



L'IMMAGINE DEL CAOS COSMICO

## Parlando con Giovanna De Sanctis pieghe, frammenti, torsioni, trafiggimenti

a cura di **Alessandra Muntoni**

A.M.: Tu sei ormai una scultrice affermata. Ma permettimi di cominciare questo colloquio da lontano. Abbiamo frequentato insieme la Facoltà di Architettura nei primi anni Sessanta. A quell'epoca avevi già una personalità di rilievo. Eri inserita nei gruppi di punta del movimento studentesco, i più bravi, i più colti, il più "impegnati". Intervenivi con sicurezza, con una forte vis polemica, e anche con ironia, nelle discussioni che allora affrontavamo su una facoltà di architettura del tutto nuova. Ho impresso in mente un tuo intervento radicalmente critico rispetto alla Facoltà immaginata da Gustavo Giovannoni, con la sua sequenza lineare tra storia, progetto, restauro, ma anche la tua insoddisfazione rispetto a una modernità che già allora sentivi superata. Ebbene, quando ti sei laureata, tutti noi pensavamo che saresti diventata un architetto importante. Ma dopo circa dieci anni, nel 1974 se ricordo bene, abbandonasti l'architettura per seguire il richiamo dell'arte e poi arrivasti alla scultura. Allora: cosa ti ha allontanato dall'architettura, quale approdo importante hai trovato nella scultura? Insomma cosa lega e cosa separa queste due attività umane?

G.D.S.: ERA LA FINE DEGLI ANNI '50 A VALLE GIULIA

Potrei cominciare da Fasolo il Vecchio ancora preside, che inaugurava l'anno accademico con pagnottelle e fiaschi di vino sul grande tavolo di le-

*Elaborazione con i partecipanti al workshop "Architettura ed Arte Oggi", Dicembre 2002, presso l'Accademia di S. Luca in Roma*

Work developed with participants in the "Architettura ed Arte Oggi" workshop, December 2002, Accademia di San Luca, Rome

gno della biblioteca, o da Manfredo Tafuri che ci accoglieva, sbigottite matricole, con ampie letture di *Walter Gropius e la Bauhaus* di Giulio Carlo Argan, intimandocene l'acquisto e la meditazione, insieme alla *Storia dell'Architettura Moderna* di Bruno Zevi e a quella di Leonardo Benevolo.

Amori sviscerati nati per le avanguardie, lacrime per Mondrian e il "Quadrato bianco su fondo bianco" di Malevič esposto per grazia ricevuta dalla idolatrata Bucarelli alla Galleria Nazionale, deserta meta di miei pomeriggi indimenticabili! Non avevo vent'anni.

Sommo disprezzo per le vestigia di una storia patria ingloriosa dai residuati accademici, umbertini e peggio che mai fascisti!

Già nel '63 occupavamo la Facoltà buttando fuori Saverio Muratori, con le sue cappelline in mattoni a pianta ottagonale, imponendo, con il Convegno del Roxy, un rinnovamento in senso decisamente modernista, ottenendo in realtà l'ingresso di Zevi, Quaroni e Piccinato, rifiutando violentemente, io in prima fila, il grande Adalberto Libera, perché residuo inaccettabile del passato regime.

Era cominciata per me una stagione di appassionato impegno politico.

Appena laureata fui risucchiata dal PCI per occuparmi di urbanistica a Guidonia, zona di selvaggio abusivismo e feroce speculazione edilizia, dove fui consigliere comunale fino al '69.

Rischiando non poco, incinta della mia prima fi-

glia. Tornavo sola a notte tarda nella mia cinquecento blu, dalle riunioni nelle lande della Tiburtina, dopo furiosi quanto inutili attacchi contro gli speculatori locali.

Il '68 era passato con una furia incalzante, Valle Giulia, il campo di lavoro a Cuba, i carri armati a Praga. Nel '69 lasciai il PCI dopo un'inedita occupazione da parte dei gruppi dissidenti della sezione Mazzini. Poco dopo uscì il gruppo del Manifesto. La bomba di dicembre a Milano e il volo dalla finestra della questura squarciarono le nostre anime speranzose di futuro e i nostri cuori.

Tutto era già perso, ma noi non potevamo saperlo. Le nostre locomotive gonfie di vapore rabbioso continuarono a sferragliare a lungo, ma eravamo su un binario morto.

Ideologie... utopie... mitologie... I tempi delle occupazioni e delle assemblee erano finiti.

Cominciava quello delle sette.

Per tutti gli anni '60 le nostre sette arroccate in vecchi appartamenti di Prati con un'aria da ultimo tango, producevano documenti deliranti e metri quadri di carta lucida disegnati a matita e a china con rara sapienza come zitelle all'uncinetto e al punto-a-croce.

Fuori i poteri manovrati da guerre fredde e calde cercavano equilibri rischiosi, ma per noi l'importante era che non ci avessero preso.

Guadagnavamo pochissimo, avevamo scelto di insegnare alla scuola media perché l'università era la



## Talking to Giovanna De Sanctis folds, fragments, twists, transfixions

*A.M.:* You are now an established sculptor, but please allow me to begin this conversation from way back. We studied together at the Faculty of Architecture in the early 1960s. At that time you already had a marked personality. You were part of the groups spearheading the student movement, the best, the most cultured and “committed”. You took part confidently, with strongly polemical impetus but also with irony, in the discussions we had then on a completely new school of architecture. I can still remember your radically critical remarks about the faculty imagined by Gustavo Giovannoni, with its linear sequence of history, design and restoration, but also your intolerance with respect to a modernity that you already felt to be superseded. Well, when you graduated, we all thought you would become a major architect. But about ten years later, in 1974 if I remember rightly, you abandoned architecture to follow the call of art and then arrived at sculpture. So, what led you away from architecture? What have you found in sculpture? In short, what links and what separates these two human activities?

**G.D.S.:** IT WAS THE END OF THE FIFTIES IN THE VALLE GIULIA FACULTY

I could begin with Fasolo the Elder, the dean, who inaugurated the academic year with loaves of bread and bottles of wine on the great wooden table in the library, or with Manfredo Tafuri, who welcomed us as bewildered freshmen with long readings from Giulio Carlo Argan’s Walter Gropius e la Bauhaus,

which he told us to purchase and ponder together with the histories of modern architecture by Bruno Zevi and Leonardo Benevolo. The birth of fierce loves for the avant-garde, tears for Mondrian and Malevich’s White Square on a White Background, exhibited for grace received by the idolized Bucarelli at the Galleria Nazionale, the deserted destination of my unforgettable afternoons. I was still in my teens. The utmost contempt for the vestiges of an inglorious national history of academic, Umbertine and – worse still – Fascist residues. We occupied the Faculty back in 1963, kicking out Saverio Muratori with his small octagonal chapels of brick and imposing, with the meeting at the Roxy, a decidedly modernist renewal. What we actually obtained was the appointment of Zevi, Quaroni and Piccinato, violently rejecting – with me in the front line – the great Adalberto Libera, regarded as an unacceptable hangover of the old regime. A period of impassioned political commitment began for me.

