

UNTRUE UNREAL
Arturo Galansino

Tief ist der Brunnen der Vergangenheit. Sollte man ihn nicht unergründlich nennen?
Thomas Mann, *Giuseppe e i suoi fratelli*¹

«Sono interessato agli effetti che i luoghi hanno sulle opere»², afferma Anish Kapoor, e ciò appare evidente guardando ai suoi lavori che riescono a catalizzare l'energia di uno spazio, non solo connotando l'ambiente che le ospita, ma anche mettendosi in relazione con il contesto e trasformandolo.

La mostra *Anish Kapoor. Untrue Unreal* a Palazzo Strozzi rappresenta il primo confronto diretto tra l'artista e un edificio-epitome della cultura rinascimentale e, per sottolineare convergenze e affinità tra la sua arte e il Rinascimento, sono inclusi in catalogo sei nuovi saggi di studiosi internazionali specializzati in questo periodo storico: Diane Bodart, Francesca Borgo, Rachel Boyd, Dario Donetti, Tommaso Mozzati e Morgan Ng.

Come si evince dal saggio di Tommaso Mozzati la vasta selezione di sculture e installazioni, dall'inizio degli anni Ottanta sino a oggi, presentate a Palazzo Strozzi si riempie di nuovi significati e suggestioni. Il monumentale palazzo progettato per Filippo Strozzi alla fine del Quattrocento, infatti, costituisce un «esercizio di rappresentazione», in cui – lo sottolinea Dario Donetti nel saggio in catalogo – il rivestimento architettonico è ben distinto dai volumi che lo compongono, rendendo così particolarmente suggestivo il dialogo tra un edificio simbolo dell'Umanesimo e del Rinascimento e l'arte di Kapoor, con il suo cimentarsi e confrontarsi con i limiti di una struttura chiusa, con le riflessioni sui rapporti di scala, sulla liminalità, sui concetti di membrana esterna e rivestimento³.

Il punto di partenza della mostra è il cortile, che l'artista ha voluto occupare con una nuova opera site specific, *Void Pavilion VII (2023)*, un grande monolite bianco nel quale si entra da un'apertura posta a est per trovare tre «vuoti» oscurissimi che si aprono nelle pareti: un'opera che, come ribadisce l'artista nel dialogo che segue questa introduzione, vuole destabilizzare le certezze e la visione razionale che sono alla base del progetto di Palazzo Strozzi.

I visitatori che accedono al cubo kapooriano possono – «sprofondando» nei vuoti delle pareti – vivere un momento meditativo sull'idea di spazio, prospettiva e tempo. Un'esperienza fisica e mentale, impossibile da penetrare con la vista e che pare accogliere, in un mondo di ombre, l'inconscio. È l'oscurità in cui ritrovare se stessi, l'Ouroboro junghiano, il serpente che si mangia la coda, l'abisso, che divora o si nutre di se stesso

¹ T. Mann, *Joseph und seine Brüder*, Berlin 1933, I, p. 1. «Profondo è il pozzo del passato. O non dovremmo dirlo imperscrutabile?», in T. Mann, *Giuseppe e i suoi fratelli*, trad. di B. Arzeni, Milano 2021, p. 23.

² *Anish Kapoor*, catalogo della mostra (Château de Versailles, 9 giugno - 1° novembre 2015), a cura di A. Pacquement, Paris 2015, p. 19.

³ Kapoor ha sottolineato «la convenzione rinascimentale della pittura come finestra illusionistica o spazio al di là, senza mai deviare dal suo impegno per un'opera interamente scultorea e fisicamente molto presente» (L. Forsha, *Introduction*, in *Anish Kapoor*, catalogo della mostra (San Diego, Museum of Contemporary Art, 1 febbraio – 5 luglio, 1992), San Diego 1992, pp. 10-13: 10-11). Tra i riferimenti kapooriani all'arte rinascimentale appare illuminante l'affermazione scaturita nel corso del recente incontro tra Kapoor e Giulio Paolini a Brescia: «Sa quali sono state le due scoperte più importanti nel Rinascimento? Una la prospettiva, lo sappiamo. La seconda sono le pieghe degli abiti» (<https://www.exibart.com/arte-contemporanea/dialogo-tra-assoluti-anish-kapoor-e-giulio-paolini-in-mostra-alla-galleria-minini-di-brescia/>).

