

Nuovi formati dell'arte

Intervista a Raffaella Della Olga

Stefano Chiodi

SC: *Partirei dalle due modalità con cui hai lavorato in questi anni, vale a dire gli interventi su stoffe colorate, variamente ritagliate e sagomate, e le opere su carta realizzate con macchine da scrivere meccaniche. Questi due procedimenti rinviano a due diversi modi espressivi o sono aspetti di uno stesso modo di lavorare?*

RDO: La macchina da scrivere mi ha portata al tessuto, anche perché l'ho spesso immaginata come una macchina da cucire. C'è del resto un rapporto etimologico tra *textum*, il testo, e *texere*, il tessere. Il filo o il nastro inchiostroscrittore scorrono su due supporti che lasciano una traccia, e poi ci sono il suono, il tratteggio, le linee delle cuciture. Oggi non posso separare i due procedimenti; è una specie di gioco di specchi, perché alla fine, mentre sto seduta per ore a scrivere a macchina, seguo traiettorie che ritrovo su alcune stoffe, e viceversa. Il libro è la matrice di quello che va sul muro, le due cose si completano.

Cosa ti ha spinto a usare la scrittura a macchina e il libro come medium?

A volte le cose accadono e si impongono come tali. In ogni caso il processo è stato lungo. Ho iniziato a comporre poemi visivi dattiloscritti nel 2011. In precedenza è stata la macchina fotografica a ossessionarmi, facevo foto solo di notte, utilizzando la luce della luna piena. Il rapporto con l'immagine, onirica o reale, è sempre stato costante, sin dall'Accademia di belle arti; è lì che mi sono "appropriata" di un lavoro di Gino De Dominicis, *In principio era l'immagine*. Ma all'epoca, era il 2000, non sapevo nulla né di me né dell'arte in generale. Poi nel 2007 ho smesso di usare la fotografia, e nel 2009 ho fatto la scoperta, per me fondamentale, di *Un Coup de Dés jamais n'abolira le Hasard* di Mallarmé. Mi sono addentrata dentro il poema con fervore e grande fascinazione, e anche paura vista la sua importanza, ma credo di aver potuto attingere in quel momento a qualcosa di molto profondo. In ogni caso l'elemento della simultaneità tra testo e immagine su cui è costruito sintetizza in modo chiaro la preoccupazione che mi sta a cuore, in senso estetico e formale. Quella scoperta ha creato una traiettoria più intellegibile nel mio lavoro e da quel momento il libro è diventato il mio mezzo.

Come hai affrontato in termini pratici il lavoro sul Coup de dés...?

Da principio ho fatto delle ricerche per approfondire il clima intellettuale dell'epoca in cui ha vissuto Mallarmé, cercando di accumulare più notizie possibili. Poi ho analizzato più in dettaglio il poema, l'oggetto, il libro, il suo formato, l'impianto tipografico all'epoca rivoluzionario, il valore dello spazio, del bianco. E siccome tra le altre cose Mallarmé aveva comparato il suo libro a un cielo stellato, a una costellazione di lettere, ho deciso di coprire ogni singola lettera del poema, dell'edizione Gallimard del 1914, con della polvere fosforescente. Il libro si attiva attraverso il passaggio di una torcia e si può leggere solo al buio. Attivazione, on, off, riposo: sono dimensioni che lavorano nel mio immaginario.

Questa idea del testo come costellazione è insomma da te radicalizzata in senso visivo, passando da una "cancellatura" e quindi evidenziazione del testo in un altro modo...

Si è così. La costellazione, il frammento, sono cose che mi hanno sempre parlato. La costellazione è stata a lungo per me un riferimento, una specie di possibilità di orientarmi. Perché le costellazioni hanno questo senso, servono a orientarsi. Guardi il cielo e ti dice cose universali: verità, cose uguali per tutti, senza distinzioni. Quel lavoro mi fece riflettere molto, avevo passato mesi dentro un microspazio, un poema di sole ventiquattro pagine ma con un'espansione cosmica. Mi piace l'idea del rapporto tra micro e macro, tra immanenza e trascendenza, e ogni tanto leggere anche qualcosa legato all'alchimia, ma sempre in modo amatoriale.

C'è una tradizione molto importante nel Novecento centrata sul rapporto tra poesia e visualità, dal futurismo al dada alle neoavanguardie tra anni '50 e '60, dove vari gruppi lavoravano sull'idea di "poesia visiva". Questo era un tema che ti aveva già interessata in passato o ti ci sei accostata solo di recente?

