

OMAR RONDA – CONTROCORRENTE

da un dialogo con Francesco Santaniello

1. Il motivo che ti ha portato a comporre il ciclo *Memories* è stato il fortuito ritrovamento dei tuoi quaderni di scuola elementare, nei quali mostrando un innato interesse per la biogenetica avevi disegnato animali fantastici, surreali. Dopo molti anni quei soggetti avevano mantenuto il potere di catturare la tua attenzione, di sollecitare la tua fantasia. Li hai ripersi, reinterpretati; li hai osservati alla luce della candela verde di Padre Ubu. Allora ti firmavi ironicamente con lo pseudonimo Osiris e Maurizio Corgnati aveva acutamente descritto il tuo “patasurrealismo biologico”. Nelle tue opere proponevi un esuberante assemblaggio dei materiali più disparati per alludere, forse, ad una realtà disgregata, assurda, che poteva essere ricostruita a piacere al di là di ogni logica. La volontà dissacratoria del potere ubuesco e le spericolate sperimentazioni materiche, con le quali imbrigliavi nei quadri i simulacri della quotidianità, ti avvicinavano a certe proposte di Enrico Baj (fondatore, tra l’altro, nel 1964 del Collegio patafisico milanese), ma, in opere come *Il salame/lecco* (1988), ad esempio, mi viene spontaneo pensare anche a Benito Jacovitti, artista autentico che non possiamo considerare un semplice disegnatore di fumetti. Ebbene, quelle intrusioni iconografiche che facevano da sfondo alle storie di Cocco Bill erano così illogiche, fantasmagoriche, paradossali; eppure quei salami, le cosce di pollo arrosto, i pesci fuor d’acqua etc... apparivano tanto naturali, come una flora (o fauna?) spontanea. Oggi, a distanza di anni, riguardando i lavori di Osiris quali considerazioni puoi fare?

Devo ringraziare mia madre che ha conservato questi miei quaderni. Un giorno, dopo tanti anni, intenta a riordinare delle vecchie cose li ha ritrovati e me li ha mostrati. In quei fogli ho rivisto le figure e le forme fanciullesche immaginate con la fantasia, tracciate quando avevo all'incirca 6-8 anni. Come fanno tutti i bambini a quell'età, disegnavo, coloravo, plasmavo la terra o la sabbia, mi creavo dei giochi con gli elementi e gli oggetti che trovavo intorno a me. Ricordo, ad esempio, che raccoglievo i tappi di sughero, con i quali formavo dei pupazzetti utilizzavo anche stuzzicadenti e fili di lana che diventavano capelli e barbe colorate. Ripensandoci ora potrei dire che inconsciamente avevo realizzato i miei primi omini patafisici, ai quali facevo dei grandi occhi tondi con le puntine da disegno. I bambini hanno grande immaginazione, inventiva e creatività. Quando non sono viziati dall'overdose di giocattoli o televisione, sanno riciclare gli oggetti per trasformarli e rendere concrete le loro idee. Con semplicità, in forme rudimentali - s'intende - ma così facendo, senza saperlo, nell'infanzia, ognuno di noi, almeno una volta, avrà messo in pratica la filosofia dell' *Objet trouvé*.

Tornando ai miei disegni, mi ricordo che mi piacevano molto le matite colorate, i pastelli, con i quali ho tracciato il mio personale bestiario: m'interessava combinare tutte insieme varie figure di animali. Facevo il Pappatigre, lo Scorpiogatto, e poi li portavo a scuola per farli vedere alla mia insegnante, la maestra Argentina, che rideva e si divertiva sempre. Anche i miei compagni erano incuriositi e ogni giorno aspettavano desiderosi di vedere quale strano essere avevo inventato.

Questi sono momenti dell'infanzia che oggi rivivo come bei ricordi. Crescendo, gli studi, gli impegni, la vita in genere ti assorbe molte energie e tempo. Mio padre, tecnico di fabbrica, avrebbe voluto che io seguissi le sue orme. Tuttavia, il suo pragmatismo non rispecchiava i miei bisogni: io sono sempre stato il tipo che ama inventarsi le cose, creare nuove situazioni. Da adolescente ho conosciuto ed ho iniziato a frequentare alcuni artisti dilettanti,

che vivevano nelle zone dove sono nato e che regolarmente partecipavano ai concorsi cittadini o alle estemporanee di pittura e scultura organizzate dai paesi della campagna piemontese. Una volta, avrò avuto 16-17 anni, presi coraggio e decisi anch'io di prendervi parte. Fu così che a Borgodale vinsi il primo premio, con il primo quadro che facevo en plein air utilizzando, sempre per la prima volta, i colori ad olio. I giudici di tale concorso erano Maurizio Corgnati e gli scrittori Fruttero e Lucentini, un regista e due intellettuali, sensibili uomini di cultura. Questo evento ha suscitato in me un po' di autostima: all'improvviso mi ero reso conto che avrei potuto avere delle possibilità. Da quel giorno anche i miei amici pittori hanno iniziato a guardarmi con occhi diversi, non ero più il ragazzino perdigiorno che si portavano dietro in quanto simpatico e incuriosito dal loro mondo. Così cominciai a lavorare più seriamente e con impegno, ma sempre in sordina: dovevo trovare ancora più fiducia in me stesso. Allora avevo una soffitta dove giocavo a fare l'artista. I miei soggetti principali erano paesaggi e ritratti di personaggi reali o inventati. Ero ben lontano dall'aver individuato una linea di ricerca definita e personale. Gli anni sono passati con rapidità. Ho avuto i miei impegni imprenditoriali, sono successe tante cose, ma non ho mai abbandonato il mio spirito creativo: fa parte del mio essere. In privato ho sempre dipinto. A ventuno anni ho preso la decisione di non restare nel mondo aziendale e ho aperto una galleria, che ho gestito per vent'anni, fino al giorno del compimento del mio quarantesimo anno d'età. In quest'arco di tempo la galleria ha assorbito tutte le mie attenzioni, ma mi ha dato la possibilità di vivere a contatto con artisti, critici, intellettuali, giornalisti, ovvero la variopinta fauna d'arte. Senza presunzione posso dire di aver accumulato una vasta esperienza. Poi la mia irrefrenabile curiosità mi ha spinto a conoscere tanti protagonisti e artisti che hanno delineato gli sviluppi dell'arte contemporanea. Un giorno, quando ero ormai quarantenne, mia madre mi ha mostrato i miei quaderni delle elementari. I disegni della mia infanzia mi sono

sembrati degli appunti, le notazioni grafiche di un'idea che ho deciso di riprendere e sviluppare in pittura. Con questa riscoperta si è originato il ciclo *Memories*, nel quale, penso sia importante sottolinearlo, ho iniziato ad utilizzare anche la plastica, poiché a volte incollavo sulle tele degli oggetti riproducenti elementi naturali, come granchi, salami, uova fritte, etc...

Mi chiedi dello pseudonimo di Osiris. In verità lo ho usato per poco tempo. Forse un po' per gioco, forse perché mi vergognavo di firmarmi con il mio nome.