formando un cerchio senza fine⁴. Il pozzo – di cui parla Morgan Ng nel suo saggio –, la vertigine fisica di quanto sconosciuto, il timore della caduta, dell'essere risucchiati verso l'imperscrutabilità del passato e del futuro, sono temi che ci riconducono alle dichiarazioni di Kapoor sulle proprie opere dedicate al vuoto, con riferimenti sia al grembo materno che alla tomba: luoghi bui e scuri in cui potersi ritrovare, o perdere, anche se – come sua prassi – l'artista non fornisce interpretazioni, ma lascia che siano gli spettatori a interrogarsi sulla propria interiorità e spiritualità.

Sono sempre stato attratto da un'idea di paura, da una sensazione di vertigine, di caduta, di tensione verso l'interno [...]. È una visione dell'oscurità. La paura è un'oscurità dove l'occhio è incerto, la mano si volge nella speranza di un contatto e solo l'immaginazione ha una possibilità di fuga⁵.

Il vuoto è in realtà uno stato interiore. Ha molto a che fare con la paura, in termini edipici, ma ancora di più con l'oscurità. Non c'è niente di più nero del nero interiore. Nessun altro nero è paragonabile a quello. Sono consapevole della presenza fenomenologica delle opere della serie Void, ma sono altrettanto consapevole del fatto che l'esperienza fenomenologica da sola non è sufficiente. Mi ritrovo a tornare all'idea di narrazione senza racconto, a ciò che permette di introdurre psicologia, paura, morte e amore nel modo più diretto possibile. Questo vuoto non è qualcosa privo di importanza. È uno spazio potenziale, non un non-spazio⁶.

Nel passaggio alle stanze del Piano Nobile, caratterizzate dalla forte regolarità e dalla severa dualità cromatica, le opere di Kapoor prendono possesso dello spazio, e l'artista è voluto intervenire proprio sulla simmetria delle sale, come spiega egli stesso nell'intervista in catalogo. E questo intento lo si percepisce sin dalla prima sala, dove l'ambiente viene aggredito da *Svayambhu* (2007), con le sue dimensioni, il suo movimento e il colore acceso e drammatico della sua materia malleabile.

Questo termine sanscrito definisce ciò che si genera autonomamente, che è "sorto da sé", è il corrispettivo delle immagini acheropite cristiane create senza l'intervento di una mano umana ma impresse miracolosamente su un supporto⁷. Secondo Kapoor «La forma [...] si è fatta da sé»⁸ e in quest'opera è infatti assente l'intervento dell'artista, qui sostituito dal motore – invisibile – che fa muovere il grande blocco plasmabile attraverso una porta. *Svayambhu* propone una riflessione dialettica tra vuoto e materia: il monumentale blocco di cera rossa, che riproduce un vagone ferroviario stilizzato, si muove su rotaie seguendo un percorso di quasi venti metri tra due sale di Palazzo Strozzi plasmando la materia di cui è composto nel rapporto con l'architettura che attraversa. Nel corso del tragitto – con un movimento quasi impercettibile – essendo il blocco più ampio del portale, lascia tracce del passaggio di un rosso carico, quasi fiotti di sangue coagulato: metafore di nascita e richiami all'utero, ma che suscitano anche percezioni di morte e violenza.

⁴ T. McEvelley, *Anish Kapoor. The Darkness Inside a Stone, in Sculpture in the Age of Doubt*, New York 1999.

⁵ *A Conversation. Homi Bhabha and Anish Kapoor, 1 June 1993*, in *Anish Kapoor. Stone*, catalogo della mostra (Istanbul, Sakip Sabanci Museum, 9 ottobre 2013 - 2 febbraio 2014), Istanbul 2013, pp. 317-327: 321, 323.

⁶ *Mostly Hidden, an Interview with Marjorie Allthorpe-Guyton*, in *Anish Kapoor. British Pavilion, XLIV Venice Biennale 1990*, catalogo della mostra, London 1990, pp. 43-51: 45.

⁷ Sul tema cfr. tra l'altro G. Wolf, *Schleier und Spiegel. Traditionen des Christusbildes und die Bildkonzepte der Renaissance*, München 2002.