No sooner had I graduated than I was sucked into the Communist Party (PCI) to handle urban planning at Guidonia, an area of unbridled property speculation and unauthorized building, where I was on the municipal council until 1969. Taking no little risk, already pregnant with my first daughter. I would return home alone late at night in my blue Fiat 500 from meetings out in the

Tiburtina badlands after furious but useless attacks on the local speculators.

The year 1968 was marked by a furious sequence of events, Valle Giulia, the work camp in Cuba, the tanks in Prague.

I left the PCI in 1969 after an unprecedented occupation of the Mazzini section by dissident groups. I also left the Manifesto group shortly afterward. The December bomb attack in Milan and the “fall” from a police station window shattered our hopes for the future and our hearts.

Everything was already lost, but we did not know it. Our locomotives full of raging steam went on clanking for a long time, but we were on a dead-end track. Ideologies... utopias... mythologies... The days of sit-ins and demonstrations were over.

The era of the sects began.

Throughout the 1960s, holed up in the “Last Tango” atmosphere of old apartments in the Prati district, our sects churned out delirious documents and square meters of pencil and ink drawings crafted with the rare deftness of old maids doing crochet and cross-stitch embroidery.

Outside the powers maneuvered by hot and cold wars strove for risky equilibriums, but the important thing for us was to have avoided being taken in.

We earned very little. We had chosen to teach in junior high school because the university was the stronghold of bourgeois culture. Barricaded in our citadels, we felt as free and proud as scornful heretics. Our fate was sealed, however. We would never build any real architectural works.

With its power structures and its millions of new cubic meters, Rome had no use for our virtuously designed paper projects or our splendid, angry minds. I had understood this by 1974 and felt suffocated. Committing a never-forgiven act of betrayal, I left the ARCHO studio.

At the back of a courtyard in the Flaminio area, with a collective of frenzied feminists, I obtained a space in

roccaforte della cultura borghese, ma, asserragliati nei nostri fortini, ci sentivamo liberi e fieri come catarì sdegnosi.

Ma il nostro destino era segnato: non avremmo costruito mai nessuna reale architettura!

Dei nostri progetti di carta virtuosamente disegnati, delle nostre belle menti rabbiose, Roma e i suoi poteri, nei suoi nuovi milioni di metri cubi non sapeva che farsene!

Nel '74 questo lo avevo capito e mi mancava l'aria. Compiendo un tradimento mai perdonato, me ne andai dallo studio ARCHO.

In fondo a un cortile del Flaminio, con un collettivo di femministe esagitato, presi uno spazio al Politecnico, gruppo culturale polivalente (come si diceva allora) appena fondato.

Nel giro di pochi mesi, avevamo furibondamente discusso e litigato. Il collettivo naufragò.

Rimasi sola in quello che sarebbe stato il mio studio per più di 20 anni.

Decisi che, essendo l'unica committente di me stessa, avrei fatto l'artista, come d'altronde volevo da sempre.

A.M.: Negli anni Sessanta e Settanta avanza un'esigenza nuova: il confronto con la storia, o meglio con il passato, che il Movimento Moderno e le avanguardie avevano evitato o contestato. Come hai vissuto questo problema?

G.D.S.: ANTICO – MODERNO – POSTMODERNO – FINTANTICO – FINTOMODERNO  
Nei nostri collettivi farraginosi e fumosi (molti collettivi, tutti collettivi!), il GRAU, lo studio di via Nicotera di brevissima ma intensa vita, lo studio ARCHO, si disquisiva e si disegnava.

La critica al Movimento Moderno era cominciata molto presto: prima di tutti al razionalismo ingesato gropiusiano.

Iniziai, prima ancora di laurearmi, quando lavoravo da Paolo Portoghesi, a inseguire itinerari espressionisti e wrightiani, entrando subito dopo in un'ossessiva ricerca prospettica, sin dai disegni maniacali per il concorso per la nuova ala del Parlamento che feci con lo studio GRAU e che ostentava il marxiano motto di "Astrazione Determinata".

Leggevo Marx giovane, Galvano Della Volpe, Lucio Colletti, ma anche Erwin Panofsky e Luca Pacioli. Il grande Louis Kahn mi prestò i suoi occhi da ebreo americano per farmi vedere Roma con un'altro sguardo.

Ognuno del nostro variegato gruppo visse quella fase a proprio modo, ma la necessità di gettare lo sguardo al di là della gigantesca frattura con tutto quello che c'era prima del '900, che le avanguardie e il Movimento Moderno in generale avevano provocato, diventò una scelta per me definitiva che segnerà poi in modo indelebile tutto il mio operare successivo.

Molto tempo prima che irrompesse quella tendenza poi molto pubblicizzata e anche molto volgarizzata che passò sotto il nome di "Postmoderno" (che fu tutta un'altra storia, spesso confusa a sproposito con quella a cui ho accennato), nella esegesi critica successiva dopo Lyotard, presente nel 1980 con la "Via Novissima" alla Biennale di Portoghesi.

Già dalla metà degli anni '60, l'antico smise di essere un territorio lontano da lasciare agli storici. Michelangelo Rodin Burri Bernini Balla Medardo Rosso Brancusi Martini Boccioni Fontana Turner Melotti..., erano e sono tutti orizzontali davanti ai miei occhi, non ho avuto più bisogno di voltare la testa all'indietro per parlare con loro e con tutti gli altri che ci hanno preceduto.

Gesso a muro  
(Plaster Wall),  
1989

Traffitti,  
installazione  
gesso e canne di  
alluminio, 1993

Pierced,  
installation of  
plaster and  
aluminum pipes,  
1993



A.M.: Prima di arrivare alla scultura, comunque, hai praticato il disegno, la pittura. Quali soggetti hai trattato?

G.D.S.: ANALISI DI UN PROTOTIPO GIOVANILE/MATERIALI PER UNA MESSA IN SCENA DELL'ESTASI/ORFEO ED EURIDICE  
Insegnavo in quegli anni allo sperimentale della Bufalotta, concentrato di tutti i deliri del tempo. I miei ragazzi erano singolari, alcuni fantastici soprattutto nella vestizione.

Marco suonava il sax ed era un tipico indiano metropolitano. Era il '77 e lavorai a lungo su di lui in un insieme che chiamai "Analisi di un prototipo giovanile" che comprendeva disegni foto e, chiusi nelle teche come reperti antropologici, gli oggetti stessi della sua vestizione.

Il lavoro fu presentato nel 1979 alla Casa del Mantegna a Mantova da Ida Panicelli.

Dopo voglio ricordare "Materiali per una messa in scena dell'estasi", ciclo di opere anamorfiche disegnate con durissima matita HB su tela pelle d'uovo, riflesse negli specchi che annullavano la deformazione anamorfica. Furono istallate al Castello Colonna di Genazzano nel 1981 (Achille Bonito Oliva scrisse in catalogo note intelligenti e distratte).