Corgnati ha parlato a mio riguardo di patasurrealismo. In effetti io avevo assorbito la forza del potere ubuesco dalla lettura dei testi di Alfred Jarry. Alcuni libri me li aveva dati Baj, che, insieme a Nespolo, mi aveva coinvolto in alcune manifestazioni patafisiche a Milano. Io vi ho partecipato perché c'era questa forte vena ironica e dissacratoria nelle cose che facevano. M'interessava la Scienza delle soluzioni immaginarie. Jacovitti è stato un grande personaggio, inventore di storie mai banali. Vedi anche per lui era l'ironia la chiave di lettura del mondo e delle vicende umane.

2. Lo pseudonimo Osiris, la somiglianza di alcuni segni dei *Codici genetici* con la scrittura sia geroglifica sia demotica, la scelta della piramide come luogo abitativo, evidenziano una fascinazione subita dall'arte egizia?

L'antico Egitto esercita un fascino a cui nessuna persona ragionevole può resistere. Quella egizia era una civiltà talmente complessa, per molti versi ancora misteriosa. Gli Egizi sono stati capaci di cose straordinarie: pensiamo alla grande Biblioteca di Alessandria, ai loro studi astronomici, alle opere di ingegneria e allo splendore della loro arte, capace di resistere ai millenni.

Emblematiche in tal senso sono le Piramidi: l'unica tra le sette meraviglie del mondo antico ancora oggi visibile.

Ho usato lo pseudonimo Osiris con ironia: era mortale. Osiris, Osiride, in egiziano antico Asar, cioè vegetazione, come sai è il dio della morte, dell'oltretomba, colui che pesava i cuori dei defunti per stabilirne la salvezza dell'anima o i castighi degli inferi. Tuttavia egli era anche il dio della fertilità e dell'agricoltura in quanto il suo mito era legato alle inondazioni del Nilo. Le piramidi m'interessano come forma geometrica e simbolica: sono costituite da triangoli con la base ancorata a terra e il vertice rivolto verso il cielo. Rappresentano un po' l'emblema delle congiunzioni cosmiche. Per gli Egizi erano le tombe monumentali che eternavano la memoria del defunto. Io l'ho scelte come temporanee residenze in luoghi estremi per immergermi nel flusso dell'esistenza planetaria.

3. New York è una tappa obbligatoria per ogni artista dei nostri tempi. Anche per te la Grande Mela ha segnato un momento fondamentale del tuo percorso artistico ed esistenziale. Lì hai conosciuto direttamente alcuni protagonisti di una memorabile stagione creativa e sei entrato in contatto con l'eccessiva corte di Andy Warhol. Cosa puoi raccontarci di questa tua esperienza?

Io sono andato a New York nel 1974 e vi sono rimasto per un anno intero. Ritengo che quella sia stata l'esperienza più importante e formativa della mia vita. Volenti o nolenti, New York, capitale economica del pianeta, è anche la capitale dell'arte contemporanea, come Parigi lo è stata nell'Ottocento. Attraverso un cambio merci, ovvero dando ad un avvocato alcuni dipinti, avevo affittato un grande spazio, un loft al terzo piano di un edificio nella zona di West Broadway, dove abitavo e ospitavo gli amici italiani che venivano a trovarmi. Tra loro c'erano molti artisti dell'Arte

povera, che cominciavano a girare il mondo e a conquistare spazi. Lì ho vissuto intensamente la vita culturale. Gli artisti americani non erano snob, come quelli europei, o gli Italiani, che era difficile frequentare anche perché erano disseminati in ogni regione, dato che nel nostro Paese è sempre mancato un centro catalizzatore per l'arte contemporanea. A New York era tutto concentrato. Nelle gallerie incontravi un po' tutti: galleristi, appunto, collezionisti, giornalisti, critici, e poi i pittori e gli scultori che animavano la vita di quel tempo. Gli artisti americani erano più aperti alle novità, meno diffidenti verso gli altri, più socievoli. Ho conosciuto Leo Castelli, che è stato il talent scout di tanti giovani, sua moglie Ileana Sonnabend, che ormai da un decennio aveva chiuso la sua galleria a Parigi, e operava regolarmente in America, e anche il mio amico di sempre, Gian Enzo Sperone aveva uno spazio espositivo lì. Grazie alla loro disponibilità e collaborazione ho potuto organizzare le mostre di Andy Warhol, Christo, Keith Haring, Robert Rauschenberg, Tom Wesselmann, Jean-Michel Basquiat, che incontravo regolarmente alle numerose inaugurazioni o nei locali newyorchesi. Pensa che ho incontrato Haring, pochi giorni prima che morisse, in quell'occasione regalò delle spille e degli oggetti a mia moglie Mariella. Devo molto alla cultura americana, così aperta, ricettiva alle novità, ottimista e vitale.

4. Pensando alla vita artistica newyorchese non possiamo non ricordare il genio di Duchamp, all'influenza che il suo operato e il suo pensiero hanno avuto su tanta parte dell'arte contemporanea. Duchamp era solito affermare che a New York giocava a scacchi, per dimostrare il definitivo e completo annullamento dell'arte nella vita. Rifuggendo ogni discorso settoriale, ogni schematizzazione o classificazione in categorie preconfezionate, rifiutando il pretenzioso concetto di mitizzazione dell'arte dichiarava: "mon art serait de vivre; chaque respiration est un

oeuvre [...] qui n'est ni visuelle ni cérébrale" (P. Cabanne, *Entretiens avec Marcel Duchamp*, Paris 1967). Anche nella tua ricerca il binomio arte-vita è stato un dato imprescindibile, non è vero?

Indubbiamente sì. L'arte non può vivere al di fuori di quello che è la natura, l'ambiente, la vita, la quotidianità, con le piccole e grandi esperienze esistenziali. Duchamp è stato " IL GENIO ". È l'inventore dell'arte contemporanea. Con il suo intuito ha capito le cose prima di tutti. Ha dimostrato un nuovo modo d'intendere l'arte. Ha dato un impulso vitale al corso della storia dell'arte attuale. Come si fa a lavorare in un mondo come il nostro senza l'esperienza di Duchamp?

5. Nella definizione della tua poetica, soprattutto fino agli anni Novanta, hanno influito per buona parte alcuni echi e suggestioni di matrice poverista. Del resto hai conosciuto direttamente i principali protagonisti del movimento teorizzato da Celant; hai partecipato come oggetto-soggetto (in quanto presenza fisica continuamente mutevole) alle loro sperimentazioni; li hai presentati nella tua galleria; hai collezionato le loro opere, e, diciamo pure, hai contribuito al loro successo commerciale. Chi sono gli artisti di questa corrente che senti più vicini al tuo modo d'intendere l'arte?

