

Antonella Zazzera. Una conversazione

di Ada Masoero

Ada Masoero: In questa mostra presentiamo l'esito attuale del tuo lavoro ma credo che sia importante conoscere le tappe attraverso le quali sei arrivata a questi esiti, partendo dagli anni dell'Accademia di Belle Arti "Pietro Vannucci" di Perugia. Qual è stata la "scintilla" da cui ha preso il via il tuo percorso?

Antonella Zazzera: Alla radice di tutto c'è la mia passione per il disegno e per lo studio del chiaroscuro. Sin dai tempi dell'Accademia ho copiato e copiato innumerevoli volte, a matita, i dipinti di Caravaggio, per appropriarmi delle sue luci e delle sue ombre. Già allora realizzai i miei primi Rilievi, che considero i miei primi lavori "compiuti". Furono esposti in mostre locali ovviamente, in Umbria, ma li considero fondamentali nel mio percorso perché iniziava allora, per me, il dialogo con lo spazio: il professore ci indicava il luogo in cui sarebbero stati esposti e noi li realizzavamo in funzione di questo. Erano gli ultimi anni Novanta. In seguito presi a lavorare su quelli che chiamo Moduli, lavori scultorei e pittorici a un tempo, nei quali già mi servivo del processo della sedimentazione, che rappresenta il mio spazio/tempo.

AM: Parliamo dei Rilievi e dei Moduli. E in che modo in essi si intrecciavano pittura e scultura?

AZ: I primi Rilievi sono elementi tridimensionali nati dall'osservazione del corpo in movimento, di cui iniziai a ritrarre le dinamiche, le vibrazioni, allo scopo di captarne l'impercettibile energia.

Proprio attraverso il lavoro su quel "corpo di energia" iniziai a rapportare la mia persona all'opera; così, a determinare le dimensioni e lo spazio dei Rilievi, come dei Moduli, erano parti e gesti del mio corpo. Erano costituiti da piani di gesso sedimentati su una base di legno, incisi e solcati da fasci segnici bianchi e neri che si univano fra loro e univano i piani. A determinare la profondità della superficie c'era, come sfondo, il chiaroscuro (ottenuto con il carboncino), con le sue valenze di luce e ombra. I Rilievi sarebbero poi diventati Moduli, perché avevo iniziato a rapportarmi con lo spazio, che avrebbe generato e accolto l'opera.

Nei Moduli, composti in gruppi o frammentati fino a disseminarsi, l'aspetto pittorico del chiaroscuro scompare: le opere divengono monocromi bianchi, grigi e neri dove è la sola luce, penetrando i segni e modulando la superficie, a determinare le variazioni tonali e l'aspetto chiaroscurale.

AM: Con le Madri-Matrici si è verificato un più netto "ritorno alla pittura".

AZ: Le Madri-Matrici, che ho avviato nel 1998, sono lavori più pittorici, è vero. Li considero come grandi "sudari": erano garze su cui depositavo strati di colle, catrame e gesso con una gestualità forte ma contenuta, strutturati secondo linee di forza e corrispondenze energetiche legate al mio corpo e allo spazio. Mi basavo sulla mia altezza, sull'apertura delle braccia e tracciavo segni corrispondenti a tali misure, che poi congiungevo. Erano segni che facevano parte da sempre del mio lavoro, ma a quel punto volli "nominarli"; dare loro un nome che mi corrispondesse. Li chiamai Segnotraccia, perché in essi vedo la fusione dell'lo con la materia artistica. Si tratta, ai miei occhi, di segni che portano in sé l'identità dell'artista: la sua unicità e irripetibilità. Dentro c'è l'individuo. Non accadeva sempre, però, che mi basassi strettamente sulle mie misure corporee; talora sentivo il bisogno di una maggiore libertà: in questo caso nascevano lavori più gestuali. Quella delle Madri-Matrici, in ogni caso, è una materia fortemente "terrena": è pesante, legata al "grembo" della terra. Di qui il passaggio ai Frammenti è stato fluido, naturale, perché è dalle Madri-Matrici che si generano i Frammenti, che altro non sono se non le loro superfici, frazionate dalle fenditure che le attraversano, e da me distaccate con un processo "rituale". Sono forme irregolari, frastagliate, che portano in sé l'essenza di ciò che (e di chi) le ha generate.

