

# Conversazione tra Cesare Pietroiusti e Giovanni Di Stefano

**CP:** La prima cosa che mi è venuta in mente rivedendo i lavori esposti nella tua prima personale a Jartrakor (Fig. 1), è la lezione di Sergio Lombardo sulle strategie di evitamento dell'espressività individuale che, nella sua ricerca, si erano concretizzate nella serie dei *Monocromi*. Non c'è tanto un richiamo formale, quanto un'analogia metodologica: disegnare o dipingere tentando di non esprimere dei contenuti personali: realizzare insomma una pittura impersonale, inespressiva, senza cadere nel formalismo dell'astrattismo. Su questo il riferimento storico più interessante secondo me è Franz Kline: i suoi grandi quadri neri sono tentativi di fare pittura priva di contenuti metaforici, emozionali, così come di stile, di eleganza, di forma. Ovviamente si tratta di un obiettivo paradossale, se non impossibile, e questa impossibilità emerge dal fatto che, per esempio, nei tuoi grandi quadri neri mai riesci a campire uniformemente senza scarti, senza errori, senza lacune – soprattutto senza lacune - una superficie. È come se, dietro a questo nero che rappresenta l'uniformità dell'assenza di espressione e di soggettività, dalle lacune emergono delle differenze: il contenuto "scappa" fuori, s'infiltra, filtra attraverso questo spessore, questa superficie nera. Quel che si vede è proprio la lacuna, il buco, l'assenza. Mi ricordo che di questo ne ha scritto Carolyn (Christov-Bakargiev) sulla Rivista di Psicologia dell'Arte<sup>1</sup>.

**GDS:** Sì, lei infatti aveva fatto un'ipotesi in quel testo: questi lavori potevano diventare anche uno stimolo per esperimenti successivi nel senso di interpretazione. Però forse, questo suo pensiero, veniva anche dal fatto che tu, proprio in quel periodo, facevi un lavoro in questo senso...

**CP:** ...sì, sulla psicologia proiettiva e sulle immagini-stimolo. Era una delle cose di cui a Jartrakor discutevamo spesso e che era oggetto di varie sessioni sperimentali. Anche gli esperimenti ispirati al metodo di generazione di immagini di Fred Attneave, e i primi lavori di Sergio Lombardo con i ritagli di carta nera lanciati sulla fotocopiatrice, riguardavano questo tipo di ricerca: creare delle immagini stimolanti da un punto di vista proiettivo. Il punto di partenza era proprio quello di trovare strategie di evitamento dell'espressività personale e allo stesso tempo di produrre immagini interessanti.



Fig. 1) Giovanni Di Stefano, Centro Studi e Galleria Jartrakor, 1982, installation view



Fig. 2) Giovanni Di Stefano esegue *Pittura cieca con cerchio*, 1984 (performance Centro Studi Jartrakor, 13/01/1984)

Io credo però che il tuo lavoro non consistesse esattamente in questo - benché a Jartrakor se ne parlasse e dunque venisse letto anche in questo senso - quanto, piuttosto, si trattava di un tentativo, alla fin fine molto particolare e legato alla tua singolarità, di annullamento dell'espressione, del contenuto e dello stile.

In effetti quando tu a Jartrakor realizzasti quella azione, che durò un'ora e quarantacinque minuti (Fig. 2), pensai che il tuo lavoro era proprio un tentativo di annullamento della tua stessa "persona": il fatto di bendarsi, fare questa cosa ripetitiva, faticosa, noiosa, difficile e un po' alienante, che richiedeva uno svuotamento del pensiero, della soggettività pensante stessa. Parlandone all'epoca con Sergio (Lombardo), con Carolyn, con Anna (Homborg), si evidenziò come tu, fisicamente, ti mettesti al servizio di questo compito, in modo radicalmente umile, facendo di tutto per annullare il tuo proprio ego. Questo a Lombardo non è mai riuscito; forse non l'ha mai neanche tentato di fare, perché certamente è una persona che fa fatica (ovvero non ha interesse) ad annullare la propria presenza egoica. Il suo lavoro resta ineccepibile su un piano metodologico; ma sul piano del comportamento fisico, dell'espressione corporea, della performance, secondo me tu hai raggiunto un punto della tua personale ricerca che, all'epoca colpì tutti noi a Jartrakor: riuscire ad annullarsi, per mettersi al servizio del metodo e del compito dato.