⁸ S. Poddar, *Suspending Disbelief. Anish Kapoor's Mental Sculpture*, in *Anish Kapoor. Memory*, catalogo della mostra (Berlino, Deutsche Guggenheim, 30 novembre 2008 - 1 febbraio 2009), a cura di S. Poddar, New York 2008, pp. 26-53: 34-41.

La cera ha una lunga tradizione nella storia fiorentina. Nel suo testo in catalogo Francesca Borgo ne ripercorre l'uso sia come materia utilizzata per tecniche diverse, sia come medium artistico a sé stante, con riferimento all'antica tradizione degli ex voto che raffiguravano parti del corpo o figure a grandezza naturale, come quelle, eseguite dal "ceraiuolo" Orsino, volute da Lorenzo de' Medici dopo essere sopravvissuto alla Congiura dei Pazzi⁹. In una di esse il Magnifico appariva ferito alla gola e fasciato, come si era presentato alla finestra di casa sua per testimoniare alla cittadinanza di essere vivo; un'immagine che, come la cera, evoca la vulnerabilità ed effimerità della carne e l'aleatorietà della vita umana e che può essere anche avvicinata alle opere di Kapoor in silicone – le troveremo più avanti – che ricordano interiora, corpi violati e sanguinanti.

In mostra *Svayambhu* è messo in rapporto con *Endless Column* (1992), che fa esplicito riferimento alla celebre scultura *La colonne sans fin* di Constantin Brâncuși, con cui l'artista rumeno ha voluto suggerire lo slancio verso l'infinito, mentre Kapoor crea forme e meta-ambienti per interagire con lo spettatore sia fisicamente che sensorialmente¹⁰.

*C'è qualcosa di immanente nel mio lavoro, ma il cerchio si completa solo con lo spettatore. Esiste quindi una netta differenza rispetto a quelle opere con soggetto definito, dove significato e contrappunto formano già un cerchio completo*¹¹.

Il pigmento rosso vivo di *Endless Column* si allarga e accumula alla base e sul soffitto per suggerire che la colonna è penetrata dal basso e sfonda la sala volendo arrivare al cielo per oltrepassare i limiti dell'ambiente ed esplorare il rapporto tra fisicità e trascendenza. Si crea così una sensazione di corporeità architettonica eterea, metafora del legame tra terra e cosmo, un concetto che Kapoor ha ribadito con un poetico paragone agli iceberg, la cui struttura e il cui significato si rivelano sempre solo parzialmente, considerando che le porzioni occultate alla vista ne costituiscono la parte preponderante.

*[Quando] si realizza un oggetto e lo si riveste di pigmento, quest'ultimo cade a terra creando un alone intorno all'oggetto stesso. Possiamo quindi paragonarlo a un iceberg: la maggior parte dell'oggetto è nascosta, invisibile. E così mi sono interessato sempre di più all'oggetto invisibile. Una parte [di esso] sporgeva nel mondo, ma era il resto a essere veramente interessante*¹².

Se l'opera brancusiana, sebbene priva di riferimenti antropomorfi diretti, richiama il corpo femminile con il suo ripetersi di forme romboidali, la colonna di Kapoor può alludere all'organo sessuale maschile, ma nel contesto di Palazzo Strozzi è fondamentale il rispecchiamento nelle colonne in pietra del cortile [fig. 1] (e in altre ugualmente disegnate da Giuliano da Sangallo): altrettanti «cilindri solidi» – come richiama ancora Donetti –, che risaltano sulle pareti chiare.

⁹ G. Vasari, *Vita di Andrea del Verrocchio*, in *Le vite dei più celebri pittori, scultori e architetti*, 1568, La Spezia 1988, vol. 1, pp. 327-332.

¹⁰ M. Codognato, *The Meat and Flesh of the World*, in *Anish Kapoor*, catalogo della mostra (Roma, Macro, Museo d'arte contemporanea, 17 dicembre 2016 - 17 aprile 2017), a cura di M. Codognato, Imola 2017, pp. 10-21: 12.

¹¹ Anish Kapoor in *In Conversation with John Tusa*, BBC Radio 3, luglio 2003:
<https://www.bbc.co.uk/programmes/p00ncbc1>.

¹² C. Higgins, *A Life in Art. Anish Kapoor*, in «The Guardian», 8 novembre 2008,
<https://www.theguardian.com/artanddesign/2008/nov/08/anish-kapoor-interview>.