Questo lavoro fu frutto di un maniacale rapporto quasi idolatrico, durato più di due anni, con quella statua appartata e fascinosa che è la Beata Ludovica Albertoni a San Francesco a Ripa: primo folgorante innamoramento per le vertigini caotiche del panneggio berniniano.

Fino ad allora avevo sempre disegnato in un esercizio freddo minuzioso straniante, con matite dure, pastelli secchi e affilati, tratti incrociati come in un' incisione.

Dal 1981 comincio un assaggio di pittura su tela libera, spalmando con le mani i colori preparati da me con le terre, rischiando l'avvelenamento, in una serie di nudi accademici mai mostrati da nessuna parte (il fascino dell'accademia negata: un mio nodo psicanalitico insuperato).

"Orfeo ed Euridice" fu l'approdo: grandi nudi maschili, per l'epoca azzardati, fronteggiavano panneggi violentemente e volutamente manieristi.

Nella mostra alla Temple University del 1984 non volli nessuna presentazione, perché nessuno lo avrebbe fatto senza inscatolarmi in una qualche forzosa tendenza e io non volevo essere inscatolata. Pagai naturalmente questa mia ingenua arroganza disarmata e fui esclusa drasticamente dal seguente tripudio biennalistico di citazionismo artecolta anacronismo e varie che seguì subito dopo...

A.M.: In alcuni tuoi lavori grafici, ti sei soffermata a lungo sull'immagine di Icaro, tragico, utopico, antistorico trasvolatore. Mi pare, poi, che il suo volo lo hai concepito e rappresentato con tecniche che si rifanno al Futurismo. C'è un nesso plausibile tra Futurismo, quindi la rottura delle avanguardie, e barocco, cioè il linguaggio della persuasione e delle metamorfosi? Tu hai spesso ripetuto di essere "figlia del barocco", ma qual è l'attualità del barocco? E quella del Futurismo?

G.D.S.: PIEGHE FRAMMENTI TORSIONI E TRAFISSIONI

Nel 1985 feci una mostra allo Studio E diretto da Stefania Miscetti e Luigi Scialanga, presentata da Ida Panicelli, si chiamava *Torture*. Erano delle pitture su tele torte montate su rigate, come delle ali, delle vele, raggi di luce, dinamiche alludenti al segno futurista. Non lo sapevo ma ero al mio addio alla pittura e all'anticamera della scultura a cui arrivai nel 1989 sempre allo Studio E con la mostra *Galaxias* presentata da Mario De Candia.

Ho sempre con naturalezza visto il Futurismo come l'approdo novecentista di un discorso iniziato almeno tre secoli prima.

Nel '900 l'arte ha perso il debito antropomorfo che l'aveva a lungo vincolata, esplodendo in ogni direzione spaziale. Ma già tre secoli prima il barocco prodigiosamente materializzava il volo. Bernini liberava la forma, dalla condanna al peso grave della materia che Michelangelo aveva drammaticamente raffigurato come destino inamovibile (la terra e il centro!): la avvitava verso il cielo.

Gli angeli sono quelli che volano in ogni direzione e se ne fottono della verticale e del centro, circondati da panni svolazzanti sempre più voluminosi, sono il simbolo del polimorfo che vola nell'aria e percorre liberamente lo spazio.

La materia pesante della scultura aveva preso il vento, come le vele dei galeoni, improntata dalla forma caotica delle forze contrastanti dell'univer-

the newly founded Politecnico, a multifunctional cultural group (to use the jargon of the time). The collective collapsed in the space of a few months of furious discussions and arguments.

I was left alone in what was to be my studio for over twenty years. Being my only client, I decided that I would be an artist, which was in fact what I had always wanted.

A.M.: The 1960s and 1970s saw the emergence of a new need to come to terms with history or rather with the past, something that the Modern Movement and the avant-garde had avoided or challenged. How did you address this problem?

G.D.S.: ANCIENT - MODERN - POSTMODERN - FAKE ANCIENT - FAKE MODERN

Our muddled and smoky collectives (lots of collectives, all collective) – the GRAU, the short-lived but intense studio on Via Nicotera, and the ARCHO studio – churned out designs and disquisitions. Criticism of the Modern Movement began very early, with the ossified rationalism of Gropius as the first target.

Even before graduating, while I was working with Paolo Portoghesi, I began to follow Expressionist and Wrightian pathways, immediately getting involved in obsessive perspective explorations right from the maniacal designs I produced with the GRAU studio for the competition for the new wing of Parliament, flaunting the Marxian motto of “Determined Abstraction”.

I read the young Marx, Galvano Della Volpe and Lucio Colletti but also Erwin Panofsky and Luca Pacioli.

The great Louis Kahn lent me his Jewish American eyes to show me Rome in a new light.

Everyone in our variegated group experienced that phase in her or his own way, but the need to look beyond the gigantic break with everything before the 20th century, produced by the avant-garde and the Modern Movement in general, became a definitive choice for me and one that was to mark all my later work indelibly.

This was long before the explosion of the highly publicized and also highly vulgarized trend that went by the name of “postmodernism” (a very different story but often mistakenly confused with the one I have outlined) in the critical exegesis after Lyotard, present with the Via Novissima at the 1980 Venice Biennial directed by Portoghesi.

The ancient ceased to be a distant land and the preserve of historians as early as the mid-1960s. Michelangelo, Rodin, Burri, Bernini, Balla, Medardo Rosso, Brancusi, Martini, Boccioni, Fontana, Turner, Melotti and so on were and are all horizontal before my eyes. I no longer needed to look back in order to talk to them and to all the others that came before us.

A.M.: Before arriving at sculpture, you worked with drawing and painting. What subjects did you tackle?

G.D.S.: ANALYSIS OF A YOUTHFUL PROTOTYPE / MATERIAL FOR A STAGING OF ECSTASY / ORPHEUS AND EURYDICE

I was teaching in those years at the Bufalotta experimental school, a concentrate of all the madness of the time.

My kids were special and some of them quite fantastic, especially in the way they dressed.

Marco played the sax and was a typical “Metropolitan Indian”. It was 1977 and I worked for a long time on him in an ensemble I called



Ofelia, 1999, bronzo verde, Roma, via Sabatini, Decima

Ofelia, 1999, green bronze, Rome, Via Sabatini, Decima district

“Analisi di un prototipo giovanile”, including photos, drawings and articles of his clothing, placed in display cases like items in an anthropological museum. The work was presented by Ida Panicelli in 1979 at the Mantegna House in Mantua.

Then I should like to recall Materiali per una messa in scena dell'estasi, a cycle of anamorphic works drawn in very hard HB pencil on eggshell fabric and reflected in mirrors eliminating the anamorphic deformation. They were installed at the Castello Colonna in Genazzano in 1981 (Achille Bonito Oliva provided some intelligent and abstracted notes in the catalogue.)

This job was the fruit of a maniacal and almost idolatrous relationship lasting over two years with the fascinating statue of the Blessed Ludovica Albertoni, tucked away in the church of San Francesco a Ripa, my first dazzling passion for the chaotic vertigo of Bernini's drapery.

Up to then my drawing had always been a cold, meticulous, alienating exercise of hard pencils and dry, sharpened pastels with crisscross lines as in an engraving.