**GDS:** Devo dire, che oltre a quel quadro di Sergio cui parlavo prima, *Nero 56*, un'altra cosa che funzionò da stimolo per i miei lavori fu un testo di Sergio<sup>2</sup>, nel quale diceva che molto spesso gli artisti provano ad esprimersi facendo un enorme sforzo. Sarebbe stato meglio, invece, avere un compito insignificante e ripetitivo. All'epoca, quando lessi quella frase - ancora non conoscevo neanche il Centro Studi Jartrakor - mi sembrò che quella frase si rivolgesse a me, fornendomi una soluzione poiché io, in realtà, sino a quel momento avevo fatto una pittura d'azione di cui non ero contento perché non mi sembrava spontanea.

**CP:** Il fatto è che tu sei riuscito - in virtù delle tue proprie caratteristiche - ad incarnare quella "cosa" definita da Sergio Lombardo come "metodo" che, chiaramente, ha influenzato tutti noi. L'aspetto performativo che tu hai messo in campo in quella occasione, era proprio un'evidenza che stava nel corpo, non soltanto nella mente (e nella consapevolezza di chi era informato della cosa), ma ciò era proprio visibile in quel corpo che si annullava al servizio di un compito. Questo aspetto, da ciò che ricordo, con il senno del poi, con alcune consapevolezze in più e un po' di calore umano in meno (è passato tanto tempo, ormai non siamo più lì), mi sembra di poter dire sia una componente forte.



Fig. 3) Giovanni Di Stefano, *Esperimento di pittura cieca con cerchio - 13/01/1984, 1984*

**GDS:** Nel mio caso, quando ho iniziato questi lavori, la cosa che mi aveva molto colpito, era l'esperienza che mentalmente facevo mentre lavoravo. Per questo ero stato molto contento di farla provare ad altri, quando si parlò di fare degli esperimenti.

**CP:** Io credo che la questione sia la scoperta, apparentemente paradossale e contro-intuitiva, del fatto che un metodo così semplice, ripetitivo, noioso e poco "intelligente", poi determini degli stati mentali molto complessi e tutt'altro che ordinari. Questa, secondo me, è una delle scoperte dell'arte in generale: andando a fare cose semplici si raggiungono dei risultati di consapevolezza speciali e, nel caso del tuo lavoro, ripeto, era evidente il modo in cui ciò veniva incarnato a livello fisico. Tecnicamente, quel "cerchio" del 1984 (Fig. 3) non era la prima performance che si svolgeva a Jartrakor: c'erano stati i concerti (*Concerti Aleatori per Azioni* di Sergio Lombardo 1971-75), serate di sperimentazioni, le sedute di ipnosi con il pubblico: c'era spesso una componente performativa.

Quella volta però ci rendemmo conto che quelle cose di cui parlavamo su un piano astratto erano finalmente incarnate e presenti: non più rappresentate, ma presenti. Essere, con il proprio corpo, "dentro" il metodo (e questo per me ha molto a che fare con il concetto di "performance"), che significa dentro l'errore, dentro l'impossibilità di raggiungere la perfezione. L'altro tema, infatti, è questo: l'impossibilità di raggiungere la perfezione. L'aspetto poetico, a volte anche patetico, drammatico, quell'espressività che, fatta uscire dalla porta, rientra dalla finestra perché nell'errore, nell'impossibilità di "riuscire" nei compiti che ci diamo o che ci vengono dati, quindi nel fallimento, finalmente esprimiamo, ognuno in un modo diverso dall'altro, il nostro stile, l'individualità: attraverso l'errore e il fallimento ritornano i caratteri, le idiosincrasie, l'espressività.

Vedi, ad esempio, in questa foto (Fig. 4) sullo sfondo c'è una forma ottenuta secondo il "metodo Attneave": è chiaro che ci sono delle analogie rispetto alla ricerca sul caso, ma, come in quasi tutta la pittura stocastica di Lombardo, c'è una forma che è estranea al corpo fisico dell'artista, o comunque di chi "produce" la forma stessa. Nel tuo caso, invece, che a tutti gli effetti facevi "pittura d'azione", è come se si fossero mescolate due grandi correnti: quella dell'*action painting* con quella dell'astrazione metodologicamente determinata.

**GDS:** Sì, anzi, io penso che il fascino di alcuni miei lavori derivi proprio da questo, come nel caso del grande cerchio: da questa tensione, da questa forma perfetta, geometrica e poi il risultato di questo tentativo, anche drammatico...