Con il suo *Coup de Dés*, Mallarmé, che muore nel 1898 senza aver visto pubblicato il libro, ha anticipato i movimenti delle avanguardie del primo Novecento. È da lì che ho appreso le "regole" della spazializzazione. È stato il primo passo, l'incipit, che in seguito mi ha portata a interessarmi a vari movimenti, in particolare alla poesia concreta brasiliana del gruppo Noigandres, al lavoro di Eugen Gomringer e ai *letristes*.

Nel 2007 ti sei trasferita a Parigi. Perché questo passo e cosa ha rappresentato per te?

Mi ha permesso di andare più lontano, perché stabiliva una distanza da un mondo che mi minacciava e minacciava soprattutto la nuova, piccola identità che piano piano prendeva forma. Uno dei libri che mi ha accompagnato in quegli anni è stato *Il lupo della steppa*, in cui Hermann Hesse parla di una “uscita di soccorso”: l’Accademia era stata un’uscita di soccorso da una dimensione che non mi apparteneva, come pure la decisione di chiamarmi Raffaella Della Olga, che non è il mio nome di famiglia, perché ho capito – anche questo successivamente – che avevo bisogno di uno spazio solo mio, dove non era più necessario dialogare con la figura la figura paterna, con l’eredità. Così ho capito di essere libera, di poter avere quel che volevo, di poter reinventarmi un’altra vita. Parigi mi ha aiutata, seppure tra molte difficoltà, e oggi ho la certezza di essere nel luogo che mi corrisponde.

Che bilancio fai oggi del tuo periodo di formazione?

Positivo! Ho aggiunto e adoro aggiungere! C’è un film che ha giocato un ruolo importante per me, *Giulietta degli spiriti* di Fellini. Nella scena finale, dopo che Giulietta ha vinto i suoi fantasmi e le sue angosce, esce all’aperto, vestita di bianco. Davanti a sé ha un orizzonte ampio che si distende ai suoi occhi. Si è liberata. Quando poi si volta per rientrare, esita, per un attimo pensa di ritornare nel vecchio mondo, ma una voce amica è lì per consigliarla, per evitare che si smarrisca. I passi che compie ora la conducono verso qualcosa di nuovo. Guardare avanti è ciò che considero il mio migliore apprendimento.

Dopo aver smesso la fotografia cosa hai fatto?

Sono stata invitata in India a New Delhi, per una residenza d’artista. Questo viaggio, insieme a un altro fatto nel 2011 a New York, mi ha permesso di uscire da una specie di timidezza paralizzante. A New York ho acquistato la mia prima macchina da scrivere, una Olympia, e ho composto il mio primo poema visivo *Rating letters poem*, composto dalle 41 notazioni delle agenzie di rating. Il mondo della finanza, della speculazione, degli affari l’avevo conosciuto in passato, la morte di mio padre nel 1988 mi aveva obbligata a occuparmi della sua azienda e nei primi anni Novanta mi ero appassionata di Borsa: le triple “A” le avevo conosciute a quell’epoca. Anche la macchina da scrivere proviene dal paesaggio familiare, ne avevamo due in ufficio. La scelta del linguaggio delle agenzie di

rating (A-B-C-D, + e -, 1,2,3) mi era congeniale perché i pochi elementi sono dotati di una forza espressiva forte, efficace, e possono parlare della crisi (quella dei *subprimes*), di valori monetari, di scelte politiche. Se un paese ha la tripla "A" ha uno alto status economico, uno con "CCC" è vicino al fallimento. Linguaggi come quelli delle finanza sono criptati e accessibili solo a chi ha una formazione e gli strumenti per comprenderli, per tutti gli altri sono astratti e incomprensibili, e ho iniziato appunto a lavorare su questo scarto. Un'altra esperienza costruttiva l'ho avuta con OuUnPo (Ouvroirs d'Univers Potentiels), un gruppo di ricerca costituito da artisti, curatori, ricercatori che ho frequentato per circa tre anni. Attorno a un tema preciso, nel mio caso la Catastrofe e la sua eredità, sono state organizzate delle sessioni di lavoro in Europa e a livello internazionale, con lo scopo di creare in situ, *workshops*, performance, concerti, e di stabilire un contatto con la realtà artistica del luogo. Geograficamente ho potuto partecipare a quattro sessioni: Tokyo, Porto, Beirut e Gibellina .

