

STEFANO ARIENTI

MERIDIANE 2020

a cura di Ilaria Bernardi



STEFANO ARIENTI

MERIDIANE 2020

a cura di Ilaria Bernardi



IL DISEGNO PER ANALIZZARE E NOBILITARE IL REALE

Ilaria Bernardi

“Il disegno, dico, tornerà non di ‘moda’ [...] ma tornerà per necessità fatale, come una condizione sine qua non di creazione buona”, prevedeva nel 1919 Giorgio de Chirico. In realtà il disegno non sarà mai demodé, ma rimarrà indenne addirittura dalla de-estetizzazione e smaterializzazione dell’arte avvenuta negli anni Sessanta e Settanta.

In merito al disegno, tuttavia, esiste da sempre un preconcetto: nell’immaginario collettivo il concetto di disegno corrisponde solitamente a una rappresentazione artistica a mano libera, dettagliata e realistica, di immagini tratte dal reale o dall’immaginario. In verità, il concetto di disegno non è affatto univoco: il disegno tecnico-scientifico, ad esempio, anziché volto alla mimesi del reale o dell’immaginario, è una forma di apprendimento tesa ad astrarre e fornire, attraverso specifici strumenti tecnici e metodi scientifici, i dati di misura e di forma utili per analizzare l’oggetto di indagine di volta in volta prescelto.

La peculiarità del disegno di Stefano Arienti, che la mostra a The Drawing Hall desidera portare alla luce, risiede proprio nel confutare l’idea tradizionale di disegno artistico per mutuarne la concezione dalle scienze al duplice scopo di analizzare il reale selezionando i suoi aspetti più rilevanti e al contempo nobilitarlo grazie a interventi minimi sugli elementi fisici di cui è costituito.

Per comprendere le ragioni e lo sviluppo di tale concezione di disegno è utile ripercorrere la formazione di Arienti e i suoi primi anni di attività.

Nato nel 1961 ad Asola, in provincia di Mantova, Arienti si trasferisce a Milano all’inizio degli anni Ottanta per intraprendere gli studi universitari in agraria, una disciplina costituita da un complesso di scienze (le scienze agrarie), tra cui la zoologia e la botanica, basate sulla selezione e classificazione: due operazioni funzionali a unire in gruppi le piante e gli animali secondo le loro somiglianze, o meglio, secondo il loro supposto grado di parentela e familiarità. Non è dunque un caso che la pratica artistica di Arienti produca non opere singole, ma cicli (‘famiglie’ o ‘popolazioni’) di opere attraverso una selezione di oggetti, immagini e metodi tecnici per intervenirevi.

“L’idea di selezionare immagini e trovare una soluzione tecnica interessante per inquadrarle è un’abitudine che ho maturato vedendo le immagini pubblicate nei libri illustrati di divulgazione scientifica”, rivela l’artista, sottolineando come nelle scienze, ma anche nell’archeologia e nell’architettura, lo studio dell’oggetto preso in analisi sia strettamente legato alla sua rappresentazione grafica. Deriva forse da qui l’importanza e la ricorrenza del disegno all’interno della produzione di Arienti, fin dal suo esordio.

Muffe, l’opera concepita per la sua prima mostra collettiva tenutasi nel maggio 1985 a Milano presso la Brown Boveri, si basa infatti sul disegno. L’artista sottolinea con gessetti colorati i ‘disegni’ spontanei delineati dalle muffe formatesi sulle pareti di quello spazio industriale. Così facendo, da un lato le ‘classifica’ sottolineandone l’appartenenza alla stessa famiglia, dall’altro conferisce loro un nuovo significato at-

traverso ciò che definisce “un procedimento surrealista per trasformare qualcosa di non attraente in arte e per istigare l'occhio a osservarlo”.