**CP:** I lavori di pittura cieca con i cerchi hanno una particolare efficacia. È come se mostrassero il rapporto tra, da una parte i nostri comportamenti, i nostri pensieri e, dall'altra, la perfezione di una forma (o di una intenzione): di là l'esattezza geometrica di tutti i punti sul piano equidistanti da un punto dato e di qua il modo in cui il nostro cervello interpreta il concetto di raggio, di cerchio, di centro, di limite... questi concetti li abbiamo chiarissimi a livello mentale, ma al momento di doverli esprimere, privati della vista, la forma "interna" emerge allo stato puro, quasi "neuronale". Sono cerchi passati attraverso la rete neuronale, le sinapsi e i mediatori chimici, e poi i muscoli del braccio e di tutto il corpo, e diventati concetti corporei visibili.

**GDS:** Come una descrizione di quello che è un cerchio: come se la persona, quando è bendata, si chiedesse: che cos'è un cerchio? Che cosa devo fare?

**CP:** Che cosa so del cerchio? So che ha un centro, so che ha dei raggi uguali che dal centro partono e raggiungono tanti punti che, insieme, formano la circonferenza. Astrattamente, so che cosa è un cerchio. Ma, concretamente, il rapporto tra neuroni e muscoli e mano che si muove, diventa una cosa molto diversa, ha molto di più della geometria pura e semplice.

Un'altra cosa che viene in mente è che la parola "cerchio" ha un'affinità etimologica con "cercare" che significa "accerchiare", "circondare la preda" per poterla prendere. L'idea del cerchio che continua a ripetersi, del giro intorno, è un modo particolare della conoscenza, in cui vedi la cosa da tanti punti di vista, piuttosto che, o prima di andarla a prendere. Qui mi sembra ci sia questa ricerca, questo cercare e ricercare, per adeguare la propria corporeità, il proprio rapporto "cervello-mano" ad una forma geometrica. E ovviamente, ciò che è esilarante è che non ci si riesce, ma nel non-riuscirci si esprime molto di più, si capisce molto di più: benché caotica e disordinata, è comunque una lezione di geometria e insieme di neuro-fisiologia.

Una cosa che mi sembra interessante di questa nostra conversazione riguarda il fatto che sia venuta fuori l'idea della "pittura d'azione" che, come sappiamo bene, era un oggetto polemico per Sergio Lombardo, ovviamente considerando anche la generazione da cui lui proveniva. Direi che le tue tele rappresentano un po' una possibilità di recupero, seppure, appunto in chiave metodologica, di quella eredità.



Fig. 4) Giovanni Di Stefano, *Esperimento "Lezioni di pittura" Centro Studi e Galleria Jartrakor, 1983*

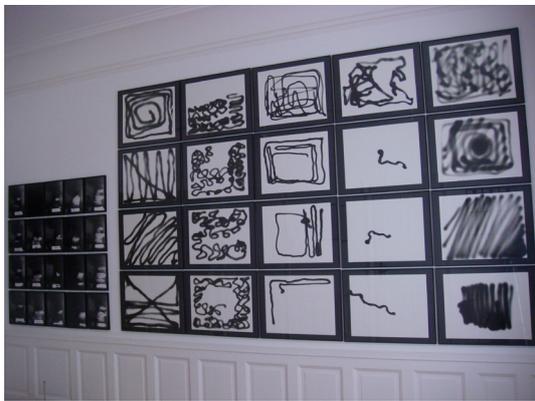


Fig. 5) Giovanni Di Stefano, *Esperimento di pittura cieca con laser*, 2003



Fig. 6) Giovanni Di Stefano, *Esperimento di pittura cieca con laser - M.M. Salmony Di Stefano*, 2003 (dettaglio)

**GDS:** Quando, poco fa, dicevo che prima di entrare nel gruppo Eventualista facevo della pittura d'azione e - aggiungo ora - delle performance, ho anche precisato che mi ero interessato e poi ho aderito al gruppo e alla teoria Eventualista, perché l'arte che avevo fatto fino a quel momento, improvvisamente mi era apparsa come niente affatto spontanea.

Anche se formalmente il quadro del 1984 - nonostante il cerchio perfetto, presente sulla superficie insieme al disegno - può avere analogie con un lavoro di Pollock, quello che cambia è la teoria e il metodo dichiarato.

Io, che avevo apprezzato l'estetica della pittura d'azione, quando mi sono apparsi chiari i limiti dell'informale, ho smesso di ispirarmi più o meno volontariamente a Pollock, Hartung e Vedova. Perché ho scoperto che facendo quelle imitazioni, recitavo delle emozioni, non le vivevo. Negli esperimenti di pittura cieca perdo sì il controllo, ma all'interno di una situazione sperimentale nella quale tutto era sottoposto a delle regole.