Hai subito adottato per i lavori dattiloscritti il formato del libro?

Non ti ho ancora parlato della carta da lucido: la sua trasparenza è il filo conduttore che mi ha portato a creare i libri, anche se in modo graduale. Inizialmente ho usato la macchina da scrivere in modo convenzionale, proprio come uno strumento di scrittura. Poi ho dattiloscritto su tessuto, prevalentemente cotone bianco (*Aladdin, I_ / *), optando per forme precise come una tovaglia o delle cappe che si possono indossare. Di seguito ho sostituito il nastro inchiostro con la carta carbone colorata e il *papier calque*. Accumulando fogli scritti, carte carbone, copie, copie di copie e grazie alla trasparenza del lucido ho provato ad assemblare, a creare giochi di sovrapposizione, ottenendo un volume, qualcosa di più dinamico, e questo mi ha convinta a scegliere il formato del libro. Se consideri poi il fatto che ho bisogno di essere autonoma e che provo una certa idiosincrasia per i contenitori, siano essi cornici o telai, puoi immaginare perché il formato libro è diventato il mio *modus operandi*. Il ragno mi suggerisce una bella immagine di un essere autosufficiente.

I lavori che usano la notazione delle agenzie di rating sono pensati a partire da un particolare sistema di variazioni e permutazioni? Come decidi per esempio il formato, la paginazione del singolo libro o di più libri in una stessa serie? Qual è insomma il criterio compositivo?

Dipende. Nel caso dei dattiloscritti che riproducono le notazioni delle agenzie di *rating*, ho realizzato delle forme grafiche ispirandomi ai flussi e ai grafici della borsa. Ne ho composti tre (T_1 , T_2 , T_3), mantenendo sempre gli stessi disegni ma variando la componente cromatica. Il primo è dattiloscritto in nero, il secondo con carte carbone di diversi colori e carte di vario tipo, nel T_3 ho sostituito le notazioni con dei segni. Ad ogni modo, non ho un criterio di riferimento. Batto a macchina un certo numero di fogli con un certo tipo di *texture* o con un soggetto preciso, come nel caso di *Alphabet*. Per esempio in questo periodo sto sperimentando diversi tipi di *moirage*, le combinazioni sono moltissime, anche grazie ai colori delle carte carbone che amplificano il valore plastico del lavoro. Ho sempre avuto in mente l'intervento di Sol Lewitt nello *Xerox Book*, con la serie delle 24 permutazioni dei quadrati sulla pagina. Partire da pochi elementi, insomma, per creare forme complesse.

Il sistema di segni è quindi rimasto sempre quello iniziale, intenzionalmente limitato?

Più o meno, ho fissato come regola l'uso di pochi elementi ma non seguo alcun protocollo. Diciamo che in qualche modo sono riuscita a modificare, a convertire l'uso specifico della macchina da scrivere in qualcosa di insolito. Lavorando ai libri ho capito che gli imprevisti permettono di aprire nuove possibilità e fare nuove scoperte. Ho modificato alcuni elementi della tastiera della macchina da scrivere, cancellando per esempio la cifra "8" dal tasto col trattino: ho eliminato il numero con una lima e questo mi ha permesso di creare un segno non segno. Poi a un certo punto ho eliminato del tutto dalla macchina da scrivere i nastri inchiostri e la carta carbone è diventata il solo mezzo per tracciare un carattere. A partire da quel momento, con questo metodo di impressione sono riuscita a inventare una specie di scrittura basata su trame e supporti di vario genere, tessuti, maglie in plastica, ecc., che lasciano tracce attraverso la carta carbone sul foglio. Alla base c'è sempre la quadrettatura, è un po' un'ossessione: linee, quadri, quadretti, griglie. Se seguo la griglia non mi perdo, è una specie di struttura che permette un gioco di trasparenze, una sovrapposizione di linee che generano altri elementi, e un senso di movimento, di animazione, che si ritrova anche nei lavori su tessuto. Come dire, tramite una sottrazione ho aggiunto un numero di variazioni molto ampio e questo mi permette di non ripetermi nella ripetizione.