AM: Quando hai iniziato a lavorare con la fotografia? Vorrei parlarne perché si tratta di un momento germinale del tuo lavoro, fecondo per gli sviluppi successivi. Ma, a mio parere, anche di un momento di alta qualità estetica.

AZ: Mentre lavoravo ai Frammenti (alla fine degli anni Novanta), iniziavo a servirmi, in contemporanea, anche della fotografia. Riportavo i miei segni su delle lastre metalliche di Vetronite e poi li fotografavo.

AM: Un momento: che cos'è la Vetronite? Credo di non averne mai sentito parlare prima...

AZ: In effetti è un materiale poco noto: è formato da due lastre sottili di rame unite da uno strato compatto di polvere di vetro. Nemmeno io lo conoscevo. Lo trovai da un rivenditore di materiali per modellistica e fui subito colpita dalla sua luminosità. Sulla Vetronite tracciavo i miei segni, i Segnotraccia, solcando la lastrina di rame fino ad arrivare ai piccoli prismi di vetro. Poi li fotografavo. La luce li penetrava e, per riflessione e rifrazione, generava forme e colori invisibili all'occhio, ma rivelati dalla sensibilità della pellicola fotografica. Fu una scoperta inaspettata e rivelatrice: la luce dava vita, infatti, a forme pure, spontanee, ne animava i cromatismi, esaltava la dimensione curva, che è la più diffusa in natura, e che per questo io prediligo. All'inizio però, non sapevo nulla di tutto ciò: adottai questo materiale così anomalo solo perché amo sperimentare e non voglio seguire percorsi già battuti da altri. Anche all'Accademia, ricordo che gli altri ragazzi usavano l'argilla, il gesso. A me annoiava. Volevo una cosa solo mia: ho sempre cercato un mio linguaggio, perché volevo rappresentare l'unicità che è in ognuno di noi. L'opera d'arte, del resto, è l'artista. Per tornare ai lavori fotografici, se inizialmente mi affidavo alla sola sensibilità della pellicola, poi presi a testarne gli esiti in ore diverse del giorno, con diverse condizioni di illuminazione e diverse incidenze della luce, e in tal modo potei "controllare", e in qualche modo determinare, l'esito.

AM: Com'è avvenuta la conversione al filo di rame e alle sculture che hai battezzato Armonici e che oggi rappresentano la gran parte del tuo lavoro? E in che anno si è verificata la svolta?

AZ: Era il 2004. Anche in questo caso tutto è accaduto in modo naturale, consequenziale: il passaggio alla terza dimensione è avvenuto, infatti, proprio attraverso la fotografia. Il segno inciso, scavato, graffito sulla superficie di rame della Vetronite che, fotografato, "emanava luce", è divenuto segno materico, tridimensionale, traducendosi nel filo di rame. Si può dire che quei segni e quelle forme si siano materializzati nello spazio, che abbiano "preso corpo" grazie al filo di rame. Gli Armonici sono gli eredi tridimensionali della fotografia. Il Segnotraccia fotografico si concretizza nel filo luminoso e, sedimentandosi, compone curve strutture dinamiche. Forme che, con la luce del sole, divengono fasci luminosi e si trasformano in corpi dai riverberi ambrati, in cromie che ritmicamente scandiscono il tempo, in corpi di energia che la luce vivifica.

AM: Ancora il rame: al di là della sua luminosità (e la luce è il fondamento del tuo lavoro da sempre), c'è qualche altra ragione che ti ha spinto verso questa materia?