Come sai ho lavorato molto con i Poveristi, li frequentavo giornalmente nello spazio torinese di Gian Enzo Sperone, li incontravo a Torino e qui a Biella, dove sono nati anche Michelangelo Pistoletto e Gilberto Zorio, entrambi miei amici. Anche tra me Giuseppe Penone e Piero Gilardi c'è un bel rapporto di amicizia e stima reciproca, sia a livello umano sia a livello professionale. Ho iniziato sin da subito, e per quello che potevo, a collezionare le loro opere, come, del resto, ho fatto con i lavori di Anselmo, e Boetti. Quella di Arte povera è una delle tante etichette, convenzionali e

funzionali, coniate dagli storici per contraddistinguere un gruppo accomunato da ideali estetici e progettuali. A ben guardare, ad eccezione di Pistoletto, Boetti e Gilardi, che poi hanno sviluppato un linguaggio più tendente al pop, l'Arte povera, sebbene abbia avuto un grande teorizzatore in Celant, non ha prodotto grandi novità, è stata una tautologica ripresa di alcune intuizioni che Beuys aveva avuto quindici anni prima. Lui sì che è stato il fautore di un'arte povera tout court, tesa alla scoperta delle forze primigenie, all'esaltazione dei valori e degli elementi semplici e naturali. Beuys inseguiva la povertà in tutte le sue manifestazioni. Per questo, in alcune sue considerazioni ha denunciato la vacuità dell'arte povera in quanto troppo legata al dato estetico. C'è una differenza fondamentale tra la corrente poverista e la Filosofia Cracking art da me teorizzata nel 1988. I Poveristi usano materiali poveri, primari, elementi che hanno contraddistinto un'epoca: l'era industriale, il boom economico dell'Italia anni Sessanta. Il pensiero Cracking è molto più ridondate, colorato - barocco ha detto Lorent. Io vado a comprare nei negozi ciò che occorre per realizzare i miei lavori. Il pensiero Cracking è parte e testimone di questa società che produce più di quanto sia in grado di consumare, che butta via le cose ancora prima di averle usate. Io per giunta sono anche fautore del design inutile. La plastica è di per sé una materia povera, ma non come la uso o la intendo io. La materia sintetica da me adoperata è plasmata e preconfezionata in modo tale che evochi o simuli la natura, non è la massa grezza o informe costituita dai polimeri.

6. Nel libro *Arte Povera*, edito da Mazzotta nel 1969, Germano Celant, mentore dei Poveristi, ha scritto: "Animali, vegetali e minerali sono insorti nel mondo dell'arte. L'artista si sente attratto dalle loro possibilità fisiche, chimiche e biologiche, e riinizierà a sentire il volgersi delle cose del mondo, non solo come essere animato, ma come produttore di fatti

magici, lavora alla scoperta del nocciolo delle cose, per ritrovarle ed esaltarle. Il suo lavoro non mira però a servirsi dei più semplici materiali ed elementi naturali (rame, zinco, terra, acqua, funi, piombo, neve, fuoco, erba, aria, pietra, elettricità, uranio, cielo, peso, gravità, colore, crescita, etc...) per una descrizione o rappresentazione della natura; quello che lo interessa è invece la scoperta, la presentazione, l'insurrezione del valore magico e meravigliante degli elementi naturali. Come un organismo a struttura semplice, l'artista si confonde con l'ambiente, si mimetizza con esso, allarga la sua soglia di percezione, apre un rapporto nuovo con il mondo delle cose." (G. Celant, *Arte Povera*, Gabriele Mazzotta editore, Milano 1969, p. 225) Trovo che simili considerazioni si adattino molto bene anche al tuo lavoro. Hai utilizzato materiali poveri, sottolineando il potere evocativo di legni, ferri o la valenza "magica" del luminescente fosforo. Inoltre, nelle tue azioni-installazioni hai utilizzato te stesso come materiale plasmabile, sottoposto a quell'ineluttabile legge di perenne trasformazione dell'universo per cui nulla si crea, nulla si distrugge, ma tutto si trasforma. Tuttavia, sei andato oltre, poiché hai inserito un elemento aggiuntivo: accanto al vissuto partecipato, infatti, hai inserito il rappresentato, vale a dire i simulacri della realtà (ad esempio, i cactus di plastica sul ghiacciaio del Monte Bianco) che erano appannaggio degli artisti Pop. Facendo leva sul binomio comportamento-concetto, sul quale erano incentrate molte tendenze artistiche degli anni Settanta, e trasponendo nella dimensione reale la figura retorica dell'ossimoro, ovvero l'avvicinamento paradossale di elementi contraddittori in una stessa situazione (cactus sui ghiacciai, luce nel buio tra le viscere della Terra), ti sei isolato dal mondo per captarne le ancestrali energie e hai realizzato la tua casa piramide (forma simbolica carica di valenze

religiose e mistico-misteriche per molte civiltà). Cosa puoi dirci di queste esperienze e delle opere compiute in quel periodo?

La frequentazione quotidiana e le continue discussioni con alcuni dei principali esponenti dell'Arte povera, oltre all'allestimento delle loro mostre nella mia galleria, ha influito sul mio modo di pensare e di agire. Per un certo periodo, prima delle *Genetic fusion*, prima delle piramidi sul Monte Bianco e nelle grotte di Is Zuddas in Sardegna, ho usato dei materiali primari, naturali, come ferro, fosforo, sabbie, che sono elementi molto vicini alle poetiche dell'Arte povera. Tuttavia io ho adoperato sempre il colore, che i Poveristi, al contrario, hanno costantemente evitato. In un determinato momento della mia vita, avvertendo la necessità di estraniarmi dal mondo per riflettere e sviluppare un mio personale pensiero, una filosofia inerente il mio processo creativo, ho deciso di vivere sei giorni e sei notti nelle piramidi installate in due luoghi estremi del mondo, dove avevo portato dei simulacri della vita naturale. In quel preciso istante ho iniziato quella che sarebbe diventata una lunga e costante riflessione sul binomio naturale-artificiale, che ha connotato e connota tutt'oggi il mio lavoro, la mia poetica. *La Piramide d'oro* del Monte Bianco e *La Piramide luminescente* delle grotte di Is Zuddas, non sono nate dalla volontà di compiere una performance. Sono state la concretizzazione di una mia necessità. Non ho inviato comunicati stampa, né ho avvertito critici che dessero una giustificazione concettuale al mio operato, né ho chiamato fotografi che seguissero in diretta l'evento. Io stesso ho prodotto una documentazione che avesse la valenza di testimonianza. Tutto è nato dal desiderio di isolarsi. Il mio lavoro è stato prima di tutto intimista, ho voluto che gli eventi agissero su di me. Mi interessava l'introspezione e non la spettacolarizzazione.

Sul mio modo d'intendere l'arte hanno influito molto l'esperienza professionale e la lezione di Beuys, soprattutto. Io non ho mai voluto creare oggetti banalmente estetici, ho sempre cercato, o quantomeno tentato, di

capire le mie intenzioni, i processi mentali o comportamentali che mi portavano al raggiungimento di un certo esito. Rifuggo da sempre la semplice eleganza formale dell'oggetto o le regole purovisibiliste dell'arte. Allora, come oggi, mi interessava il contenuto delle azioni. Ho avvertito il bisogno di rapportarmi con la natura, quella reale, prima di tutto, dove siamo "immersi", ma anche quella simulata, creata da me, attraverso gli oggetti di plastica. La plastica, del resto, deriva da una materia organica: il petrolio. In esso è confluito tutto il vissuto del pianeta. La plastica, materia artificiale per antonomasia, ha un'origine naturale: questo presupposto è un caposaldo della mia poetica.