Pochi anni dopo Arienti sviluppa il disegno come traforo, realizzando i primi traforati che espone nel 1988 in occasione della mostra “Menù del giorno insalata” alla Galleria Pinta di Genova. I primi traforati sono costituiti da immagini di riviste culinarie traforate con ago lungo i bordi ed esposte al verso: le opere appaiono quindi come superfici monocrome bianche, ritmate da tratteggi scuri creati dal nero dei fori, di cui soltanto una parte delinea disegni riconoscibili. “Ero animato da un desiderio assolutamente consapevole di disegno”, ricorda Arienti, ma di un disegno che, grazie al traforo, diventa ricalco. Ad affascinarlo è soprattutto la meccanicità del gesto del ricalcare che rende l'atto del disegnare inconscio, meno intenzionale e meno personale rispetto al disegno a mano libera.

Quando però il ricalco è applicato non a immagini di massa, ma a opere della storia dell'arte, acquisisce un'ulteriore valenza: “ricalcare i disegni dei grandi maestri era una sorta di palestra per il disegno”, spiega l'artista. Il primo esempio di ricalco di capolavori del passato risale al 1988, *Armonia verde (Giardino di Monet)* (1988), a cui segue l'opera esposta in occasione della mostra collettiva “Punti di vista” allo Studio Marconi di Milano nel 1989, che consiste nel traforare - con macchina da cucire, succo di limone, fuoco - fotocopie di disegni di Picasso.

È in quello stesso periodo che Arienti acquista il suo primo pirografo: lo strumento tecnico che consente di disegnare su vari materiali con una punta metallica incandescente (piromatita) seguendo un tracciato eseguito o ricalcato. Lo utilizza su immagini proiettate o ricalcate su tavolo luminoso, inventando la tecnica grafica con cui è possibile trasferire su altri fogli di carta, a caldo con il pirografo, immagini fotocopiate. Lavorare ricalcando un'immagine con il tavolo luminoso e il pirografo, rende il disegno molto simile al disegno scientifico, in quanto permette di sottolineare solo gli aspetti rilevanti dell'immagine selezionata ai fini dell'analisi.

Parallelamente, sperimenta nuovi materiali su cui disegnare ricalcando attraverso la traforatura. Nel 1989 su due cataste di mattoni crudi trafora pagine di disegni tratte da due libri di divulgazione della casa editrice Dover, uno sui disegni dei maestri del Rinascimento e uno su Michelangelo. Nel 1990 disegna su lastre in polistirolo da imballaggio, ricalcandovi, tramite incisioni eseguite con il pirografo, immagini preesistenti. Per porre in risalto il disegno così ottenuto, colloca una luce al di là delle lastre di polistirolo che faccia apparire il disegno in controluce e al contempo ne renda invisibile il supporto alla vista dell'osservatore. Sostituisce poi il pirografo con lame, coltelli, taglierino, per giungere infine a utilizzare solventi grazie ai quali ricalca immagini spesso tratte da semplici cartoline trovate (*Cartoline*, 1990).

A partire dal 1993-94 il disegno come ricalco imperversa nel suo lavoro: si pensi, ad esempio, alle due opere su Leonardo Da Vinci costituite da 33 e 45 fogli ciascuna (*Leonardo*, 1993 e 1994).

Sono rarissimi, invece, i disegni in cui Arienti non ricalca né segue una traccia: si ricordano i disegni delineati forando un foglio di alluminio allestiti nel 1996 alle finestre del cascinale di Villa Celle a Pistoia, così come i disegni a mano libera donati ai visitatori della mostra realizzata con Cesare Pietroiusti al MAMBo di Bologna nel 2008, nonché i dise-



Picasso, 1989, dettaglio, fotografia di Roberto Marossi.

Muffe, 1985, fotografia di Stefano Arienti.





I disegni dei maestri, 1989, dettagli, scansione di Stefano Arienti.

Cartoline, 1990, fotografia di Roberto Marossi.

gni a mano libera eseguiti nel 2011 su alcuni sassi nel biellese a delineare *I Telepati*.