AZ: Il rame è diventato il mio principale mezzo di espressione perché è il simbolo terrestre del calore e della luce. È un elemento puro, naturale, conduttore di energia per eccellenza, che assorbe e riflette la luce tanto da innescare quelle vibrazioni tonali che rendono "vivi" gli Armonici.

AM: Gli Armonici, appunto. Questi tuoi lavori, fatti di decine e decine di "passaggi" di fili di rame tesi sui telai e poi "cuciti", comportano un processo esecutivo lentissimo, faticoso. Un processo così laborioso ha per te una valenza anche "concettuale"?

AZ: Sì, certamente: tutto il mio percorso (e la scultura più di tutto, ovviamente) si muove con ritmi naturali. Tutto deve venire al momento giusto, "maturare" al tempo giusto. È una dinamica che va al passo con i ritmi dell'essere umano ancora legato ai tempi della natura; un procedimento lento e riflessivo che consente la costruzione per via sedimentaria. La mia scultura contiene il mio spazio/tempo: la mia totalità. Contiene i mesi della mia presenza al suo fianco. Il procedimento stesso del "passare il filo" traduce la mia presenza in un corpo fisico. Nulla di meccanico. E in ognuno di essi c'è la misura del mio tempo e del mio spazio, cioè del mio corpo, della mia persona.

AM: La componente-tempo, tuttavia, non incide solo nel momento della progettazione e della realizzazione dell'opera, ma anche nel momento della sua "fruizione": per esempio, il variare delle condizioni di luce durante lo scorrere del giorno modifica la luminosità della materia-rame.

AZ: Sì, ogni lavoro diventa una sorta di macchina del tempo, che assorbe, assimila, si trasforma; può variare a ogni istante, dalla mattina alla sera, trasformandosi continuamente in rapporto all'intensità della luce. Il tempo è una componente fondamentale dell'opera, a ogni suo stadio, tanto che già al momento della progettazione cerco di tenerne conto. Con l'intervento finale che faccio sulla scultura, poi, determino l'orientamento ottimale della luce. E quando vendo una scultura, suggerisco il modo in cui andrà installata, in modo che la luce possa plasmare al meglio la sua superficie. Perché è la luce che fa "spiccare il volo" ai miei lavori. È grazie alle diverse sfumature dei fili di rame utilizzati, e grazie ai loro toni, più o meno simili fra loro, che le vibrazioni luminose cambiano; un po' come accadeva nel Divisionismo. Perché parliamo sì di sculture, ma qui ci muoviamo in una dimensione più pittorica. Al tempo stesso, però, mi riferisco a Medardo Rosso, che fotografava le sue sculture e individuava e il punto d'illuminazione ideale per ognuna. Per me, per esempio, la visione dell'opera non deve quasi mai essere frontale, salvo che per alcuni lavori, ma laterale: ognuna va scoperta a partire dall'angolo visuale ideale che ho immaginato e in base al quale l'ho progettata. Questo è un punto a mio parere molto importante ma spesso-sottovalutato: ogni scultura va conosciuta e vista partendo dall'angolazione che ho concepito, per rispettarne la dinamica. Solo in seguito si potrà girarle intorno.

AM: In una precedente intervista rilasciata a Federico Sardella, tu hai detto: «lo calcolo tutto. All'inizio c'è casualità, poi voglio avere consapevolezza piena del mio fare...». Io però fatico a trovare questa casualità nel tuo lavoro.

AZ: La casualità è legata alla sola fotografia; meglio, agli inizi del mio lavoro con la fotografia. Come dicevo, la scoperta di certe forme, di certi colori, è stata del tutto casuale. Solo in seguito ho sperimentato anche nella fotografia, e ho imparato a governare questi fenomeni. Già in questa fase del lavoro fotografico, dunque, ma più che mai nel resto del mio lavoro, c'è un fortissimo controllo. E soprattutto nella scultura.