Due questioni mi sembra emergano dai tuoi libri. La prima riguarda la temporalità. C'è effettivamente come presupposto un lungo tempo materiale di fabbricazione, una dimensione di raccoglimento produttivo nell'atelier, un ambiente che crea insieme separazione e intensificazione. La seconda riguarda invece il rapporto tra geometria e spazio; nelle pagine dei libri, come anche nei tessuti, pur operando tu esclusivamente sulle due dimensioni a un certo punto produci una suggestione che potrei chiamare di spazialità ritmica, una componente tridimensionale e cinetica. Ma parliamo anzitutto della questione del tempo. Il tuo lavoro mi fa pensare istintivamente a Boetti e a Sol Lewitt, che del resto hai appena citato, due artisti che condividono l'ossessione della permutazione, dove un set di istruzioni più o meno complesse viene applicato fino a che non ci sono più variazioni possibili, e dello "spreco" di tempo che ciò comporta. Il che naturalmente è un parossismo, non serve "realizzare" tutte le permutazioni se si possiede una formula sintetica, un algoritmo, come fece notare Rosalind Krauss in un testo su Lewitt. Contare e ricontare ossessivamente non solo divora il tempo dell'artista ma equivale anche a immettere un elemento di entropia, di dépense, all'interno di un sistema che sembrerebbe perfettamente razionale. Per Krauss il modello di Sol Lewitt sono i personaggi di Beckett, Molloy ad esempio. L'operazione creativa consuma letteralmente il tempo della vita e non produce nient'altro che, appunto, consumo del tempo, è un'operazione insensata, ma anche una forma di ascesi, di misticismo senza trascendenza, se posso dire così. Ti senti vicina a questo atteggiamento?

Non ho mai formulato in modo esplicito tutto questo ma posso dirti che consumare il tempo mi permette di dare una forma estetica alle mie ossessioni. Sento il bisogno di produrre e la temporalità è legata a questo, a far esistere effettivamente qualcosa. Ho una grande energia interna, nel senso che sono proprio fuoco, e ho bisogno di esprimermi facendo. Fare è necessario, ma c'è senz'altro anche una componente meditativa, perché non mi esaurisco nella ripetizione, al contrario: mi invento un mondo, mi rendo conto delle sensazioni, provo emozioni estremamente forti. Parlavi di Sol Lewitt... lui si definiva un mistico, ma cos'è la mistica oggi? Durante un soggiorno in India ho letto i Veda, che sono poi rimasti un mio punto di riferimento.

Compiere un'azione ripetitiva ti aiuta a liberare la mente? Boetti parlava in un'intervista di come per lui fosse importante che tutte le decisioni fossero prese in anticipo, cosicché nell'esecuzione potesse sentirsi libero...

Il gesto meccanico e ripetitivo non limita la circolazione delle immagini. C'è un senso di sicurezza nel ripetersi e il caso gioca un ruolo molto importante e mi piace che sia così. Non so come spiegarmi, c'è una sorta di fiducia cieca nel fare.

L'atelier è utile, o indispensabile, per questo esercizio di concentrazione, per un uso produttivo del tempo?

L'atelier è stata una rivelazione: da quando sono qui, tre anni, tutto è esploso in maniera incredibile, prima avevo sempre la sensazione di non appartenermi completamente. Mi sono sentita a lungo in esilio, vagavo senza sapere dove fermarmi. E poi, quando ho iniziato a lavorare in questo studio, dove c'è spazio, dove c'è silenzio, dove sono sola, tutto ha preso una intensità e una chiarezza moltiplicata: tempo, energia, volontà, determinazione, qui posso realizzare tutto. I libri li concepisco e li realizzo dalla prima pagina alla rilegatura, creo una specie di economia estremamente semplice che mi permette di essere autonoma, di non dovermi affidare a nessuno. La solitudine mi dà una sensazione di benessere, vengo in studio e sono felice.

Torniamo alla questione dello spazio. Nel tuo percorso sei passata dalla scrittura, in qualche modo dal senso dunque, alla pura successione asemantica di segni, punti, linee, che prendono forme sempre più complesse: trame, sovrapposizioni multiple, materiali diversi, frottages ecc. Ma nel passaggio dal Coup de Dés... ai libri più recenti il formato-libro fondamentalemente resiste. Ciò significa che l'idea del susseguirsi delle pagine, della implicita progressione temporale e "narrativa" resta comunque importante?