Il pigmento di Endless Column ha avuto un ruolo importante nei primi lavori, quale To Reflect an Intimate Part of the Red (1981), opera fondamentale nella carriera di Kapoor al suo affermarsi sulla scena internazionale come una delle più originali voci nell'arte contemporanea: un suggestivo insieme di forme in pigmento giallo o rosso, riferibili a elementi naturali, che emergono dal pavimento, fragili, quasi ultraterrene ma potentemente presenti. Se la scala ridotta differenzia queste opere da altre successive, analogo è l'effetto spaziale e architettonico, ricercato e ottenuto.

Nel corso della Biennale veneziana del 1990 il lavoro di Kapoor basato sui pigmenti venne interpretato soprattutto sulla base delle sue origini e dei riferimenti alla cultura indiana, ma a questa catalogazione l'artista, già in quella occasione, si era opposto con energia:

È una cosa che mi fa infuriare. Mi oppongo con forza al tentativo di guardare l'opera per la sua indianità o attraverso la mia indianità¹³.

Da allora, la risposta a una simile chiave di lettura del suo lavoro è stata l'idea di "spirituale", una dimensione più ampia che coinvolge le variegata esperienze e i diversi riferimenti che sono alla base del pensiero, non solo artistico, di Kapoor.

Il colore poi, che nella poetica di Kapoor non è solo materia e tonalità, ma anche fenomeno immersivo, con un proprio volume insieme spaziale e illusorio, crea, come sottolinea Rachel Boyd in catalogo, un parallelismo con l'uso dei pigmenti nella scultura non solo rinascimentale, ma dell'antichità in generale: un'acquisizione relativamente nuova nell'ambito degli studi.

Al corpo seminale di opere nere Kapooriane appartiene *Non-Object Black* (2015). Vantablack, il materiale altamente innovativo usato per quest'opera, è costituito da nanotubi di carbonio capaci di assorbire più del 99,9 per cento della luce visibile, così da rendere invisibili i contorni dell'oggetto. Ne consegue la sparizione della terza dimensione, cosa che consente a Kapoor di mettere in discussione l'idea stessa di oggetto fisico e tangibile e di presentare forme che si dissolvono al passaggio dello sguardo. In questi lavori rivoluzionari l'artista spinge i visitatori a interrogarsi sulla nozione stessa dell'essere, proponendo una riflessione non solo sull'oggettualità ma anche sull'immaterialità che permea il nostro mondo.

In una recente conversazione con Giulio Paolini, citando le due più grandi innovazioni rinascimentali, che a suo modo di vedere sono la prospettiva e la piega, Kapoor commenta:

Il motivo della piega nella pittura rinascimentale era un segno dell'essere, ma se c'è una piega in un tessuto nero, non la distingui. Attraverso la cancellazione del contorno e del bordo ci viene offerta la possibilità di superarlo. Beyond being, oltre l'essere¹⁴.

Utilizzando il rivoluzionario materiale Kapoor ha proseguito la sua ricerca di lunga data dedicata al "non-oggetto", che annulla ogni confine tra pittura e scultura, e "porta via" l'oggetto da se stesso, lo fa assorbire

¹³ Anish Kapoor, in «Audio Arts Magazine», 10, 4, lato A. Registrazione del 1990 alla Biennale di Venezia. Anish Kapoor parla della sua installazione *Void Field* collocata nel padiglione inglese: <https://www.tate.org.uk/art/archive/items/tga-200414-7-3-1-35/audio-arts-volume-10-no-4/1>. Citato in D. Milea, *Plasmare la percezione. Simbologie di materia, colore e vuoto nella scultura di Anish Kapoor*, tesi di laurea magistrale, Università di Pisa. Dipartimento di civiltà e forme del sapere, A.A. 2013-2014, p. 22.

¹⁴ <https://www.exibart.com/arte-contemporanea/dialogo-tra-assoluti-anish-kapoor-e-giulio-paolini-in-mostra-alla-galleria-minini-di-brescia/>.

dalla materia stessa da cui è costituito, chiedendo di confrontarci con la sua perdita per analizzare la nostra complessa relazione con la realtà.

Nell'arte di Kapoor, infatti, come ricorda il titolo della mostra, l'irreale (*unreal*) si mescola con l'inverosimile (*untrue*), trasformando o negando la comune percezione della realtà. Veniamo dunque invitati a esplorare un mondo in cui i confini tra vero e falso si dissolvono, aprendo le porte alla dimensione dell'impossibile.