7. Gian Enzo Sperone e Leo Castelli sono stati due Soli intorno ai quali hanno orbitato le costellazioni di alcune importanti correnti artistiche dell'era contemporanea. Non metto alcun punto di domanda...lascio a te la parola.

Gian Enzo è stato un grande amico e una guida. L'ho conosciuto quando era un giovane gallerista rampante e intraprendente che era andato in America, dove aveva fatto conoscere due movimenti italiani: l'Arte povera e la Transavanguardia. Si potrebbe discutere su queste scelte, ma lui è stato un gallerista vero, serio, come ce ne sono pochi, in quanto prevalgono i mercanti, o ancor peggio coloro che affittano le pareti di spazi espositivi. Lui è stato sempre uno scopritore di talenti, sagace e solerte. Però devo aggiungere una mia considerazione sui movimenti che ho nominato: la Transavanguardia è troppo ancorata al passato, nelle opere proposte dagli artisti che si riconoscono sotto questa etichetta sono evidenti i prestiti dell'arte del passato. Talvolta rasentano la rivisitazioni. In merito all'Arte Povera, ribadisco quanto detto poco prima, ovvero che molti Poveristi hanno scimmiettato Beuys. Senza dubbio l'interesse e il successo, anche

commerciale, delle due correnti è stato determinato dagli abbinamenti vincenti Geramano Celant-Arte Povera, Achille Bonito Oliva-Transavanguardia.

Leo Castelli che ho conosciuto bene, specie quando ho vissuto a New York, era un grande appassionato d'arte. Come sua moglie Ileana. La prima volta l'ho incontrato nella sua galleria, a Soho, al 420 di West Broadway: un indirizzo che è un paradigma dell'arte contemporanea americana. Pensa che nello stesso edificio, Leo aveva un grande spazio espositivo al primo piano; la sua ex moglie Ileana Sonnabend aveva inaugurato al secondo la filiale newyorchese della sua galleria parigina; John Weber era al terzo e sopra potevi trovare André Emmerich. Ricordo bene che bevendo del buon vino - lui era di origini triestine, quindi un intenditore - mi ha raccontato la sua vita, con quella generosità e desiderio di comunicare e arricchire culturalmente gli altri che lo ha sempre contraddistinto. Era un uomo di un'eleganza d'altri tempi, nei modi e nel vestire. Mi disse che nella sua galleria per cinque anni non era mai entrato un critico: nessuno voleva saperne di lui, che aveva radunato i campioni della Pop art da Warhol a Rauschenberg, da Johns a Rosenquist. Poi tutto cambiò a suo favore e sappiamo come sono andate le cose, e quanto l'arte attuale debba alla sua attività, sia per la Pop art sia per la Minimal art. Castelli mi ha aiutato ad allestire delle mostre, mi ha messo in contatto con altre gallerie come la Marlborough di Londra, dalla quale ho ottenuto la mostra di Louise Nevelson, ad esempio. Quelli sono stati anni molto stimolanti; chissà se torneranno?! Castelli e Sperone sono stati due incontri determinanti per la mia vita privata e artistica.

8. Da sempre insisti sulla capacità comunicativa delle immagini e sulla forza di progettualità inventiva. Hai prelevato dalla realtà oggetti e materiali di ogni genere, hai sottratto dall'iconoteca massmediatica della quotidianità immagini precostituite e li hai assemblati insieme, li

hai con-fusi, nel vero senso della parola poiché i tuoi *assemblages* si basano sul processo termico. John Cage sosteneva che la vita quotidiana offriva, ascoltandola con attenzione, una grande quantità e varietà di elementi musicali. Il suo compito era quello di far emergere la musicalità di ogni azione. Anche tu, da quanto vedo, sei convinto che la vita offra tutto ciò di cui l'artista ha bisogno? Vuoi svelare il lato estetico delle cose senza rovesciarne la funzione?

Le cose esistono già non si inventa nulla: del resto anche la primaria legge riguardante la materia afferma che nell'universo nulla si crea, nulla si distrugge, ma tutto si trasforma. Per ciò che concerne il fare artistico mi piace ricordare a tal proposito Michelangelo, il quale, seguendo i concetti neoplatonici, era solito ripetere che dentro ogni blocco di marmo era contenuta una scultura e il suo compito era quello di aiutarla a emergere. A mio avviso se esiste una genialità consiste nel prendere delle cose e metterle al posto giusto, nel momento giusto. Attualmente ci sono molti pittori e scultori interessanti nel panorama internazionale, tuttavia buona parte di loro si fa prendere la mano dalla retorica e del facile scandalismo. Come tu stesso hai affermato durante la presentazione del nostro libro da Mazzotta a Milano, adesso, per esempio, si vedono ovunque teschi, realizzati con ogni medium possibile. Crani dipinti, disegnati, ingioiellati, formati da rottami. Ebbene questi artisti, non propongono nulla di nuovo: se pensiamo alla Roma barocca, o facciamo un giro per le chiese della Città eterna, troveremmo la stessa profusione di crani, in marmo, ad affresco, o reali, disposti a formare dei decori come se fossero stucchi. Ecco, io trovo più interessante quest'ultima soluzione. L'idea di decontestualizzare gli oggetti, di ridare un nuovo senso alle cose, scardinare le consuetudini, interrompere il processo causa-effetto, mi affascina. È quello che ci ha insegnato Duchamp. Pensiamo alla sua provocatoria *Fontana*. Cambiando il punto di vista, cambia il

significato degli oggetti. L'arte è un linguaggio polisemico. Anche io opero in questa direzione. Io però non propongo uno stravolgimento totale dei significati. Io parto da dati concreti, immettendo un fattore estraniante. I miei animali sono simulacri di quelli che si trovano in natura, il mio fine non è di *mimesis*, di imitazione pedissequa della realtà. Voglio creare dei cortocircuiti mnemonici, degli shock visivi per determinare una reazione emotiva e un coinvolgimento fisico-intellettuale. Pensa ai mille delfini d'oro fluttuanti sull'Arengario di piazza Duomo a Milano; alle tartarughe che invadono la biennale di Venezia, al barboncino gigante al centro del chiostro bramantesco di Santa Maria della Pace a Roma. I miei animali in plastica hanno sembianze naturali, ma le loro dimensioni sono irreali quanto le loro improbabili e sgargianti livree. Faccio delle clonazioni innocenti, non criticabili dal punto di vista etico, che hanno lo scopo di far riflettere su quanto sta succedendo all'ecosistema planetario. Viviamo nell'epoca del blob fatto di centinaia di cose, del magma massmediatico che confonde tutto, perciò moltiplico i miei animali che invadono spazi e tempi del vivere attuale.