Fossili, 1998, bronzo nero, Roma, via Chiesa, Decima

Fossili, 1998, black bronze, Rome, Via Chiesa, Decima district

I began to experiment with free canvas painting in 1981, using my hands to spread colors that I prepared myself with earths at the risk of poisoning. The series of academic nudes I produced has never been exhibited anywhere (the fascination of the denied academy: one of my unresolved psychoanalytical hang-ups).

Orfeo ed Euridice was the point of arrival: large male nudes, very daring for the period, juxtaposed with violently and deliberately mannerist drapery. I preferred to have no presentation for the show at Temple University (1984) because nobody would have written one without trying to pigeonhole me in some trend or other, and I did not want to be pigeonholed. I naturally paid for this ingenuous, unarmed arrogance and was drastically excluded from the biennialistic orgy of citationism, cultured art, anachronism and so on that followed immediately afterward...

A.M.: You focus at length in some of your graphic works on the image of Icarus, the tragic, utopian, anti-historical aviator. It also seems to me that you have seen and represented his flight with techniques related to Futurism. Is there a plausible link between Futurism, the breakaway movement of the avant-garde, and the baroque, the language of persuasion and metamorphosis? You have often called yourself a “child of the baroque”, but what is the present-day relevance of the baroque and Futurism?

G.D.S.: FOLDS, FRAGMENTS, TWISTING AND TRANSFIXION

I held a show in 1985 at the Studio E directed by Stefania Miscetti and Luigi Scialanga. It was presented by Ida Panicelli and entitled Torture.

They were paintings on twisted canvases mounted on ruled surfaces like wings, sails, beams of light, dynamics alluding to Futurism. I did not know it but that marked my farewell to painting and



so, in un momento di prodigiosa intuizione simbolica che non a caso coincide con la prima scientifica cognizione delle forze della fisica.

Il moto terrestre e l'orbita ellittica sono il prodotto delle due grandi forze contrastanti dell'universo: l'opposta sottomissione alla forza gravitazionale e alla forza centrifuga.

Ho sempre visto, il Futurismo, non a caso appartenente alla nostra cultura, come l'esito novecentista di questo percorso.

A.M.: Veniamo ai tuoi lavori di scultura: hai scelto Bernini, l'estasi, il panneggio, la forma mossa dal vento, l'instabilità. Mi pare, comunque, che l'immagine nei tuoi lavori sia colta come frammento, o come visione ravvicinata che ci fa entrare dentro le pieghe nascoste e sconvolgenti del soggetto che tratti, mettendone in evidenza l'essenza astratta e anche drammaticamente viva, piuttosto che conformare una situazione definita, sia pure complessa. Anche questo mi pare un segnale preciso di contemporaneità, capace di affrontare e assimilare lacerazioni e conflitti del mondo di oggi.

G.D.S.: L'E/E-L'O/O

La cultura dell'*e/e* ovvero dell'accettazione della compresenza delle forze opposte senza la pretesa di eliminare l'una o l'altra, è una ricerca faticosa e minoritaria, ma è stata per me la conquista difficile di quello che sono diventata e sento, quindi l'istintivo e simbolico fondamento delle forme che realizzo:

- il *qui e ora* è un delicato e miracoloso punto di equilibrio instabile tra forze opposte: un *e/e* agito in una danza spazio-temporale che perdura in una stupefacente sequenza di equilibri tanto precari quanto miracolosi, di cui tutto è segno, i ritmi del nostro corpo per primi, sistole e diastole, ispirazione ed espirazione... ogni cosa che appare qui e ora, me compresa, la vedo e la sento in questa miracolosa epifania danzante di equilibri di opposti, come pure la scultura che occupa lo spazio qui e ora nella sua inesorabile materialità;
- la cultura dell'*o/o* ovvero dell'opposizione e della divaricazione, quasi sempre dominante, è appartenuta a un momento lontano della mia vita che oggi sento limitante e ottuso.

La mia stessa esistenza è un continuo *e/e*.

Guardo Bernini come guardo Kapoor, Turner come Kieffer, Boccioni come Gehry o Eisenman... e mi sono più volte resa conto che per gli altri artisti della mia generazione non è affatto così, non essendo passati per l'esperienza *strabica* che mi contraddistingue. Quelli che rifiutano il "moderno" si gettano nel *fantantico* e viceversa quelli che rifiutano totalmente l'"antico" continuano a fare un "moderno" che per me è un vero e proprio *fantomoderno*.

So bene che questo fa di me una "diversa" non classificabile in nessun gruppo, condannata a una trasversalità difficilmente accettata.

A.M.: Nelle tue prime opere di scultura urbana, collaborando con gli architetti (Carlo Severati, Stefania Bedoni), hai usato insistentemente la struttura delle rigate (Cardinal Consalvi, i grandi moduli bianchi che hai al tuo studio e che erano piaciuti a Luigi Pellegrin). Hai poi abbandonato anche questa geometria, preferendo che la forma fluida diventi completamente libera di seguire le ondulazioni del tempo. È il segno di una definitiva separazione dall'architettura per precisare meglio un tuo linguaggio proprio?

Fonte, 2000,  
bronzo, acqua,  
sassi, Terni

Source, 2000,  
bronze, water,  
stones, Terni



G.D.S.: La separazione dall'architettura l'ha segnata la figura negli anni '70, quando avevo voglia di narrare, fino a Orfeo ed Euridice, ecc...

L'ossessione della geometria delle rigate invece mi ha accompagnato a lungo. A pensarci bene, era anch'essa un'ossessione barocca: raffigurava con legge geometrica l'avvitamento, il possibile moto della parallela fuori dal piano obbligato a cui la inchiodava la geometria euclidea.

Il piano si contorce e sfugge allo sguardo verso una dimensione *altra*. Non vedo contraddizione con la tortura del piano che fugge nella *piega* barocca e oggi nelle pieghe turbinose e sussultorie delle architetture di Gehry. Direi che oggi paradossalmente mi sento molto più in sintonia con l'attuale ricerca architettonica che con quello che ammannisce il dominante sistema dell'arte.

Nei mega-musei proliferanti oggi risultano, ahimè, più affascinanti i contenitori che i contenuti, frutti di un collezionismo tanto miliardario quanto capriccioso.

Si può trovare il nano cazzuto e il pescecane iberato, il ragazzo gigante e il bambino impiccato, il papa atterrato, la mucca segata e il pornoshop sadoomaso, ma anche il politicamente corretto del filmato d'imene insanguinato. Corpo, sesso e autobiografia: la gabbia dell'arte al femminile.

A.M.: Scultura è soprattutto materia. Hai scelto il bronzo e il gesso, due materiali molto differenti. L'uno sonoro, vibrante, trascolorante, adatto alla modellazione della grande figura, all'impegno epico della fusione, alla monumentalità, alla pesantezza. L'altro opaco, povero ma di grande eleganza, leggero, bianco, adatto anche a opere minime. E poi usi l'acqua, il vetro, la ceramica i ciottoli. Entriamo un po' nel tuo laboratorio mentale-manuale-materiale.