AM: Vorrei approfondire il tema del rapporto tra l'opera e lo spazio che l'accoglie.

AZ: È lo spazio che fa germogliare l'idea della scultura. Quando entro in un luogo, vedo nascere il lavoro, lo vedo prendere forma in base ai principi armonici che si instaurano tra me e lo spazio circostante. Ma lo spazio esercita un influsso anche sulla forma stessa che avrà l'installazione. Le sculture si trasformano in base ai principi di equilibrio, da trovare di volta in volta in rapporto al luogo. Solo raramente l'opera è frutto di un lavoro di sola progettazione. Perché, come dicevo, ciò che più conta per me è l'equilibrio tra il mio lavoro e il luogo che lo accoglie. È una sorta di percezione istintiva. Mi accade spesso di entrare in un parco, vedere un albero e pensare immediatamente un mio lavoro per quell'albero. Non per quello accanto. Ma la stessa percezione può verificarsi anche a contatto con un'architettura, o con una parete, sulle quali vedo la forma che le abiterà. Io non riesco, per esempio, a pensare una mostra basandomi su un modellino. Per me è indispensabile stare sul posto e percepirlo, entrando in contatto con lo spazio fisico.

AM: Oltre agli Armonici e ai Naturalia, in mostra abbiamo alcune Carte/ Scultura. Parliamone.

AZ: Per me rappresentano un momento di riflessione sulla parte "superficiale", pittorica per così dire, della scultura. Le Carte/Scultura hanno in sé l'orizzontalità e la verticalità, hanno una trama larga che evidenzia la direzione dei fasci segnici e pittorici. Sono "disegni tridimensionali" che si completano con l'ombra proiettata sulla parete. Li distanzio dalla parete in base al tipo di ombra che voglio ottenere, che calibro in rapporto all'illuminazione. Così l'ombra diventa parte integrante dell'opera stessa. Queste trame, che già hanno segni "multipli" per loro natura, si arricchiscono di segni ulteriori che, essendo ombre, sono per così dire virtuali, ma che sono tuttavia parte della scultura. Di fatto, le Carte/Scultura sono disegni che si fanno scultura grazie alla propria tridimensionalità, ma anche in virtù della tridimensionalità "aggiunta" generata dall'ombra.

AM: Quando hai avviato questi lavori?

AZ: Verso il 2008-2009. L'idea c'era da prima, ma ho dovuto sperimentare a lungo per realizzarli. Nascono dai miei disegni, che traccio continuamente, lasciando libertà al gesto. Il controllo sul disegno iniziale è meno rigido. Poi sulle Carte/Scultura la progettualità torna a essere dominante sulle spaziature, sui ritmi dei segni.

AM: Tu parli spesso di energie. Con il rame la luce diventa materia-energia. E già all'Accademia, lavorando sul corpo umano, ne cercavi le "vibrazioni". Avverto un rapporto stretto con i principi del futurismo, con le linee-forza; in una parola, con la volontà, propria dei suoi esponenti, di tradurre in immagine l'energia.

AZ: Quando all'Accademia lavoravamo dal vero con la modella, il nostro docente ci suggeriva non di ritrarre il corpo, ma di rendere la sensazione che quel corpo suggeriva. Ero ben consapevole che per me la sensazione dominante fosse quella del movimento, del dinamismo, dell'energia emanata dal corpo. Così, riproducevo i gesti del corpo: linee che si muovevano, intorno alle quali, poi, ruotava il movimento della luce e dell'ombra, il chiaroscuro. Ed è vero, i futuristi sono stati per me dei modelli, dei maestri amati.

AM: Parliamo allora anche degli altri maestri ideali. Quali sono i più importanti per te?