Questa forte esperienza del non-oggetto continua in *Gathering Clouds* (2014), forme concave monocrome che assorbono lo spazio circostante in una oscurità meditativa. L'arte di Kapoor offre infatti un nuovo modo di vedere e pensare a come viviamo la "realtà", grazie al suo uso unico di forma e saturazione, in opere permeate da una profonda connotazione psicologica.

A questi lavori di Kapoor dedicati all'indagine della percezione delle forme e degli spazi, al senso di distorsione, a forme destabilizzanti ma unitarie, si affiancano in mostra opere su altri temi che costituiscono comunque una parte fondamentale della sua ricerca: l'attenzione ossessiva per la carne, la materia organica, il corpo e il sangue. Vengono così presentate drammatiche intimità sventrate e devastate, quali la grande scultura in acciaio e resina *A Blackish Fluid Excavation* (2018), che richiama un incavo uterino contorto, una forma che attraversa lo spazio e i sensi dello spettatore.

Unendo la pittura al silicone, Kapoor crea lavori dotati di forme fluide che ci appaiono come masse organiche, viscerali, che sembrano pulsare di vita propria. Le strutture si contorcono, si espandono e si contraggono, evocando un senso di movimento e di trasformazione continua, ma anche di una forte sensualità tattile che emerge dall'interazione tra le sensazioni di morbidezza e solidità, organicità e geometricità, alla base di opere dai titoli evocativi come *First Milk* (2015), *Tongue Memory* (2016), *Today You Will Be in Paradise* (2016), *Three Days of Mourning* (2016).

Già nel 2000 l'artista ha parlato di una «fase del sangue», dominata dal rosso, colore che da sempre ha caratterizzato i suoi lavori riuscendo a esprimere sia la vita che la morte¹⁵. Come Kapoor ha dichiarato:

Uso molto il rosso. [...] È vero che nella cultura indiana il rosso è qualcosa di potente; è il colore della sposa; si associa al matriarcale, che nella psicologia indiana è centrale. [...] Il rosso ha una scurezza molto forte. Questo colore palese, aperto e visivamente invitante è associato anche a un mondo interiore oscuro¹⁶.

Sempre presenti poi nel lavoro di Kapoor la dualità, la contrapposizione, o fusione, tra elementi contrapposti: terra/cielo, maschile/femminile, forma/informe, presenza/assenza, e anche il complesso rapporto tra le culture che lo hanno plasmato, l'orientale e l'occidentale.

Alla nozione tradizionale di confini e alla dicotomia tra soggetto e oggetto, si collegano monumentali opere specchianti come *Vertigo* (2006) con i suoi riflessi invertiti, *Mirror* (2018) e *Newborn* (2019), ispirato ancora una volta alle sperimentazioni formali di Brâncuși: opere che, smaterializzando il concetto di scultura in un'infinità di riflessi, si inseriscono nella lunga disputa sul *paragone* tra le arti, come spiega Diane Bodart in catalogo. L'illusione ottica è elemento centrale di queste opere che sembrano smentire le leggi della fisica: grandi sculture che, infatti, riflettono e deformano lo spazio circostante e lo ingrandiscono, riducono e

¹⁵ G. Mercurio, D. Paparoni, *La svolta della scultura, in Anish Kapoor. Dirty Corner*, catalogo della mostra (Milano, Rotonda della Besana, 31 maggio - 9 ottobre 2011), a cura di G. Mercurio e D. Paparoni, Milano 2011, pp. IX-XIII: XII.

¹⁶ Anish Kapoor in N. Baume, *Mythologies in the Making. Anish Kapoor in Conversation with Nicholas Baume, Anish Kapoor: Past, Present, Future*, Boston-Cambridge 2008, pp. 64-65.

moltiplicano, creando una sensazione di irrealtà e destabilizzazione, mentre attirano lo spettatore nello spazio indefinito che emanano.

Le immagini vengono distorte, fino ad apparire capovolte e il visitatore avverte una sensazione di straniamento che, oltre a coinvolgerlo sul piano sensoriale, può generare riflessioni sulla natura dell'essere.