G.D.S.: Sono venuta all'arte perché fuggivo dalla pura astratta progettualità: contromano, proprio quando gli artisti non toccavano materia, praticando un'arte progettuale e concettuale la cui esecuzione affidavano ad altri. Io, considerandomi una dilettante (termine per me niente affatto spregiati-vo), non mi diletto se non metto mano nella materia, e non faccio nulla in arte se non per diletto. Il gesso, materiale mentitore, atto al simulacro e alla messa in scena, considerato vile in quanto privo di valore venale, cattura calcandola qualunque forma, si insinua colando in qualunque stampo, di purissima bianchezza cristallina, ingannevole perché precaria, è il mio preferito.

Con le sue polveri sottili ho continuato per anni a dilettermi avvelenandomi nelle piccole e nelle grandi sculture.

approach to sculpture, where I arrived in 1989, again at the Studio E, with the exhibition *Galaxias*, presented by Mario De Candia. It has always been natural for me to see Futurism as the 20th-century outcome of a discourse begun at least three centuries earlier.

Art shed its long-standing anthropomorphic bonds in the 20th century to explode in all spatial directions, but the baroque had already materialized flight prodigiously three centuries before. Bernini liberated form from its condemnation to bear the heavy weight of matter, which Michelangelo had dramatically represented as immovable destiny (the earth and the center), and sent it spiraling skyward. The angels are beings that fly in all direction and don't give a damn about the vertical and the center. Shrouded in increasingly voluminous fluttering apparel, they are the symbol of the polymorphous being that flies freely through space in the air.

The heavy matter of sculpture caught the wind like the sails of a galleon, imprinted by the chaotic form of the contrasting forces of the universe, at a time of prodigious symbolic intuition that coincided, and not by chance, with the first scientific understanding of the forces of physics.

Terrestrial motion and the elliptic orbit are the product of the two great contrasting forces of the universe: the opposing submission to gravitational and centrifugal force.

I have always seen Futurism, which belongs by no coincidence to our culture, as the 20th-century outcome of this pathway.

*A.M.:* This brings us to your sculptural work. You have chosen Bernini, ecstasy, drapery, billowing form, and instability. It seems to me, however, that the image is captured in your works as a fragment or a close-up vision that takes us into the hidden and harrowing folds of the subjects you address, bringing out their abstract but also dramatically living essence rather than shaping a defined, albeit complex, situation. This too strikes me as a precise hallmark of a contemporary approach capable of tackling and assimilating the lacerations and conflicts of the world today.

*G.D.S.:* BOTH/AND – EITHER/OR

The culture of both/and, i.e. acceptance of the concomitance of opposite forces without seeking to eliminate one or the other, is an arduous task undertaken by a small minority. For me it means the hard-won conquest of what I have become and what I feel, and hence the instinctive and symbolic foundation of the forms I create.

The here and now is a delicate and miraculous point of unstable equilibrium poised between opposite forces: a both/and acted upon in a spatiotemporal dance that persists in an astonishing sequence of equilibriums as precarious as they are miraculous, of which everything is a sign, the rhythms of our bodies



first of all, systole and diastole, inspiration and expiration... I see and feel everything that appears here and now, myself included, in this miraculous dancing epiphany of opposite equilibriums, just like the sculpture that occupies space here and now in its inexorable physicality.

The nearly always dominant culture of either/or, i.e. of opposition and divergence, belonged to a very distant moment of my life that I now feel to be limiting and obtuse.

My very existence is a constant both/and.

I look at Bernini as I look at Kapoor, at Turner as at Kieffer, at Boccioni as at Gehry or Eisenman... And I have repeatedly realized that this is not at all so for the other artists of my generation, who have not gone through the strabismic experience that distinguishes me. Those who reject the "modern" throw themselves into the fake ancient, whereas those who totally reject the "ancient" continue to produce a "modern" that I regard as an authentic fake modern.

I am well aware that this makes me "different", not classifiable as belonging to any group, condemned to a transversality that is hard to accept.

*A.M.:* In your early works of urban sculpture, collaborating with architects (Carlo Severati and Stefania Bedoni), you repeatedly use the structure of ruled surfaces (Piazza Cardinal Consalvi, the great white modules you have in your studio, which Luigi Pellegrin liked so much). You then abandoned this geometry too, preferring to leave the fluid form completely free to follow the undulation of time. Does this mark a definitive separation from architecture in order to develop a more precise language of your own?

*G.D.S.:* The separation from architecture was marked by the use of the figure in the 1970s, when I wanted to narrate, up to Orfeo ed Euridice etc. The obsession with the geometry of ruled surfaces instead lasted for a long time. On reflection, it was

Fonte, 2000,  
Piazza sul  
Parceggio  
S. Francesco,  
Terni

Source, 2000,  
Piazza San  
Francesco  
parking lot,  
Terni

Dance, 2002,  
piccoli gessi

Dance, 2002,  
small plaster  
works

again a baroque obsession, using a geometric law to portray the spiral, the possible motion of the parallel outside the obligatory plane to which it was pinned down by Euclidean geometry.

The plane twists and flees from sight toward a different dimension. I see no contradiction with respect to the twisting of the plane that escapes into the baroque fold and today into the swirling, shuddering folds of Gehry's architecture. I would say that today, paradoxically enough, I feel far more in tune with present-day architectural developments than with what the dominant system of art is dishing up.

In the proliferating mega-museums of today, unfortunately, the containers prove far more interesting than the contents, the results of collecting that is just as capricious as it is astronomically wealthy. You can find a big-dicked dwarf, a hibernating shark, a giant boy, a hanged child, a felled pope, a cow sawn in half, and a sadomasochistic porno shop, but also the politically correct film of a bloodstained hymen. Body, sex and autobiography: the cage of art in the feminine.

*A.M.:* Sculpture is above all matter. You have chosen bronze and plaster, two very different materials. One sonorous, vibrating, changing in color, suitable for the modeling of large figures, the epic task of casting, monumentality, and gravity. The other opaque, humble but of great elegance, light, white, suitable also for minimal works. And then you use water, glass, ceramics, stones. Let us have a look inside your mental - manual - material workshop.

*G.D.S.:* I came to art because I was escaping from pure abstract design, moving in the wrong direction at the very time when artists stopped touching material and engaged in an art of planning and conceptualization, the actual execution of which was entrusted to others. Regarding myself as a dilettante (by no means a derogatory term for me), I get no enjoyment if I don't get my hands into matter, and I do nothing in art except for enjoyment.

A deceitful material, suitable for the simulacrum and the mise-en-scène, considered base due to its lack of venal value, plaster can capture any form and be poured into any mold. With its pure crystalline whiteness, deceptive because it is precarious, it is my favorite material.

I enjoyed myself for years with fine powder, poisoning myself in the production of sculptures large and small. Bronze is a great translator. It flows into the mold and performs the alchemistic miracle of pervading it with its precious substance. It goes through fire, whereas plaster goes through water.

Why should I forgo the deep enjoyment that matter grants after – and only after – the exhausting effort of hard work?