Oltre al ricalco e al rarissimo disegno eseguito senza alcuna traccia di riferimento, un'ulteriore prassi operativa adottata da Arienti per disegnare è la cancellatura. Nel 1990, in occasione della mostra personale alla Galleria Planita di Roma, espone un manifesto con l'immagine del lago svizzero Bodensee cancellata per mezzo di una lametta. Solo nel 1991, in vista della mostra personale presso lo Studio Guenzani, scopre che la gomma cancella più velocemente della lametta e, con questo nuovo metodo, inizia a cancellare didascalie e testi da libri illustrati di argomento differente.

“La cancellazione dell'apparato tipografico esalta la grafica dei libri che diventano album muti dove le immagini spiccano enormemente”, rivela l'artista che, poco dopo, estende la cancellazione anche alle immagini e a ritratti noti. Nel 1993, infatti, è il volto dell'icona pop di Marilyn Monroe a essere cancellato con la gomma in una ventina di maniere diverse, realizzando altrettante varianti da esporre a Ginevra, presso la Galerie Analix. “Mi interessava l'effetto meraviglia di vedere il volto di Marilyn trasformarsi e l'ambiguità di quell'immagine sorridente che cela la storia tragica di un personaggio la cui immagine è stata l'origine sia del suo successo sia della sua morte”.

Inoltre, cancellare e ridisegnare il volto di Marilyn, trasformando l'icona di bellezza in un'icona di bruttezza, permette all'artista di imparare



a disegnare quel volto, nel tentativo di trovare una via personale del disegno.

In realtà, questa funzione 'istruttiva' del disegno come cancellatura è intrinseca anche nel disegno come ricalco che sta alla base sia delle opere realizzate dal 1989 in cui Arienti sovrappone ditate di plastilina per bambini su poster di dipinti impressionisti, sia delle opere realizzate nel 1992 ricalcando con silicone su carta velina disegni del Tiepolo oppure vedute di architetture cittadine.

Con qualsiasi tecnica venga realizzato, il disegno di Arienti perde sempre la sua funzione tradizionale di rappresentazione del reale, per divenire uno strumento evocativo di altre possibilità di immagine intrinseche, parallele e sovrapponibili all'immagine di partenza. Si veda il libro *Raccolta di lavori dal 1984 al 1994* (1994) che, seppur concepito come raccolta di dieci anni di attività dell'artista, è un volume muto dove le opere non sono riprodotte se non in rari casi in cui sono soltanto evocate tramite il disegno a china rossa o nera.

All'interno di tale concezione attribuita al disegno, la fotografia assume una particolare rilevanza in quanto è utilizzata nel suo significato etimologico di "scrittura di luce". Attraverso la fotografia l'artista desidera creare una sorta di database di immagini sulle quali intervenire, ingrandendole a tal punto da far emergere il 'disegno' di luce in esse intrinseco (il retino) così da trasformare l'immagine riconoscibile di partenza in un'immagine quasi astratta (*Fuori registro*, 2017).

Il primo lavoro realizzato con fotografie scattate dallo stesso Arienti è *Amanuense* (1991), a cui segue la serie di lavori costituiti da diapositive di cui l'artista cancella tramite graffi sia l'immagine sia il materiale (la pellicola) per farne emergere i colori di base. "Mi interessava come un piccolo graffio su un oggetto così piccolo e semplice potesse produrre un grande effetto pittorico alterandone la materia".

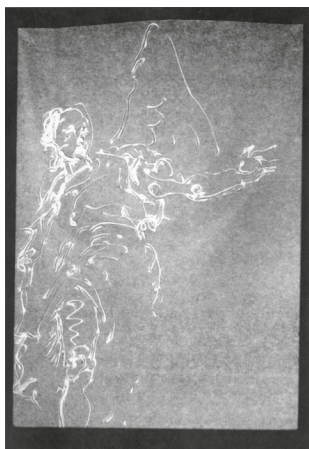
L'immagine fotografica è base e strumento per disegnare graffian-



Sei libri cancellati, 1991,
fotografia di Roberto Marossi.

