effetto terminale che è quello della morte. Su ciò andiamo ripetendo fin dall'inizio come Vedovamazzei porti una riflessione costante e leggera, perché compito dell'arte è anche quello di darci confidenza con la morte. Non c'è bisogno, infatti, di ripetere come tutta l'arte, grande o piccola che sia, abbia fatto della sua elaborazione un punto centrale, e così Vedovamazzei — che non si sottrae a tale necessità — oltre alle opere di cui abbiamo parlato ne ha prodotte altre a tale proposito. In questo senso pensiamo a *How to Disappear Completely* del 2000, una sedia a rotelle dotata di remi, che dovrebbe servire al disabile per remare qualora cadesse in acqua, mentre è ovvio che ciò è impossibile e che questa modifica tecnica è un invito alla morte. Sempre di questa relazione *Vitamorte* parla Carlo Vogt racconta, pubblicata nel 2000 come progetto nel numero 0 della rivista *Perché?* e oggi realizzata come scultura al neon per la mostra alla GAM: è il racconto di due cicogne adultere che uccidono lo sposo. Ecco, allora, che non poteva mancare nell'orizzonte estetico una messa in opera dell'architettura della morte, cosa che accade come processo ironico già nel 1995 con l'opera *Untitled*, che altro non è che un piccolo cimitero di mortadella, e più recentemente con *Paar National Cricket*, 2003, riprodotto un piccolo cimitero inglese, dal cui titolo si evince che questo della morte è un terreno di gioco nel quale giochiamo quotidianamente la partita a termine della vita. In queste opere non c'è la solennità architettonica con cui





viene normalmente trattato il tema della morte, ma più la consapevolezza di quella relazione disincantata con essa. Disincantato è, infatti, il monumento alla memoria di Coppi *My Weakness* del 2000, in cui una bicicletta Bianchi da corsa, del tipo di quella usata da Coppi, è collocata, possiamo dire "messa a riposo" facendo leva sul doppio senso di questa parola come riposo appunto e come morte, su una pila di materassi. Ma Vedovamazzei per parlare sia della vita sia della morte non riposa mai, come testimonia la sua ampia produzione, tant'è che ci piace concludere ricordando l'opera *Storia naturale di Vedovamazzei*, 2003, un "racconto" infinito fatto di 400 acquarelli, una sorta di diario di progetti realizzati, da realizzare e di opere autonome. Oltre a parafrasare il titolo di una importante opera boettiana, *Storia naturale della moltiplicazione*, questa di Vedovamazzei costituisce, lo ribadiamo, un diario artistico-esistenziale, un'opera a stilelibero che si compiace continuamente della vita e della morte dell'arte.