*A.M.:* But what value can matter have in the immaterial world of electronics?





Il bronzo è un grande traduttore: cola nella forma e compie il miracolo alchemico di pervaderla della sua preziosa sostanza. Passa per il fuoco lì dove il gesso è passato per l'acqua.

Perché dovrei rinunciare al profondo diletto che la materia concede dopo, solo dopo il massacro della fatica?

A.M.: Nel mondo immateriale dell'elettronica, però, quale può essere il valore della materia?

G.D.S.: FUGA DALLA MATERIA: IMMAGINE E VIRTUALITÀ

La virtualità, l'immaterialità cangiante, l'assenza di peso della pura immagine polimorfa, virtuale, istantanea, sembrano oggi aver vinto sulla fatica della materia!

Il sogno realizzato dal digitale passa ahimè sul cadavere della pittura, vecchio pastrocchio di materie puzzolenti spalmate su ingombranti supporti! Tenta di passare anche sui cadaveri di scultura e architettura.

Ma la scultura non è e non sarà mai mera immagine: occupa lo spazio con la materia faticosa e pesante, sfugge alla virtualità della pura rappresentazione oggi vincente, come pure l'architettura.

*Nike, 2001, bronzo, Palermo, Nuovo Palazzo di Giustizia*

*Nike, 2001, bronze, Palermo, Nuovo Palazzo di Giustizia*

L'architettura, oggi in un momento particolarmente felice, aiutata dalla tecnologia che tutto consente, è fuggita al sistema trilitico, ruba finalmente le carte alla scultura, brucia le pesantezze e i tempi morti della progettualità nell'istantaneità della immaginazione virtuale computerizzata, esplose centrifuga in tutte le direzioni, lascia alle spalle ormai la vecchia conquista della verticale, l'antico simbolo di potenza, (anche se i cultori della mitologia del grattacielo non lo hanno ancora capito).

L'*homo erectus*, ha conquistato ogni possibile direzione e posizione nello spazio.

La specie vola! La specie si connette in infiniti grovigli di reti immateriali!

La centrifuga ha vinto. La terra è lontana: roba per africani.

Quando sento mitizzare l'immaterialità e globalità della rete, la dematerializzazione dislocata, il cyberspazio trasformato in non-luogo, non-spazio, non-tempo,... sospetto la solita vecchia fuga metafisica, questa volta nell'empireo elettronico: nuova replica dell'antichissima fuga dalla materia, dalla pesantezza caotica del mondo, luogo maledetto, destinato a ogni degradazione entropica.

A.M.: Entropica per eccellenza è la città contemporanea. Ti sei dedicata recentemente all'arte urbana, partecipando a concorsi e realizzando sculture in piazze aperte o addirittura in convulsi snodi di traffico. Una scultura che esce allo scoperto. Come colloquia con l'informalità della metropoli? Quale messaggio veicola? Si può confrontare l'esito di Nike a Palermo con la Stele di Roma? Anche qui due ricordi mitologici per una memoria collettiva così disattenta. È una sfida? A me paiono due opere bellissime. Ne sei soddisfatta? Aprono nuove ricerche?

G.D.S.: A Palermo nel 2001 e a Roma nel 2004 ho piantato due schegge di memoria barocca: frammenti spezzati, disassati, infissi al suolo come caduti dallo spazio.

I due contesti sono profondamente diversi.

A Palermo Nike compare in uno spazio, posto tra il vecchio e il nuovo Palazzo di Giustizia, progettato dall'arch. Sebastiano Monaco che ha voluto tenacemente la presenza di varie opere d'arte inserite nella

sua architettura, attraverso un concorso pubblico.

Questo spazio della Nike ha assunto poi un particolare valore simbolico divenendo la piazza in memoria dei giudici uccisi dalla mafia. I due frammenti accostati sono delle ali corrugate, il bronzo maturando in un verde scuro diventa un pezzo di natura, una sorta di materia lavica improvvisamente solidificata. Penso con felicità che questa scultura è davvero un pezzo di Sicilia.

A Roma Stele è stata installata nel dicembre 2004 sulla via Trionfale.

La presenza di due sculture nell'ambito del Passante Farnesina Pineta Sacchetti, (la mia e quella in acciaio *corten* dello scultore Teodosio Magnoni) è stata frutto del concorso pubblico bandito dal XII Dipartimento del Comune di Roma, a cura dell'allora direttore arch. Alessandra Montenero e dell'allora Assessore Esterino Montino.

Ci tengo a rimarcare la virtuosa novità, nell'ambito del Comune di Roma, dell'aver messo a concorso delle opere d'arte nel contesto di un'importante opera pubblica, quale il passante, cosa che per esempio non è avvenuta in occasione dell'Auditorium, il che a suo tempo mi è apparso singolare.

La posizione di Stele è quindi in un contesto profondamente diverso, oserei dire in bocca al lupo: al centro del classico groviglio di traffico, in uno spazio risultante da un insieme caotico di interventi, in questo senso esemplare per rumore visivo e catastrofe percettiva.

Debbo dire che l'esperienza per me è stata ed è per certi versi traumatica.

Sento la mia opera abbandonata a se stessa, consegnata al nulla.

Voglio dire: non credo alla vocazione salvifica dell'arte pubblica nello spazio urbano, semmai consolatoria; l'opera è comunque un bene, che ha un suo costo, attiene al rituale del dono.

Qualcosa di più, di più complesso, di più difficile, di più rischioso della semplice *decorazione o abbellimento* da "arredo urbano".

L'arte fa il luogo, può strapparli all'indifferenza e alla smemoratezza, ma da sola non ce la fa. Deve essere legata a un qualche rito meno crudele della usuale quotidianità metropolitana: ludico o sacrale che sia, comunque segno di un *altrove*.



**G.D.S.: THE FLIGHT FROM MATTER: IMAGE AND VIRTUALITY**

Virtuality, ever-changing immateriality, the weightlessness of the pure polymorphous image, virtual and instantaneous, appear to have triumphed over the laboriousness of matter today.

The digital dream has come true, alas, over the dead body of painting, the old muddle of smelly materials spread over cumbersome supports. It is also out to establish itself over the dead bodies of sculpture and architecture.

But the sculpture is not and will never be mere image. It occupies space with heavy, laborious matter. It escapes the now triumphant virtuality of pure representation, as does architecture.

Now enjoying a particularly felicitous moment with the aid of all-enabling technology, architecture has escaped from the trilithic system and can finally filch the cards from sculpture. It eliminates the heaviness and downtime of planning in the instantaneousness of the computerized virtual imagination, explodes centrifugally in all directions, leaving in its wake the old conquest of the vertical, the ancient symbol of power (even though those cherishing the mythology of the skyscraper have yet to realize this).

Homo erectus has conquered every possible direction and position in space.

The species flies! The species connects in infinite tangles of immaterial networks!

The centrifuge has won. The earth is far away, stuff fit for Africans.