Sì, penso spesso che scrivo delle narrazioni astratte. Perché mantenere la forma del libro? Perché mi sono resa conto che ho bisogno di un aspetto performativo, della presenza dell'altro che entra dentro il volume... Una linea su un foglio messo sul muro rimane bidimensionale, mentre diventando libro acquista spazio, profondità. Questa idea di spazialità l'ho scoperta solo lavorando nell'atelier, prima non me n'ero mai resa conto. La macchina da scrivere in fondo è un oggetto che non usiamo più, ma questo non vuol dire nulla: per l'uso che ne faccio non è più la vecchia macchina da scrivere, Quindi quest'idea di spazialità e di volume si è creata grazie a delle sovrapposizioni che ho scoperto casualmente. Non disegno, non ho il gesto della matita. Mi metto davanti a una tastiera, faccio un gesto meccanico e non so realmente cosa faccio perché ogni volta ho sempre davanti una pagina bianca quadrettata, si tratta di seguire semplicemente i

quadretti. So – perché poi piano piano ti crei una specie di linguaggio che riconosci, perché hai messo dietro un elemento, perché passi sopra due volte, perché usi il salto di riga col carrello o immetti un'inclinazione – so che qualcosa succederà ma c'è sempre un po' l'effetto sorpresa. Mi è rimasto un po' l'*imprinting* del lavoro in camera oscura, una sospensione tra un prima e un dopo, un'azione transitoria rivelatrice. Insomma, ciò che ho fatto tra il 2002 fino al 2007 con la macchina fotografica è ritornato in altre forme, con le carte carbone, la trasparenza, la composizione e con la luce. Nel poema di Mallarmé ho l'impressione di aver fatto ciò che facevo durante le mie esplorazioni notturne al chiaro di luna. Esponevo la pellicola per un tempo X, così da permettere al negativo di ricevere quanto più possibile il chiarore lunare.

La macchina da scrivere è basata sulle coordinate cartesiane, su un sistema a righe e colonne, cioè in altre parole su una griglia ortogonale che si propone come ordinamento costante, universale. Di fatto i tuoi patterns geometrici rispondono tutti a questo criterio. Mi sembra però che nell'ultimo anno, soprattutto, la griglia si sia un po' spezzata, è apparso un elemento fuori asse, un'inclinazione, uno scivolamento verso l'obliquo.

Ho delle macchine da scrivere di formati diversi, A3 e A4, ma ho la fortuna di aver trovato anche una macchina eccezionale in formato A0... il carrello misura 90 centimetri, il che mi permette di inserire fogli molto grandi e di poterli muovere in molte direzioni permettendomi di imprimere sulla carta un numero illimitato di motivi, di *textures*. I formati possibili aumentano e le linee possono circolare.

La nuova spazialità è dunque un po' anche l'effetto di un'espansione dei mezzi tecnici che usi per produrre le immagini?

Sì, e posso ancora tornare a quell'esercizio di pazienza ma anche di fascinazione che ho sperimentato quando lavoravo su *Un coup de Dés*... Dopo aver "caricato" la polvere fosforescente del testo al buio, dopo averla eccitata, essa restituisce una luminosità che trapassa le altre pagine e per effetto di trasparenza crea una nebulosa verdastra, una scia di luce misteriosa paragonabile a quella nel cielo con le costellazioni vicine alla Terra e quelle più lontane. Probabilmente il gesto di aggiungere della luminosità visibile attraverso più pagine è stata un'esperienza sostanziale che mi accompagna tutt'ora. Mi piace l'idea che quando si gira la pagina ci sia questo effetto di meraviglia, un po' come quando si è bambini.

Ripensando a quanto dicevi sulle tua esperienza con la fotografia, sul lavoro in camera oscura che torna nelle carte carbone, tutto la tua produzione su carta è in effetti basata su una forma di trasferimento, di impronta, di "indice", insomma su un'immagine prodotta indirettamente, senza intervento manuale, nonostante il fatto che la manualità vi abbia ovviamente un grande rilievo. In realtà c'è sempre la presenza di uno strato intermedio che si frappone tra le mani, e l'occhio, e la superficie su cui appare l'immagine: premi i tasti della macchina da scrivere e la materia colorata viene trasferita dalla carta carbone al foglio senza che tu possa controllare in modo continuo. Il processo è andato poi complicandosi: negli ultimi libri di grande formato frottage e sovrapposizioni complesse si aggiungono alla scrittura meccanica, ma di fatto ti sei sin dal primo momento in qualche modo liberata dalla necessità di apporre il segno e per affidarti invece a processi "oggettivi", consistenti, reali che ordinano e disincarnano il gesto della mano, inclusi i "tagli" sui tessuti di cui non abbiamo ancora parlato. Sei d'accordo con questa lettura?