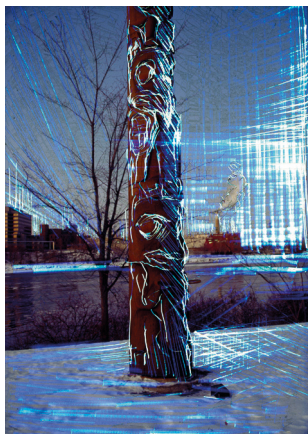
Marilyn, 1993,
fotografie di Roberto Marossi.





Tjepolo, 1992.

Totem, 1991–1994,
fotografia di Stefano Arienti.



do anche nella *Stanza delle illusioni informanti*, realizzata nel 1995 (con Amedeo Martegani) in un cortile torinese, il cui titolo è una citazione da Douglas Adams. È costituita da una stanza, visibile al pubblico solo attraverso una finestra del cortile, nella quale alcune diapositive sono attraversate da un densissimo fumo a riempire la stanza e da un raggio laser per ampliare la profondità: questi elementi sono in grado di modificare la percezione delle diapositive, di renderle differenti, di attribuire loro una diversa valenza. La luce, elemento strettamente connesso alla fotografia, è parte integrante della concezione attribuita da Arienti al disegno: “la luce fa risaltare gli oggetti e permette di studiare le qualità delle immagini per riprodurle sia con processi chimici o digitali come la fotografia, sia con gli apparecchi ottici con cui dal Rinascimento in poi si realizzano disegni. Utilizzando sia la fotografia sia gli apparecchi ottici, mi sono inserito in questa secolare tradizione producendo nuove sperimentazioni”.

Accanto al ricalco, alla cancellazione e alla fotografia, il disegno per Arienti è altresì ogni gesto della mano o di uno strumento tecnico che, ripetendosi, delinea a poco a poco un'immagine nuova a partire da un'immagine data. Le *Turbine* realizzate a partire dal 1986, ad esempio, nascono dall'idea di seguire una specifica linea (o disegno minimo) per piegare tutte le pagine di un volume: ne deriva un disegno scultoreo che dà nuova forma all'oggetto banale originario per riportarvi l'attenzione e per nobilitarlo. Per questa ragione si può affermare che tutte le opere dell'artista sono in realtà disegni, perché nascono dall'intento di definire un disegno minimo attraverso un gesto semplice e ripetuto: “le tecniche che uso, seppur lontane dal disegno tradizionale, si basano sull'utilizzo di una logica analoga a quella del disegno”.

Un'ulteriore importante caratteristica della concezione del disegno di Arienti è la compresenza di due elementi solo apparentemente tra loro opposti: la storia dell'arte e la cultura pop. Nella sua produzione la storia dell'arte compare non soltanto come elemento di immagine (si pensi all'utilizzo di riproduzioni di disegni e dipinti dei grandi maestri del passato), ma anche come sottile riferimento, probabilmente inconscio e involontario, ad alcuni artisti che ammira. L'utilizzo di oggetti semplici per trasformarli in qualcosa di diverso evoca la pratica di Tony Cragg, così come la libertà di fare arte con qualsiasi elemento e mezzo, senza gerarchie di qualità, richiama la poetica di Alighiero Boetti che da un lato aveva già trasformato la semplice carta da pasticceria in sculture autoportanti (le *Colonne*, 1967) e dall'altro aveva già utilizzato la traforatura per evocare un cielo grazie a un faro di luce posto al di là della superficie monocroma traforata (*Il Cielo*, 1968). Inoltre, il gesto di Arienti, automatico, ripetitivo, non bloccato in una griglia, può ricordare i dipinti di Carla Accardi, così come la volontà di delineare in ogni opera stratificazioni di senso capaci di cambiare la nostra percezione del visibile avvicina Arienti a Luciano Fabro.