Le opere specchianti, le opere dipinte, tutte avevano una specie di pelle. La pelle è una costante in tutto ciò che ho affrontato con il mio lavoro da vent'anni a questa parte. È quello che separa una cosa dal suo ambiente, ma è anche la superficie sulla quale o attraverso la quale leggiamo un oggetto e il confine dove il bidimensionale incontra il tridimensionale. Affermazioni che possono sembrare ovvie, ma che a ben guardare rivelano tutto un altro processo. Nella pelle c'è una sorta di irrealtà implicita che ritengo meravigliosa¹⁷.

Come conclusione del percorso espositivo l'opera *Angel* (1990) esalta un'alchimia di materialità. Grandi pietre di ardesia ricoperte da strati di intenso pigmento blu, sembrano solidificare l'aria, trasformando l'idea stessa di purezza in elemento materiale. Invitando gli spettatori a immergersi nella loro illusoria profondità, Kapoor evoca un senso di mistero che risponde all'ambizione di matrice esoterica di raggiungimento della fusione degli opposti.

Se l'arte ha a che fare con qualcosa, è senz'altro la trasformazione. Si tratta di cambiare stato alla materia. Questo non desiderando il suo passaggio da uno stato all'altro, ma attraverso uno strano processo di manipolazione di cui non saprei (proprio) come parlare. Sono sicuro che se affermassi con insistenza che queste forme sono uscite da una cava come blocchi blu di Prussia, mi credereste¹⁸.

Le opere di Kapoor trascendono infatti la loro materialità: pigmenti, pietra, acciaio riflettente, cera e silicone vengono manipolati, scolpiti, levigati, saturati e trattati mettendo in discussione il confine tra plasticità e immaterialità. Ma, come chiarito da Kapoor a Maurizio Cattelan che gli aveva chiesto da dove partisse e come prendesse vita il suo lavoro: «Alchimia, lavoro e materiali» perché nell'opera la materia «è stata sottoposta a una trasformazione alchemica. Il mix di psiche e materia è quella meraviglia che noi umani possiamo fare e che abbiamo dimenticato di poter fare»¹⁹.

¹⁷ D. De Salvo, C. Balmond, *Marsyas*, London 2002, p. 64.

¹⁸ L. Forsha, *Introduction*, cit., pp. 10-13: 12.

¹⁹ *Anish Kapoor: «Per me la disobbedienza è l'unica regola dell'arte»*. Maurizio Cattelan intervista Anish Kapoor, in «Corriere della Sera», 23 giugno 2022, p. 25.

ANISH KAPOOR IN CONVERSAZIONE CON ARTURO GALANSINO

Il tuo rapporto con l'Italia ha una storia lunga e intensa, che ha visto la realizzazione di importanti progetti in diverse città, tra cui Napoli, Roma, Milano e Venezia. Ora Firenze ospita questa mostra così significativa. Puoi descrivere il tuo legame con il nostro Paese?

Come hai detto, ho un lungo e intenso rapporto con l'Italia. In questo Paese percepisco un forte legame tra vita quotidiana e cultura, proprio come quello con cui sono cresciuto in India.

L'altro giorno stavo passeggiando a Venezia e ho notato un'immagine della Madonna sul fianco di una chiesa. Mi è venuto in mente che i paesi protestanti dove ho trascorso buona parte della mia vita hanno bandito il femminile e trasformato la società in una gerarchia maschile. Il cattolicesimo italiano si aggrappa invece al femminile come presenza psichica. Questo concetto mi tocca profondamente.

In passato hai lavorato in contesti storici fortemente caratterizzati, come i giardini di Versailles, Houghton Hall e Palazzo Manfrin, quest'ultimo scelto anche come sede della tua fondazione veneziana. Tuttavia, è la prima volta che ti confronti con Firenze e con un edificio del primo Rinascimento come Palazzo Strozzi, noto per il suo rigore, la simmetria e l'essenzialità. Considerato il tuo rapporto profondo con l'architettura, in che modo questo edificio, simbolo della cultura umanistica, ti ha ispirato nella scelta delle opere da esporre? E poi, come interagisce con Palazzo Strozzi e la tua storia, *Void Pavilion VII*, la nuova installazione creata per il cortile, il cui esterno richiama la struttura delle facciate del palazzo?