When I hear people mythicizing the immateriality and globality of the Net, delocated dematerialization, cyberspace transformed into non-place, non-space, non-time... I suspect the same old metaphysical escape, this time into the electronic empyrean: a new replica of the ancient flight from matter, from the chaotic heaviness of the world, a cursed place doomed to every form of entropic decay.

A.M.: The contemporary city is the entropic entity par excellence. You have recently devoted yourself to urban art, taking part in competitions and producing sculptures in open piazzas and even in the middle of busy intersections: sculpture that comes out into the open. How does it communicate with the formlessness of the metropolis? What message does it convey? It is possible to compare the results of Nike in Palermo and Stele in Rome? Once again, two mythological references for such a weak collective



memory: is this a challenge? I think they are two splendid works. Are you satisfied with them? Do they open up new avenues of exploration?

G.D.S.: I have planted two splinters of baroque memory, one in Palermo in 2001 and one in Rome in 2004, shattered, disjointed fragments embedded in the ground as though they had fallen out of space. The two contexts are radically different.

In Palermo Nike appears in a space between the old and new law courts designed by the architect Sebastiano Monaco, who was stubbornly determined to have various works of art inserted in his architecture through a public competition. The space where Nike stands has taken on particular symbolic value as the piazza in memory of judges murdered by the Mafia. The two fragments set side by side are corrugated wings. Ripening into a dark green, the bronze becomes a piece of nature, like a sort of lava that has suddenly set. I a.m. happy to think that this sculpture is truly a part of Sicily. Stele was installed in Rome on the Via Trionfale in December 2004.

The presence of two sculptures in the area of the Farnesina-Pineta Sacchetti bypass (mine and one in corten steel by the sculptor Teodosio Magnoni) is the result of a public competition held by the 12th Department of the Municipality of Rome and organized by the architect Alessandra Montenero and Esterino Montino, respectively director and council member at the time.

I believe it important to draw attention to the commendable innovation within the framework of the Rome city council of having held a competition for works of art in the context of an important public work such as the bypass. This did not happen, for example, when the new auditorium was built, which struck me as very odd at the time.

Stele is therefore located in a very different setting, I would even say in the wolf's jaws, in the middle of the classic tangle of traffic in an area that is the result of a chaotic series of public works and exemplary in this sense in terms of visual noise and perceptual catastrophe.

I must say that the experience has been and is in some respects traumatic for me. I feel that my work has been abandoned, consigned to nothingness.

I mean to say that I do not believe in the salvific vocation of public art in the urban space. If anything, it can be consoling. The work is, however, a product that has its own cost and pertains to the ritual of the gift. Something more, more complex, more difficult and more risky than the simple decoration or embellishment of "urban furnishings".

Art makes the place. It can rescue it from indifference and oblivion, but not on its own. It must be linked to some rite that is less cruel than everyday metropolitan life. It matters little whether it is ludic or sacral as long as it is the sign of an elsewhere. It cannot be thrown indifferently to the lions.

It needs a context that must be conceived, planned and prepared with due responsibility and competence. I would even dare to say with love. And then it needs periodic care and maintenance, to be marked on the city's cultural and sightseeing routes and registered in the archives devoted to public art, readily accessible to those who wish to take an informed and critical interest.

And it also needs, of course, funds to be drawn upon for the everyday needs of protection and maintenance. If there is in Rome a body responsible for supervising and handling all this, I quite frankly have never



Nike, 2001,  
Piazza della  
Memoria,  
Palermo

heard of it, and this is my third work in the city after the sculptures in the Decima neighborhood and the garden of Piazza Cardinal Consalvi.

Nike, 2001,  
Piazza della  
Memoria,  
Palermo

A.M.: If art makes the place, it becomes practically obligatory to ask you what places you love and why.

**G.D.S.: PLACES AND NON-PLACES**

Let me start by saying that for me, contrary to current wisdom, there is nothing obscene about difference or identity or even place.

The arrival of the generations subsequent to ours at the present-day identical disidentity (the same everywhere, manufactured for a sort of forgetful, plebeian and consumerist "juvenilism") has taken place through a globalized series of delirious identities (think of Snoopy): fake Americans, fake hippies, fake Rambos, superman, yuppies, neolib, cybernauts, Indiana Jones, Lara Croft, neocap, neocon, theocan, neocath, turncoats, big brothers, fashion frauds, and so on. Not least because, I believe, everything we poured into the container of our culture (Voltaire, Kant, Marx, Nietzsche, Heidegger, Sartre, Lévi-Strauss, Marcuse, Foucault, Barthes, Lyotard, Freud, Jung, Lacan, Debord, Baudrillard, Mao Tse-tung, Derrida and so many others, depending on the hegemonic waves of our fake fathers...), we have poured it into a vessel cracked by the great craquelure of the loss of self, which began with our generation and has continued relentlessly with those following it.

Lavorazione in  
fonderia

During work in  
the foundry

Non può essere gettata con indifferenza nella fossa dei leoni.

Necessita di un contesto che va pensato, progettato e apparecchiato con opportune responsabilità e competenze, oserei dire con opportuno amore.

Successivamente, necessita di cura e periodiche manutenzioni, oltre alle dovute segnalazioni nei percorsi culturali e turistici della città e all'inserimento in un apposito archivio dedicato all'arte pubblica, consultabile da chi voglia informarsi e approfondire criticamente.

E naturalmente necessita anche di fondi economici a cui attingere per le più banali necessità di tutela e manutenzione.

Se esiste a Roma autorità competente che abbia il compito di sovrintendere e occuparsi di tutto ciò, io francamente non me ne sono accorta, ed è questo il terzo mio intervento nella città dopo le sculture di Decima e il giardino di Piazza Cardinal Consalvi.

A.M.: Se l'arte *fa il luogo*, è quasi d'obbligo chiederti: quali luoghi ami e perché?



Lavorazione in fonderia

During work in the foundry



Pagina accanto: Stele, particolare

Opposite page: Stele, detail

Stele, 2004, bronzo, Roma, via Trionfale

Stele, 2004, bronzo, Roma, Via Trionfale



#### G.D.S.: LUOGHI E NON LUOGHI

Controcorrente premetto: non penso che *differenza* sia una parolaccia.

E neanche *identità*.

E neanche *luogo*.

L'approdo delle generazioni successive alla nostra, alla attuale *disidentità identica* (uguale dappertutto confezionata per un giovanilismo immemore, plebeo e consumista) è avvenuto attraversando una serie globalizzata di identità deliranti (hai presente Snoopy?): fintamerikani, fintihippies, fintirambi, superman, yuppies, neolib, cybernaviganti, Indiana Jones, Lara Croft, e ancora neocap, neocan, teocon, neocatt, volta-gabbana, grandi-fratelli, dolce-e-gabbana, e via delirando....

Anche perché, penso, tutto quello che noi avevamo versato nel recipiente della nostra cultura (Voltaire, Kant, Marx, Nietzsche, Heidegger, Sartre, Lévi-Strauss, Marcuse, Foucault, Barthes, Lyotard, Freud, Jung, Lacan, Débord, Baudrillard, MaoZeDong, Derrida... e tanti altri a seconda delle ondate egemoniche dei nostri finti padri...) lo abbiamo versato in un recipiente fessurato, reso fesso dalla grande *craquelure* della *perdita di sé*, che si è aperta con la nostra generazione ed è proseguita inesorabile con quelle successive.