9. Cosa sono per te il trash e il kitsch?

Sono due situazioni molto affascinanti. Due aspetti caratterizzanti la vita moderna. Pensiamo ai fenomeni della moda: l'appariscente maniera d'abbigliarsi degli anni Ottanta, o gli eccessi stroboscopici alla fine dello scorso decennio. Dopo il fenomeno paninaro dell'ostentazione della marca, del logo a tutti i costi, abbiamo visto una profusione di piume, lustrini, motivi zebrati, tigrati, giraffati, ghepardati, pitonati, diamantati... Anche l'arte ha risentito di simile temperie comportamentale. Tuttavia già Dubuffet, con la teorizzazione dell'art brut, era arrivato al limite del kitsch, dell'arte pesante e ridondante, sviluppata al di fuori dei tradizionali circuiti culturali. In seguito si è indirizzato verso il graffitismo. La sublimazione artistica del trash e del kitsch

è stata raggiunta da personaggi del calibro di David La Chapelle. Lui è un genio. Guardiamo i ritratti che ha fatto: sono mozzafiato. Mette in scena, nel vero senso della parola, ovvero crea ambienti incredibili, paradossali, che sono tra il surreale, il demenziale e il pittoresco. Ogni personaggio che La Chapelle ritrae è immerso in un universo appositamente immaginato per visualizzare il suo carattere e le sue attitudini. Lo stesso fanno anche Pierre&Gilles, ad esempio.

Anche il mio lavoro è al limite del kitsch. Il mio è un recupero di oggetti trash, che non di rado sottraggo alla pattumiera. A volte i puritani, i puristi dell'arte, i benpensanti, sono scandalizzati sia dal trash sia dal kitsch, ma poi anche costoro ne subiscono il conturbante fascino.

10. Il degrado culturale e ambientale; l'alienazione; la perdita di coscienza critica; l'incapacità di dare libero corso alla fantasia; le tendenze nichiliste di certe correnti di pensiero; sono alcuni segnali del male di vivere che ha caratterizzato il Novecento e che continua anche nell'attuale secolo. Con il tuo operato hai cercato di offrire una possibilità di salvezza, una via d'uscita. Come vedi la situazione artistica-sociale di questo nostro tempo?

La situazione riflette esattamente il vuoto che c'è nella nostra società. Non c'è bisogno d'andare nelle gallerie d'arte per accorgersi di questo degrado culturale e intellettuale, basta accendere la televisione. Ogni giorno assistiamo alla devastante spettacolarizzazione del nulla, all'apologia della vacuità. Warhol aveva profetizzato i quindici minuti di notorietà televisiva per ciascun essere vivente, ma oggi dilaga una vera e propria mania-follia dell'apparire, si è pronti e capaci a fare tutto, adattando la morale e la dignità personale ad ogni situazione. Non nego che faccia piacere essere sulle copertine dei giornali, sapere che si parla di te e di quello che fai o essere

riconosciuto dalla gente. Ma piuttosto che essere famoso come idiota, io preferirei piuttosto restare nell'anonimato. Invece, incapaci e stupidi, o per giunta autori di efferati delitti, richiamano l'attenzione dei lettori-tele spettatori. Io odio la volgarità, detesto la mistificazione. Amo le cose naturali, semplici e veritiere. Tempo fa leggevo un'intervista rilasciata da Oliviero Toscani, nella quale affermava di detestare le donne eccessivamente truccate, gonfiate con il silicone, rese irreali in quanto artificialmente perfette, perché fare l'amore con loro secondo Oliviero sarebbe come avere un rapporto con un gommone. Le provocazioni di Toscani sono note, ma inducono sempre a riflettere. Uso la plastica come medium espressivo, non come surrogato di qualcosa che non ci è stato dato dalla natura. Le mie artificiali e sintetiche opere ribadiscono, secondo una sorta di legge del contrappasso, l'importanza del rispetto ambientale e la necessaria salvaguardia dell'integrità naturale. La società è lo specchio dell'ambiente: entrambi degradati. Speriamo di non aver raggiunto il punto di non ritorno. Anche il mondo dell'arte, essendo una componente della società, non è immune da questo disastro. L'arte dovrebbe essere un fertile territorio per la sperimentazione, anche audace, per la fantasia. Gli artisti dovrebbe essere liberi di esprimersi. Invece, le loro intenzioni sono inquinate dalle logiche del marketing. Molte fiere, aumentate in maniera esponenziale, sono pilotate, come le biennali, sorte ad ogni latitudine. Vediamo sempre gli stessi nomi, con le medesime opere. Gli artisti devono tener conto del mercato, certo, si deve vivere, ma la libertà creativa non può essere imbavagliata dalla voglia di guadagno di galleristi o curatori privi di etica professionale. Tempo fa ho letto un'intervista fatta a Mimmo Rotella per i suoi ottant'anni. Alla domanda "Cosa pensa della massiccia presenza dei fotografi nell'arte?" Rotella rispondeva: "sono fotografi falliti"; e della performance?: "tutti attori falliti", e della video arte? : "tutti registi falliti". Riprendendo le considerazioni di Rotella potremmo sentenziare che chi non riesce nella vita può sempre fare l'artista. Le generalizzazioni sono odiose,

ma sai che io sono un provocatore. Tuttavia sottendono delle verità inconfutabili. Comunque ad onor del vero dobbiamo dire che ci sono autori che sanno usare gli strumenti a disposizione in un modo eccelso, ed oggi ne abbiamo molti di strumenti per fare arte. Allora si raggiungono livelli altissimi.

11. Cage propugnava l'indeterminatezza del processo creativo. Nelle poesie e nei testi teatrali dadaisti la scelta delle parole era casuale, e la loro disposizione risultava libera, senza alcuna coerenza né logica né sintattica. La casualità, la spontaneità del gesto, il desiderio di trascendere le regole codificate, sono fattori presenti anche nelle tue opere. Mi spiego meglio: nelle *Genetic fusion* o nei *Frozen* tu decidi e disponi l'accostamento degli elementi oggettuali e iconografici, ma l'impianto compositivo finale, gli effetti plastici e visivi, sono alterati dal trattamento termico, dal processo di fusione che non può essere controllato o regolato nei minimi dettagli, e non è neanche reversibile. Pertanto tu non puoi conoscere a priori il risultato del tuo intervento, ma devi attendere la fine del travaglio creativo. È importante per te questa imprevedibilità?

Sì, la casualità è un fattore molto importante nel mio lavoro. Io penso che in qualsiasi strumento si usi, anche nella più tradizionale pittura o scultura, c'è sempre una piccola parte di imprevedibilità. Io credo molto nel blob, nel magma che ingloba tutto, per questo mi ha affascinato l'idea di usare la plastica, derivata dal petrolio, che è la sintesi di tutto il vissuto del pianeta. In questo brodo organico che viene dal ventre della terra ci sono le molecole di ogni essere che è vissuto prima di noi: animali, foreste, uomini.