Palazzo Strozzi è, come dici, simmetrico. La successione degli ambienti è strutturata e rigorosa. Fare una mostra in queste sale non è facile. Troppo ordine distrugge il modo in cui l'opera può interagire con lo spettatore. È stato quindi necessario interrompere l'ordine delle sale, collocando i lavori in maniera da creare percorsi alternativi attraverso l'edificio.

Void Pavilion VII è una struttura formale che fa rima con il palazzo. È un piccolo edificio realizzato per contenere il vuoto o l'oscurità, per dare spazio al non formato o al nascosto. Un luogo per l'*unheimlich*: forse in questo senso l'opposto di ciò che intendevano i costruttori di Palazzo Strozzi.

Esplori spesso i temi del dualismo e dell'opposizione, come ad esempio interno ed esterno, concavo e convesso, ordine e caos, naturale e artificiale. Pensi che nel tuo lavoro possa esserci un'idea di sintesi di questi contrasti o addirittura il loro superamento?

Viviamo in un universo di opposti: giorno e notte, maschile e femminile, positivo e negativo, vita e morte. Anche il nostro universo psichico, come sappiamo, è fatto di opposti.

La mia avventura nell'oggetto mi ha portato alla convinzione che tutti gli oggetti risiedano in una dicotomia materiale/immateriale.

La tua pratica artistica tende spesso alla ricerca della perfezione formale, puntando alla scomparsa della "mano dell'artista" e alla sublimazione della componente materiale e trasformando le opere in oggetti eterni, quasi senza tempo, appartenenti a un'epoca pre-culturale e pre-antropologica. Allo stesso tempo, ci sono tecniche e materiali utilizzati nel tuo lavoro che fanno parte della tradizione artistica, come

evidenziano i saggi contenuti nel catalogo. Qual è stata la sfida nel portare certe caratteristiche e peculiarità verso nuovi orizzonti espressivi? E com'è l'interazione con i nuovi materiali, alcuni assolutamente all'avanguardia, che contraddistinguono la tua produzione più recente?

Marcel Duchamp ha proposto l'*objet trouvé*. Io propongo una condizione precedente: l'oggetto non fatto, autoprodotta, automanifesto. Prima del pensiero, prima della cultura. Una complessa finzione dell'oggetto: il fatto non fatto.

Fai riferimento al materiale più nero dell'universo, ovvero a un materiale tecnologico più nero di un buco nero, in grado di assorbire il 99,9 per cento della luce.

Il *Quadrato nero* di Malevič è, come diceva lui stesso, un oggetto quadridimensionale, con tre dimensioni note e una ignota.

Le due grandi invenzioni del Rinascimento sono la prospettiva, così come la conosciamo, e la piega, ovvero il tessuto ripiegato nella pittura del primo periodo rinascimentale: il corpo e l'essere.

Se applicato su una piega, questo materiale nero la rende invisibile. La porta oltre l'essere.

Come Malevič, trasporta l'oggetto nella quarta dimensione.

Un trucco, un'illusione, una finzione. Sì, ma tutta l'arte è finzione. Come sappiamo, gli artisti fanno proposte mitologiche, non semplici oggetti.

Portare un oggetto al di là dell'essere è un'ambizione elevata, ma è questo il mio obiettivo.

***Untrue Unreal* è il titolo che hai scelto per la mostra a Palazzo Strozzi, invitandoci a esplorare un mondo dove i confini tra vero e falso, realtà e finzione, si dissolvono, aprendo le porte per la dimensione dell'impossibile. Questi temi sono da tempo fondanti e ricorrenti nel tuo lavoro. In questa occasione e in questo particolare momento storico assumono dimensioni e significati nuovi e differenti rispetto al passato?**

Sì, in questo momento di crescita dell'ultranzionalismo a livello mondiale, la finzione politica si spaccia per reale ed è cieca nei confronti della storia. Il gioco reale/non reale e vero/non vero è un topos del nostro tempo. Qui in Italia e nel mondo. Oserei dire che abbiamo perso il contatto con la realtà umana e con i nostri compagni, compresi i cento milioni che vagano per il pianeta come rifugiati. Tutto questo nel cieco indottrinamento degli ultranzionalisti. *Untrue Unreal*, non vero e non reale, oggi.

Il ruolo degli artisti, secondo me, è quello di guardare all'ignoto o al semiconosciuto. Non ho nulla da dire. La mia verità è confidare in ciò che non conosco o conosco solo in parte. In questo, il non vero/non reale è una guida.