**CP:** Pollock è il primo che si mette a dipingere da dentro la tela e non da fuori, è il primo che lascia le manate, le pedate: e qui, nel tuo cerchio c'è tutto il corpo: le gomitate, le culate... Comunque, ripeto ancora, nel tuo caso, la componente performativa di annullamento dell'ego è fondamentale e in Pollock certo non era così...

In questo lavoro (Fig. 5), invece, oltre alle cose che tu hai detto (ovvero riconoscere, pur dando un compito così semplice, la differenza tra le diverse risposte, che anche qui è abbastanza esilarante) mi sembra molto interessante riflettere sul rapporto fra la ricerca e la documentazione fotografica: c'è come un corto circuito tra quello che succede sulla carta fotografica che la persona sta analizzando con il laser e quello che tu vedi nella fotografia perché di fatto quella luce da una parte impressiona lasciando una traccia sulla carta fotografica, ma dall'altra lascia il segno luminoso sulla pellicola che tu stai usando per fare questa fotografia.

C'è una bella osmosi, quasi una vertigine, tra fotografia e luce, fra documentazione e azione.

**GDS:** Vorrei precisare una cosa: quando io parlo di queste fotografie come documentazione, intendo dire che sono una documentazione dell'evento. Lo sono però al pari dei quadri realizzati con il laser nello stesso esperimento. L'opera, secondo la teoria Eventualista, non è il quadro né le fotografie, ma l'evento.

Voglio cercare di spiegarmi meglio: le fotografie che documentano l'azione degli esecutori dell'esperimento con il laser (Fig. 6), sono analoghe ai quadri che sono stati creati in quell'esperimento. Conservano le tracce di alcuni movimenti degli esecutori. Ma ci mostrano le tracce di quei gesti simultaneamente, così come i quadri di pittura cieca e il quadro realizzato con la carta strappata, come i fotogrammi di un film posti uno sopra l'altro.

Invece nel video *Strappi* (Fig. 10) possiamo vedere quei movimenti mentre si sviluppano nel tempo e si succedono uno all'altro.

Le fotografie che ritraggono gli esecutori durante l'esperimento con il laser però comprendono l'immagine del corpo degli esecutori, così come nel video degli strappi, mentre nei quadri il corpo c'è, ma come traccia dei movimenti. Le fotografie che avete fatto tu e Lombardo durante la mia performance del 1984, mentre realizzavo quel grande esperimento di pittura cieca con il cerchio, sono una documentazione, molto parziale però, perché ogni foto si riferisce ad un unico momento.

Anche il quadro è solo una documentazione dell'evento. Solo che il quadro è una documentazione speciale, privilegiata, è parte dello spazio fisico in cui l'evento è avvenuto. È il luogo che ha trattenuto parte dei movimenti del mio corpo, attraverso la grafite. Ma anche i quadri, come le fotografie e i video, non comprendono tutto ciò che è accaduto.



Fig. 7) Giovanni Di Stefano, *dArts*, 2015



Fig. 8) Giovanni Di Stefano, *dArts*, 2015 (video still)

Privandomi della vista, durante i primi esperimenti di pittura cieca, avevo potuto percepire quanto fosse importante e affascinante il mio stato mentale durante quegli eventi. Qualcosa di cui non rimaneva traccia, se non nella mia memoria.

Anche per questo ho fatto realizzare ad altri i miei esperimenti.

**CP:** Certo, questo mi sembra molto chiaro. Forse vorrei anche soffermarmi sul fatto che tu hai usato la carta fotografica perché essa ha la capacità di impressionarsi, di raccogliere il tentativo di rendere la traccia. L'attività intenzionale della persona c'è, ma è la carta che reagisce allo spostamento del fascio. La carta fotografica ha una capacità sensibile. In questo senso mi sembra ci sia una specifica ricerca sul mezzo fotografico (analogico, ovviamente)

**GDS:** Sì e, allo stesso tempo, volevo anche distaccarmi dalla materialità della grafite. Cercavo qualcosa di tecnologico, che fosse l'opposto. Per tanti anni ho lavorato alla pittura cieca e poi, dopo, negli anni '90 ho iniziato con queste sperimentazioni. E comunque sì, lo considero un lavoro unico, quadri e fotografie insieme.

**CP:** Di che anno sono questi lavori?

**GDS:** Questo in particolare è stato fatto dopo il '98 (nel 2003).

**CP:** Quindi in un periodo in cui la fotografia digitale è in via di evoluzione, ma ancora sopravvive l'analogico, il fotochimico, il rapporto tra carta e luce. Storicamente è interessante, anche perché è un tentativo che si pone proprio in un momento storico preciso, in cui la carta fotografica sta per diventare un oggetto "in via di estinzione".