Il calore è l'elemento generatore delle mie opere. Posso controllare il processo termico della fusione fino a un certo punto. Con il tempo e l'esperienza ho affinato la mia tecnica, ho progettato e fatto costruire appositamente forni, ma una certa imprevedibilità resta. Imprevedibilità,

dovuta a molteplici fattori, (anche alle condizioni climatiche, ad esempio) che a volte ti porta ad ottenere risultati superiori alle aspettative, in altri casi deludenti. Quando apro il forno c'è soprattutto la curiosità, l'ansia di vedere cos'è successo. Il forno è come un uovo che si schiude. Un ventre dove per diverse ore si consuma la gestazione della mia opera.

12. Il compianto Harald Szeemann aveva immaginato la XLIX Biennale Internazionale d'Arte di Venezia (2001) come la "Platea dell'umanità". Per questa edizione di inizio millennio aveva concepito una mostra che fosse una sorta di *summa* dell'attività artistica dell'uomo del ventesimo secolo. Aveva fatto giungere da ogni parte del mondo opere incentrate sui temi relativi la situazione planetaria, i problemi sociali, etnici ed ecologici, le questioni etiche e spirituali. Anche tu sei stato invitato e hai proposto le migliaia di tartarughe dorate che nella loro lenta marcia "accompagnavano" i visitatori durante la visita ai padiglioni e nel loro silente incedere lanciavano un acuto "S.O.S. World". Che ricordo hai di quella esperienza?

Vorrei fare una premessa. Ti ho raccontato i miei esordi: l'adolescente, poi l'uomo che si chiudeva nel garage per fare i quadri, da solo e di nascosto. Poi la presa di coscienza, la scoperta che la tua filosofia è condivisa da altri, capita e approvata. Quasi spontaneamente ti trovi a fondare un movimento, a fare delle mostre per quella naturale esigenza di mostrarsi che hanno gli artisti. Un giorno ti chiama un libraio della tua città – Biella - e ti dice: "guarda che sei sui libri di storia dell'arte". Tu pensi sia uno scherzo, ma spinto dalla curiosità acquisti il libro di Piero Adorno, adottato dalle scuole superiori pubbliche italiane, pubblicato dalla casa editrice D'Anna, e vedi che in effetti si parla di te come di "artista-ecologista" con tanto di foto di opere ed installazioni. Poi ti contattano studenti universitari che fanno migliaia di tesi di laurea inerenti il tuo percorso creativo o la tua filosofia. Tutto ciò, non è una

favola, ma in estrema sintesi quello che mi è successo nell'arco di qualche decennio. Naturalmente è gratificante e dà la forza e l'incosciente coraggio di lanciarsi in nuove avventure. Ma non finisce qui. Un giorno ricevi una telefonata: l'interlocutore parla con una voce aristocratica e un accento tedesco, dice di essere Harald Szeemann. A me prende un accidente, non avrei mai pensato di avere la possibilità di parlargli. Meno che mai avrei immaginato che mi chiamasse per chiedermi di partecipare alla Biennale di Venezia. Per questo sento il dovere e il desiderio di ringraziare Lucrezia De Domizio Durini, che ha segnalato a Szeemann il mio lavoro. Ti assicuro che quando mi sono recato con mia moglie Mariella nello studio di Szeemann in Svizzera è stato un giorno memorabile: Harald era un grande conoscitore dell'arte, sensibile, generoso e geniale. Tornando a casa, dopo quell'incontro, in macchina quasi piangevo perché non riuscivo a contenere l'emozione. Io sin da ragazzo ero andato a vedere le Biennali, ed ora avevo l'occasione di farne parte. Incredibile, ma era la realtà. Ho lavorato sodo, impegnandmi con tutte le forze e sono stato ricompensato dall'attenzione e dall'apprezzamento rivolto alla mia installazione. Non è esagerato dire che ho connotato quell'edizione: vedi per gran parte della stampa è stata la Biennale delle tartarughe. Ovviamente sono circostanze occasioni, che ti cambiano la vita. Ci sono tanti modi per andare alle Biennali che dilagano in tutto il pianeta, alcuni sono illeciti o poco gratificanti per gli artisti, io sono stato invitato dal direttore, e questo mi rende orgoglioso. Harald Szeemann era un uomo straordinario al di sopra di ogni possibile corruzione, seguiva le sue idee e i suoi progetti. Io e Mariella siamo diventati anche amici personali della sua famiglia, perciò alla sua morte ho provato un dolore incommensurabile per la grave perdita umana e intellettuale.

13. Joseph Beuys: maestro d'arte e di vita. Com'è noto, egli considerava l'arte una riserva di energie, di forze necessarie per tentare

un cambiamento del mondo. Vita, pensiero, azione, avevano trovato una mirabile sintesi nella sua opera, concepita nella sua interezza come “Scultura sociale”. Umanamente e artisticamente, cosa ti ha trasmesso la sua esperienza?

Beuys è molto importante per la mia esperienza, come lo è stato per gli sviluppi dell’arte attuale. È stato un personaggio carismatico, uno sciamano, una specie di San Francesco, puro, al di sopra dei biechi interessi materialistici. Il suo modo di porsi, di presentarsi in pubblico, di agire, era sconvolgente. Non c’era bisogno di conoscere la sua lingua per capirlo. Lui e Duchamp secondo me sono i capisaldi dell’arte contemporanea. Il suo comportamento era straordinario, come la sua esistenza, la sua poetica. Le sue conferenze, ogni sua azione, erano cariche di tensione vitale, di energia propositiva. Nell’apparente assurdità delle sue apparizioni perseguiva un mirabile discorso di poetica artistica e di etica umana. Beuys aveva un fascino ipnotico, tutta la sua figura era catartica, a cominciare dal cappello di feltro, elemento simbolo della sua uniforme pubblica. E poi che dire della sua attività a Bolognano da Lucrezia de Domizio Durini ?! Artisti o no, l’umanità intera deve molto a questo genio.

14. Nelle *Foreste pietrificate* la tua mente ha operato come una macchina combinatoria e ha regolato la disposizione di frammenti di sughero, ferro, legno, terra e manganese. Lacerti naturali, prelevati e trattati come *objet trouvé*, che recano i segni del tempo, della loro consistenza fisica e degli interventi di oggettivazione cromatica che tu vi hai operato. Hai composto in tal modo delle tracce, dei segnali visivi, come nella serie *Kimeras*. È chiaro che il tuo intento non era quello dell’accumulo indistinto alla Schwitters, né la volontà di catalogazione “merceologica” alla Nevelson. Che significato dai allora al tuo lavoro?

Devo dire che in questi lavori più che altrove è visibile una chiara influenza di matrice poverista. Anch'io ho subito il fascino della materia ancestrale, come la pietra, il legno, il ferro e la sabbia. Non potevo non restare influenzato dalle teorie dell'Arte povera, visto che le mie frequentazioni con gli artisti e i sostenitori di tale corrente erano quotidiane. Queste esperienze sono state le fondamenta su cui ho costruito il mio personale percorso creativo. Io ho sempre ammirato con curiosità la natura e i fenomeni ad essa dovuti. Da bambino andavo in giro per i boschi o in campagna e spesso trovavo le pozzanghere ghiacciate, dentro le quali restavano imbrigliate foglie, rami, sassi, insetti. Ritengo che questo sia stato il primo "museo" che ho visitato: ricco di quelle meraviglie che la natura dispensa con generosità. In quelle osservazioni, senza saperlo, immaginavo i futuri *frozen*.