Quando invece Arienti utilizza immagini e materiali propri della cultura pop (comics, cartoline, icone di massa) e le riproduce non meccanicamente ma per variazione così da generare sempre nuovi originali, si pone in linea con le colature sempre diverse con cui Mario Schifano dipinge i marchi *Coca Cola* ed *Esso*. Come per Schifano, anche per Arienti lo scopo è operare una micro-guerriglia contro i meccanismi della società dei consumi basata sul bombardamento di immagini.

Tale obiettivo è perseguito dall'artista anche quando perfora disegni e opere dei grandi maestri della storia dell'arte: come già aveva fatto Tano Festa citando Michelangelo, Arienti, con minimi interventi, tenta di restituire vitalità a immagini che, seppur di immenso valore, sono ormai diventate di massa poiché usurate dalla nostra quotidianità.

Il disegno per Arienti è perciò studio, manipolazione e trasformazione fisica del preesistente, ottenuta grazie a gesti minimi e strumenti tecnici, allo scopo di indurre l'osservatore a un consumo consapevole delle immagini. In altre parole, il disegno è per lui uno strumento tecnico-scientifico per analizzare il reale, estrarne gli aspetti più importanti ai fini dell'analisi, aprendo al contempo la possibilità di restituire loro nuovo valore e significato.

Poiché il disegno costituisce la base dell'intera produzione dell'artista non è stato facile individuare le opere da esporre a The Drawing Hall che potessero meglio esemplificare la concezione di disegno fin qui delineata.

Alla fine, la scelta è ricaduta da un lato in una serie di lavori inediti, realizzati nel 2020, facenti parte del ciclo più ampio delle *Meridiane* sviluppate a partire dal 2012; dall'altro nei disegni progettuali di quattro grandi interventi site-specific concepiti dall'artista in dialogo con l'architettura di edifici religiosi sul territorio limitrofo a The Drawing Hall: presso la Chiesa di San Giorgio a Sedrina, la Chiesa del nuovo Ospedale Papa Giovanni XXIII a Bergamo, la Cattedrale di Sant'Ambrogio a Vigevano, la Cappella di San Giorgio a Martinengo.

Le ragioni della scelta risiedono nella perfetta complementarità tra



I disegni dei maestri, 1989, dettagli, scansioni di Stefano Arienti.





I disegni dei maestri, 1989,
fotografia di Roberto Marossi.

le due tipologie di lavori, tale da far emergere quanto il disegno per Arienti sia così omnicomprensivo e fondante da poter essere generato anche da processi tra loro opposti. Infatti, pur utilizzando elementi architettonici (la finestra nelle *Meridiane* e le grandi strutture architettoniche come chiese e palazzi negli interventi site-specific), le *Meridiane* sono costituite da un tratto libero, non studiato e quasi sempre astratto o semiastratto, mentre gli interventi site-specific sono caratterizzati da un disegno quasi sempre figurativo, nato da un processo tecnico di ricalco e rielaborazione grafica di immagini digitali preesistenti, e da uno studio scientifico dell'architettura che li accoglie.

Infine, allo scopo di delineare per la prima volta in modo esaustivo l'approccio di Arienti per quanto riguarda i suoi progetti per il territorio, la mostra dà altresì conto dei disegni di tre progetti pensati per il territorio piemontese e lombardo (presso Ciserano, Torino e Trivero) non legati all'architettura di edifici locali ma sviluppati con alcune modalità operative poi diventate ricorrenti nella sua produzione.

La mostra a The Drawing Hall si propone pertanto di includere l'alpha e l'omega del disegno dell'artista allo scopo di dimostrare come la sua concezione di disegno, seppur applicata con molteplici modalità tecniche differenti, sia sempre volta a confutare la concezione tradizionale di disegno per trovare una propria via personale e del tutto inedita.

Turbine antologia, 1989,
fotografia di Roberto Marossi.