AZ: Sicuramente Caravaggio, sin dall'inizio, di cui cercavo di riprodurre luci e ombre con il chiaroscuro. Anche oggi, a ben pensarci, il rigoroso bianco o nero delle mie Carte/Scultura fa riferimento al chiaroscuro del disegno, che per me resta legato a Caravaggio. E, allo stesso modo, nelle Madri-Matrici i colori erano il bianco e il nero, con i bruni della mia terra. Gli unici colori vividi che sono entrati nella mia opera sono quelli prodotti casualmente dagli effetti di luce prismatica generata dai raggi solari che colpiscono i minuscoli prismi di vetro sotto alle lastre di rame della Vetronite. E comunque già i Moduli erano o bianchi o neri; e così erano i Frammenti. Del resto, anche nelle sculture di rame ci sono gorgi d'ombra e picchi di luce: il positivo e il negativo, come nel disegno. È qualcosa che ho dentro, che fa parte di me. Poi, sono venuti i Divisionisti, sicuramente: Previati e Segantini soprattutto. E naturalmente Balla. E poi Dorazio, che di Balla si sentiva un erede: purtroppo non lo conobbi personalmente, benché lui abitasse a Todi come me ed io lavorassi nella galleria "Extra Moenia", di proprietà della moglie, Giuliana Soprani. Però vedevo sempre le sue opere, e inoltre il mio vero maestro, dopo l'Accademia, è stato il pittore Mauro Salvi, che era il suo incisore e che conosceva come pochi altri il suo lavoro. Ma per me ha contato moltissimo anche Giacometti, soprattutto il Giacometti disegnatore, che potei studiare nella raccolta di una coppia di collezionisti umbri, prima di avvicinarlo nei musei. I miei disegni gli devono moltissimo. E, per la fase della fotografia, non posso dimenticare Hartung: per il segno/graffio e per i colori. Spesso però è accaduto che io abbia trovato solo a posteriori l'affinità con certi artisti e che quindi li abbia poi approfonditi.

AM: Hai intitolato le tue sculture Armonici perché hanno una qualche relazione con la musica (come era, per esempio, per Kandinsky, con le sue Improvvisazioni e Composizioni) o per alludere alla tua costante ricerca di un rapporto d'armonia con il tutto?

AZ: Questi lavori sono il frutto di una ricerca sull'"armonia dell'essere" che ho compiuto in me stessa: sono andata in cerca di quello che io chiamo l'"uomo armonico", cioè di un essere che sia distaccato dai falsi valori, a contatto con la natura e in equilibrio con la terra. Un essere che ritrovi se stesso nei ritmi naturali. Gli Armonici nascono da una stretta relazione tra Uomo e Natura. Non c'è dunque un rapporto diretto con la musica. Tuttavia in tutto ciò che faccio ci sono rimandi alla musica: la struttura stessa su cui realizzo i miei lavori di filo di rame sembra un'arpa e in certe fasi della lavorazione le mie sculture si possono "suonare". I fili tesi, vibrando, emanano suoni. E certe carte sembrano spartiti musicali. Non a caso l'Accademia della Filarmonica di Roma ha voluto immagini di miei lavori nel loro programma. Quindi, sebbene io non ci pensi consciamente, si può dire che sì, la musica entri nel mio lavoro.

AM: Ora una curiosità: quando hai deciso di diventare artista?

AZ: È un pensiero che ho formulato nel momento stesso in cui ho iniziato a parlare. A chi mi chiedeva "che vuoi fare da grande?", rispondevo "la pittrice". Dopo le medie, la mia famiglia mi ha imposto di frequentare il liceo scientifico. Ero contrariata, perché avrei voluto frequentare l'Istituto d'arte, ma in realtà mi è molto servito seguire quest'ordine di studi: aver studiato filosofia mi ha permesso di approfondire, di riflettere più lucidamente sul mio lavoro. Poi l'Accademia e la frequentazione con gli artisti che gravitavano intorno a "Extra Moenia", la galleria con cui collaboravo, hanno fatto il resto.