15. Sei stato uno dei firmatari del manifesto del gruppo Agravitazionale, sostenuto teoricamente dal critico Antonio Gasbarrini. In questo scritto programmatico si dichiarava la volontà di studiare i fenomeni della luce, di far vivere di una "luce lunare le opere d'arte". Cosa intendevate?

Devo fare una precisazione. Quello Agravitazionale non era né un vero e proprio gruppo, né un movimento. Era una sorta di etichetta con la quale Gasbarrini ha proposto una serie di mostre. Io sono stato invitato a queste rassegne perché da tempo usavo il fluoro e il fosforo nei miei quadri. Mi interessava dimostrare che l'arte viveva anche al buio: con la luce diurna l'opera mostrava un aspetto, al buio se ne evidenziava un altro. La luce eccita le molecole del fosforo e si origina una luminosità che si dissolve durante un certo lasso di tempo. Trovo interessante questa vita autonoma del fosforo. La luce è stata usata anche da altri artisti, ma con finalità e intenzioni diverse:

pensiamo a Lucio Fontana che l'ha considerata un elemento plastico, o a Merz, in alcuni *Igloo*, agli artisti Minimal americani. Io ho usato tanto il fosforo, forse sull'esempio dell'amico Gilberto Zorio, ma in lui aveva una valenza simbolica di energia autonoma.

16. Le vicende della Storia dell'arte ci hanno insegnato che, a volte, gli artisti, preso atto di una dilagante situazione di crisi, hanno cercato di proporre a loro modo una via d'uscita. Al di là degli atteggiamenti superomistici da vate, ma facendo leva sulla forza delle idee e dell'arte, hai fondato un gruppo. Nel 1993 hai redatto il manifesto costitutivo di Craking Art: dieci punti programmatici, riveduti e puntualizzati qualche anno dopo nel Manifesto di fine millennio. Cosa ti ha spinto verso questa nuova impresa?

All'inizio non c'era l'idea di fare un gruppo. La cosa non è stato premeditata, ma determinata dalle circostanze in cui mi sono trovato. Lavorando frequenti molte persone, di diversa formazione, provenienza, età, mi sono trovato a discutere, a confrontarmi con altri, ad un certo punto scopri che hai delle affinità, delle cose in comune, dei progetti condivisibili.

17. Sebbene vadano oltre le logiche coreografiche, soprattutto per il substrato contenutistico-ideologico, le tue azioni-installazioni sembrano delle esuberanti scenografie postmoderne. Sei d'accordo con questa definizione, o la trovi riduttiva?

Senza dubbio, quando vedi i lavori montati, specialmente i più recenti nei quali ho usato anche le luci, sembrano proprio delle scenografie. Dov'è il problema? Molte opere d'arte sono scenografie: l'ultima cena non è forse scenografica? Michelangelo nella Cappella Sistina non ha ragionato come

un accorto regista nell'orchestrazione delle parti? I soffitti affrescati da Pietro da Cortona o da Andrea Pozzo non sembrano forse quinte teatrali? Io non ero partito con questa idea di invadere gli spazi della vita quotidiana; tuttavia lavorando con un materiale controverso e demonizzato a sproposito, come la plastica, mi sono dovuto schierare in modo palese a favore della natura. La plastica è una materia utile, il suo impiego è ormai irrinunciabile, è nefasto il cattivo uso che se ne fa. Pensa quanti danni e soldi si sarebbero risparmiati se fosse iniziata prima la raccolta differenziata dei rifiuti. Il mio primo animale in serie è stato il delfino "Salvino", fatto con la plastica riciclata delle bottiglie d'acqua consumate dai Milanesi. Questa scelta è stata determinata dal triste fatto che io Mariella avevamo trovato un cetaceo arenato sulla spiaggia in Sardegna, morto per aver ingoiato un sacchetto di plastica. Da allora lavoro con gli animali in via d'estinzione, o minacciati dalle nostre sconsiderate scelte. Sono un ambientalista al di fuori della politica. Oltre all'idea del riciclo mi piace l'idea di creare grandi eventi, coinvolgenti, un po' come fa Christo con i suoi fantasmatici impacchettamenti. Queste operazioni, hanno poi dei risvolti pratici sulla mia arte: sensibilizzano il pubblico sulle questioni ecologiste richiamando sia l'attenzione della gente comune sia quella dei media, "costretti" a parlare perché faccio notizia. In tal modo i critici e i collezionisti sono invogliati a conoscere anche il lavoro artistico. I miei animali non sono realistici, ma sono cloni ben riconoscibili. Sempre più particolari perché facciano sempre più pensare.

18. Nel ciclo *Y love you* hai dichiarato le tue passioni. Quali sono oggi le cose che ami?

Ognuno di noi ha le sue passioni: alcune cambiano un po' con il tempo, altre restano incrollabili, immutabili. Per me gli Amori assoluti sono due: mia

moglie Mariella, l'amore grande, straordinario, che mi sta vicino da una vita, e poi l'Arte, l'esigenza di essere creativo, che è una piacevole, gravosa, condanna. I cavalli sono sempre una passione fortemente sentita: per me è l'animale più bello del mondo. Poi c'è Marilyn, la sua imbattibile bellezza, divenuta immortale icona. Che trauma è stato vedere in televisione le scene della sua morte e il suo funerale.

19. E quelle che odi? Oltre al critico che ti sta facendo queste domande?

L'odio non esiste né nel mio modo di pensare, né nel mio modo di essere. Io sono un ottimista e ritengo che odiare sia uno spreco di tempo ed energie. Preferisco alimentare altri sentimenti.

20. Marilyn è l'archetipo di una certa femminilità, della seduzione, del sogno americano, del divismo hollywoodiano, è un'icona che da decenni veneriamo e che nessuna furia iconoclasta riuscirà a distruggere. A tuo parere oggi c'è una donna o un personaggio che possa simboleggiare la nostra epoca e che magari potremmo ritrovare immortalato in qualche tuo ritratto?

No! Assolutamente no! Marilyn è insostituibile. Ho pubblicato da poco il libro *Marilyn Forever*, la mia ennesima dichiarazione d'amore per lei, e tra le foto delle mie opere ho fatto inserire cinque sue poesie, dove con semplicità riesce a trasmettere emozioni forti. Marilyn resterà unica. Ho letto tutto su di lei. Non so quante volte ho rivisto i suoi films o le interviste che ha rilasciato. Oggi ci sono delle donne molto belle, ma sono troppo codificate, studiate in ogni dettaglio, perfette, non commettono errori. Marilyn, invece ne ha commessi tanti, e ce la fanno amare di più.