(Fig. 7) Qui emerge l'aspetto ludico. Tra "metodologia dichiarata" e gioco, il confine è abbastanza labile. Secondo me le freccette hanno questo aspetto ludico classico, perché hanno un riferimento all'azione della caccia, al tiro con l'arco, alla guerra, e sono un'elaborazione di una forma di aggressività. C'è il buco nel quadro, il buco nella tavoletta, che sono effetti analoghi a una ferita, a un trauma subito, e ciò diventa forma. Qui l'aspetto formale è risolto in modo brillante, ma se tu confronti quest'opera con i lavori di pittura cieca, o con quelli del laser, si evidenzia quanto la parte corporea venga meno.

**GDS:** Forse, per questo, ho deciso di filmare la realizzazione del quadro, per documentare invece l'elemento corporeo (Fig. 8).

**CP:** Sì, certo, ma qui – come per la pittura stocastica di Lombardo – c'è un'attenzione formale, una sovrapposizione, un condizionamento del pensiero formalizzante, di un pensiero che decide di realizzarsi nella forma. È divertente e brillante l'idea di lavorare sui vertici, per cui, ovviamente, a prescindere di come le metti, queste linee si toccano, si incontrano, costruiscono un reticolo che non si interrompe mai. Formalmente è una soluzione molto efficace, però è evidente quanto un lavoro del genere abbia un aspetto formale che si sovrappone e fa sostanzialmente scomparire il corpo somatico dell'agente.

In *Strappi* (Fig. 9) l'azione dello strappo permette di recuperare un po' di corporeità.

**GDS:** Generalmente strappiamo un pezzo di carta o una fotografia per distruggerla e buttarla, facendola diventare uno scarto. Quando guardo questo lavoro mi viene in mente il titolo di un tuo articolo: "Scarto come opera e opera come scarto"<sup>3</sup>.



Fig. 9) Giovanni Di Stefano, *Strappi*, 2007

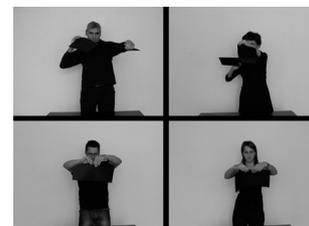


Fig. 10) Giovanni Di Stefano, *Strappi*, 2007 (video still)

**CP:** Sì, perché non è possibile strappare due pezzi di carta allo stesso modo; se lo fai con le mani non esiste uno strappo assolutamente identico ad un altro, ed è interessante che sia proprio la carta, che è anche il medium sul quale si disegna e si dipinge, a far emergere queste inevitabili differenze.

**GDS:** Sì, perché io chiedo di strappare in parti uguali...

**CP:** ...e vale lo stesso discorso fatto prima a proposito del cerchio: il rapporto tra precisione geometrica e comportamento umano. Fra forma e movimento corporeo.

**GDS:** Anche qui il movimento viene documentato sotto forma di video, parte dell'opera (Fig. 10).

**CP:** Il video è abbastanza efficace. È ironico: questo è l'altro aspetto del tuo lavoro che secondo me va sottolineato: c'è sempre una forma di ironia. Tu dai importanza a delle cose che sono apparentemente o generalmente considerate insignificanti o di scarto; il fatto che ci sia un metodo preciso di base, le rende delle opere non presuntuose. Non c'è l'enfasi di un tentativo di fare una cosa "grande". C'è una modestia dell'opera che esprime cose apparentemente piccole, però con un impegno – di metodo e di corpo – meticoloso, maniacale, spropositato rispetto al compito. E in questa discrepanza emerge l'ironia.

**GDS:** io mi ricordo che quando ho progettato questa idea, ero rimasto abbastanza stupito dal risultato, non solo del quadro, ma soprattutto del video. Non mi aspettavo che le persone facessero una copia quasi identica dei loro movimenti. Mi colpì moltissimo: avevo previsto che ogni individuo avrebbe fatto dei movimenti simili, che avrebbero generato risultati analoghi, ma, in questo caso, il risultato è andato ben oltre le mie aspettative.

1 C. Christov Bakargiev, *Arte cieca e deprivazione visiva*, Rivista di Psicologia dell'Arte. Anno IV, nn. 6/7, giugno-dicembre 1983

2 S. Lombardo, *Immagini indotte in stato di trance ipnotica*, Rivista di Psicologia dell'Arte. Anno I, n. 1, dicembre 1979

3 C. M. Pietrousti, *Scarto come opera, opera come scarto*, Rivista di Psicologia dell'Arte. Anno II, n. 3, dicembre 1980.