Infatti è stata la nostra singolare generazione a entrare per prima nella terra di nessuno della *perdita di sé*. Pasolini lo denunciò inascoltato e a volte dileggiato.

Anche se nessuno ci restituirà mai più la gioia furiosa, piazzaiola, incosciente, anarchica di quella liberazione irripetibile che ha segnato la nostra giovinezza, da allora, respinti violentemente i nostri padri, avremmo vagato orfani con molti padri putativi: padri illuministi, padri protestanti-antipapisti, giacobini tagliatori-di-teste-reali, anarchici, marxisti rivoluzionari, bolscevichi assaltatori-di-palazzi d'inverno, trotzkisti, maoisti, guevaristi, beatnik-amerikani, buddisti, ecc., tutti finti padri, nel senso banale che non erano i nostri né mai lo sarebbero stati.

Ancora e ancora negli anni '70: smodati, venati di follia, violenti, rischiosi: lasciando morti e feriti sul campo!... Fino al cadavere nel bagagliaio di Via Caetani, davanti al quale tutto finì.

Non lo sapevamo, ma in tutti quegli anni eravamo stati intenti a spicciarci di dosso, insieme alle *edere* di Nilla Pizzi e ai *binari* di Claudio Villa, buona parte della nostra storia senza comprenderla, senza guardarla in faccia, e a farne un bel falò indiscriminato.

Ci ho messo una vita a riconoscerlo senza vergognarmene!

Ma per me, nata in questo luogo (non nel Bronx, non a Bali, non a Tokyo, non a Los Angeles ecc.), nella mia identità e *differenza*, anche sessuale, la raffigurazione del mondo, espressa per immagini è: classica, greca, latina, cristiano-cattolica, mediterranea.

Così la ho impressa sin dall'inizio, in ogni mia primigenia memoria sensoriale.

L'immagine d'arte è stata da me percepita da sempre con naturalezza, come se fosse una appendice della natura stessa, in questo luogo chiamato Italia dove il mondo a lungo ha amato raffigurarsi in convivenza di caos e cosmos, assoggettato alle leggi dell'armonia, nella *progettabilità* di un possibile *E/E*.

Oggi l'inesorabilità compiaciuta dell'horror *celtico-gotico* della cultura dominante pervade il turbinio inesauribile delle immagini che, in un vorticoso cortocircuito globale, intasando nervi ottici e ogni altro apparato sensoriale, estinguono se stesse: poltiglia multicolore che roteando vorticosamente assume un uniforme color marrone fecale. *"Ho affittato i miei occhi a una banda di ladri, vedo quel che vedono loro"* cantava De Gregori.

Penso che se c'è un lavoro da fare oggi, è tentare di arginare quella perdita dell'anima che ci travolge tutti.

Per questo forse anche...ho lasciato il mio vecchio studio dove ho lavorato per più di 20 anni in quel cortile del Flaminio così segnato dagli anni '70 e dalle sue mitologie, e me ne sono andata in un piccolo paese a ricucirmi un territorio insieme all'anima, come direbbe Hilmann: per riaffermare un profumo, un'aura, una puzza, un sentore, in un po' di silenzio e penombra per la mia mente interferita dall'eccesso di luce, rumori, immagini, luna-park e grande spettacolo di tutto ciò che non mi appartiene più.

Oh! il paradiso estenuato di una piazza di paese italiano! Finché c'è, voglio esserci!

"Qualunque cosa siamo, siamo carne e geografia", per dirla con una formulazione folgorante dell'antropologo Franco La Cecla.

Materia e luogo, DNA e microclima.

Terra su cui poggiamo i piedi e scarichiamo il nostro peso, aria lingua cibo colline montagne orizzonte mare asfalto deserto nuvole sole pioggia e polveri sottili.

*It was in fact our particular generation that first entered the no man's land of the loss of self.*

*Pasolini pointed this out but was ignored or indeed derided for his pains.*

*Even though nobody will ever give us back the furious, vulgar, foolhardy and anarchical joy of the unrepeatable liberation that marked our youth, since then, having violently rejected our fathers, we have been wandering orphans with many putative fathers, some enlightened, some Protestant and some anti-papal, Jacobin beheaders of royalty, anarchists, Marxist revolutionaries, Bolsheviks storming the Winter Palace, Trotskyites, Maoists, followers of Che Guevara, American beatniks, Buddhists, etc. All fake fathers in the banal sense that they were not ours and would never be so.*

*And so it was back in the 1970s, immoderate, tinged with madness, violent and dangerous, leaving dead and wounded on the field... until the corpse in the trunk of the car on Via Caetani, which brought it all to an end.*

*We did not know it, but in all those years we had been intent on shaking off – together with the pop songs of Nilla Pizzi and Claudio Villa – a large slice of our history without actually understanding it or looking it in the face, set on making a great big indiscriminate bonfire.*

*It has taken me a lifetime to recognize this without feeling ashamed.*

*But for me, someone born in this place (not in the Bronx, not on Bali, not in Tokyo, not in Los Angeles, etc.), in my identity and difference, also in sexual terms, the representation of the world expressed in images is classical, Greek, Latin, Christian-Catholic, Mediterranean.*

*This is how I have had it imprinted in every one of my primordial sensory memories from the very beginning. I have always perceived the image of art with great naturalness, like an appendix of nature itself, in this place called Italy, where the world has long loved to picture itself in the coexistence of chaos and cosmos, subject to the laws of harmony, in the feasibility of planning a possible both/and.*

*Today the self-satisfied relentlessness of the Celtic-Gothic horror of the dominant culture pervades the inexhaustible swirl of the images that extinguish themselves in a whirling, global short circuit, blocking the optical nerves and every other sensory apparatus: multicolor pulp that rotates wildly to assume a uniform fecal-brown color.*

*As De Gregori sang, "I have rented out my eyes to a gang of thieves, I see what they see."*

*I think that if there is a job to be done today, it is to try and check the loss of soul that has overwhelmed us all.*

*It is perhaps also for this that I left the old studio where I worked for more than 20 years – the courtyard in the Flaminio district so marked by the 1970s and its mythologies – and moved to a small town in order to remake a territory for myself as well as my soul, as Hilmann would say: to grasp once again a scent, an aura, a smell, a tang, a bit of silence and penumbra for my mind, flooded with the excess of light, noise and images, the great funfair and spectacle of everything that no longer belongs to me.*

*Oh, the exhausted paradise of an Italian small-town piazza. As long as it exists, it's where I want to be.*

*"Whatever else we may be, we are flesh and geography", to quote the illuminating dictum of the anthropologist Franco La Cecla.*

*Matter and place, DNA and microclimate.*

*The earth on which we rest our feet and unload our weight, air, language, food, hills, mountains, horizon, sea, asphalt, desert, clouds, sun, rain, and fine powder.*