21. Tu sei Piemontese. La tua Regione, e in particolar modo Torino, sono stati centri significativi per certi sviluppi dell'arte contemporanea. Gli artisti piemontesi, e tu ne sei un'ennesima conferma, hanno prestato una particolare attenzione verso la sperimentazione di forme inusuali della comunicazione visiva, e soprattutto verso le ricerche materiche, sublimando l'espressività delle proprietà chimico-fisiche, tattili-ottiche, di materiali eterogenei. Penso a Piero Gilardi e alle sue mimetiche, artificiali "nature" scolpite nel poliuretano espanso; ad Aldo Mondino, autore, ad esempio, nel 1972 della *Montagna dolce* (zucchero su tela colorata); alla folta compagine dei Poveristi. Come non citare, poi, Pinot Gallizio: la sua attività nell'ambito del Laboratorio Sperimentale dell'Internazionale Situazionista di Alba, i rotoli di pittura industriale, l'ambiente della *Caverna dell'Antimateria*. Torino, sul finire degli anni Sessanta e l'inizio del successivo decennio, ha vissuto un clima di effervescenza vitalistica, che faceva da sfondo alle animate discussioni politiche e alla contestazione giovanile del '68. Nella città della Mole si sono svolti alcuni spettacoli interdisciplinari ideati e curati da Gilardi, Boetti, Schifano e Pistoletto, che è stato anche il promotore del gruppo di teatro di strada Lo zoo. Uno dei rari eventi Fluxus italiani, *Concerto Fluxus/Arte Totale*, organizzato da Ben Vautier, Ugo Nespolo e Gian Emilio Simonetti ha avuto luogo proprio nel vostro capoluogo, presso la Galleria Il Punto e al Teatro Stabile. Questi non sono che pochi, rapidi esempi, pretesti per riflettere sulla situazione verificatasi in questa Regione. Cosa puoi aggiungere, in base alla tua diretta esperienza?

Io sono ancora più egocentrico e campanilista, non è in Piemonte, ma a Biella che si è sviluppata un'intensa ricerca artistica contemporanea. Zorio, Pistoletto e Nespolo sono Biellesi.

Il Piemonte è un po' speciale in tutte le cose. Torino è una città strana, centro delle invenzioni, dell'industria automobilistica. Da Torino sono partite tante cose. Biella è un piccolo centro, anch'esso creativo, vedi ad esempio nel settore tessile le stoffe di alta qualità che vi si producevano. Da Biella però devi uscire, ti devi muovere, superare la barriera naturale delle Alpi o scendere a sud, per confrontarsi, ampliare gli orizzonti conoscitivi. Poi però, si torna a Biella, come ha fatto Pistoletto, poiché ci si lavora bene.

22. Come Beuys anche tu, non hai la pretesa di imporre opere dogmatiche che diano risposte. Fai forza sull'immaginazione, sull'ispirazione, sull'intuizione: nobili facoltà insite nell'animo umano. I tuoi lavori veicolano messaggi di rispetto e civiltà. Vogliamo ricordare quali sono?

Intanto nelle mie proposte c'è una forma di ottimismo nei confronti della vita. Affronto le problematiche riguardanti l'inquinamento, la salvaguardia delle bio-diversità, il rispetto della natura, ma non lo faccio proponendo una visione catastrofica. Ricordiamo che c'è la possibilità di rimediare ai propri errori. Ogni giorno nei telegiornali si lanciano nuovi allarmi. Ci sono sempre emergenze: piove e c'è l'emergenza alluvioni ed esondazioni, non piove c'è l'emergenza siccità e incendi. Poi c'è l'emergenza polveri sottili, riscaldamento planetario, rifiuti, scorie radioattive....le emergenze sono diventate la norma, la costante di ogni notiziario. Piuttosto che lanciare continui allarmi è il caso che si inizi a fare qualcosa di concreto, rimboccandoci tutti le maniche. L'artista a mio parere può suggerire un atteggiamento in positivo. Io lo faccio in modo ludico e ottimista. A questa dimensione tutto concorre (colore, materiali, soggetti ...), dinamizzando il campo dell'arte su un registro poco comune, senza dubbio perché si oppone

al pessimismo ambientale e al disfattismo di fronte alle dure realtà del mondo attuale.

23. Il paradosso e l'iperbole sono due strumenti a cui fai spesso ricorso. Hai creato esseri ibridi fito-zoomorfi che rimandano alle figurazioni dei bestiari medievali o al genio visionario di Bosch. Claude Lorent in una recente presentazione ti vede imparentato con Arcimboldo e ritiene che nel tuo DNA ci siano nucleotidi barocchi. Hai firmato manifesti programmatici che avevano echi e intonazioni futuriste. Qual'è il tuo rapporto con l'Arte del passato?

Non può esserci nulla di moderno senza la consapevolezza di quanto ci sia stato prima. Non possiamo trascurare la conoscenza di ciò che ci ha preceduto. L'arte del passato, di ogni epoca e civiltà, ha sempre esercitato un grande fascino su di me. Il mio lavoro è ridondante, eccessivo, basato sull'accumulo, sull'ipertrofia visiva, sul desiderio di sorprendere, far sognare. Il Barocco, nella sua declinazione Piemontese, inconsciamente ha influenzato anche il nostro gusto. Del resto Carlo di Castellamonte, Guarino Guarini, e poi Filippo Juvarra, Bernardo Vittone o Benedetto Alfieri hanno lasciato nella nostra regione delle superbe testimonianze del loro genio creativo. Per alcuni il termine Barocco ha un'accezione negativa, per me no! Sono barocco: voglio stupire, trasmettere gioia, mettere in scena la fantasia, esorcizzare il dilagante nichilismo e il qualunquismo. "Il mondo è un gran teatro", sentenziò Bernini, pertanto io, a secoli di distanza ma sullo stesso palcoscenico, metto in campo la mia variopinta arte.

24. Redigere un catalogo completo dedicato alla propria attività implica la volontà di stilare un "bilancio consuntivo", in altri termini fare il punto della situazione. Ripercorrendo *a rebour* il tuo percorso di ricerca

cosa vedi? Che cosa avresti voluto fare e non sei ancora riuscito a mettere in atto? E nel futuro di Omar cosa c'è?

Le cose che vorrei fare sono innumerevoli. Ho fatto un millesimo di quello che penso. Dal punto di vista professionale mi ritengo abbastanza soddisfatto, specialmente se mi guardo intorno, non penso di aver commesso grandi sbagli. Ho ancora tanti progetti, rapportandoli alle lettere dell'alfabeto direi che sono arrivato alla C.

25. Artista, gallerista, filosofo, teorico, editore, collezionista. Le principali figure professionali del mondo artistico le hai impersonate con meritato successo. È chiaro che questa vasta esperienza ti ha portato a conoscere bene l'art – system. Che consigli daresti ai giovani che desiderano esordire in questo settore?

Io non sono molto bravo a dare consigli. L'arte è come la vita: un'avventura che devi sperimentare sulla tua pelle. Poi devi fare le cose che ti piacciono per riuscire bene. Bisogna credere in quello che si fa ed essere unici. Si deve avere tanta passione e buona volontà, impegnarsi con tutte le forze ed essere pronti a fare sacrifici.