La carta carbone è un supporto particolare perché ha una materia viva che si aziona solo con lo strofinamento, il gesto deve essere energico. Questo mi ha permesso di utilizzarla in modi diversi: posso ad esempio prendere due trame, inserire una carta carbone e vedere cosa esce... ha molte possibilità. Uso anche il ferro da stiro, una sorgente di calore, per produrre l'immagine. È un passaggio ulteriore, un'idea di moltiplicazione: con il ferro da stiro creo la copia della copia, la ripetizione di un segno che si ripete su un altro supporto. Torna qui l'idea della permutazione: anziché buttare via le carte carbone segnate e usate, riproduco i loro segni su tessuto, su carta, su muro... è la moltiplicazione che mi interessa, quel che rimane "latente"...

E perché?

Perché mi sono resa conto che un elemento di me rimane appunto latente, oscuro. Alcuni processi interiori, esperienze, incontri, hanno fatto sì che emergesse e diventasse una potenzialità. Ho capito qualcosa che probabilmente è inscritto nel mio essere: forse l'idea del mantra, di scavare dentro ciò che si ripete. L'idea che un elemento ne contenga un altro, che può contenerne un altro e un altro, è alla base di un'idea di spazialità, di temporalità, di ampliamento e di espansione... Ho sempre avuto quest'idea: cercare dentro e mai fuori. Una cosa può essere implosiva ma poi nel suo implodere scatena dentro altre cose. L'idea

della copia, del doppio, dello specchio è sicuramente una caratteristica che riconosco già in me stessa. Il supporto geometrico mi corrisponde perché è sintetico, può essere fatto in fretta. Quando il processo diventa troppo intellettuale non ho quella sensazione di “realizzato” che ho invece con qualcosa che posso ottenere con la manualità. Perciò il caldo per riprodurre delle forme, il battere per incidere sulla carta: insomma mi piace probabilmente incantare me stessa e gli altri, ho l'illusione di poter trasmettere una certa idea di bello.

È qual è allora la tua idea di “bello”?

Beh, una delle cose che per me è stata importante tra le tante letture è il dialogo tra Diotima e Socrate nel *Simposio* intorno all'idea del Bello, del Buono e del Bene. Mi ero impregnata delle loro riflessioni. All'epoca – era il 2007 o il 2008 – dei residui dei miei studi di legge emanavano ancora delle vibrazioni a bassa frequenza. Avevo ormai abbandonato l'idea di una carriera d'avvocato, ma mi aveva affascinato quel passaggio dove Diotima associa l'idea dell'eccellenza, della saggezza ai nomi di moderazione e giustizia. Educarsi al Bello per trasferirlo al mondo.

Per tornare alla suggestione spaziale, ai segni che appaiono e scompaiono, alla latenza dell'immagine, tutte questi aspetti mi sembrano definire una spazialità molto specifica nelle pagine dei tuoi libri, senza valore referenziale e di natura fenomenologica: è ciò che appare solo se ci si pone realmente “di fronte” al tuo lavoro. Ma parliamo ora dei lavori su tessuto. Una prima annotazione sul fatto che usi stoffe colorate molto particolari: sono tutte stoffe scozzesi, africane, europee a motivi geometrici. Pur provenendo da luoghi diversissimi culturalmente hanno in comune l'uso della geometria e pur se complesse sono basate su elementi molto semplici: quadrati, rettangoli, cerchi, rombi, losanghe, disposti su griglie regolari. Vorrei chiederti anzitutto come e perché hai cominciato a usare la stoffa stampata a colori e che metodi usi per lavorarla.

Il tessuto è stato un elemento aggiuntivo alla carta; inizialmente era cotone bianco sul quale tratteggiavo linee e forme grafiche. La carta non si può cucire, il tessuto sì, e questo mi ha permesso di interrogarmi sulla forma, sul volume . Quando ho realizzato *I_/*, una cappa dattiloscritta in quattro colori, la immaginavo indossata, ma anche sospesa come una scultura, a sottolineare l'assenza di un corpo. Successivamente ho incluso dei tessuti prestampati, è questo è avvenuto in concomitanza con la cancellatura di alcuni caratteri della

macchina da scrivere. È così che sono riuscita a riprodurre dei motivi tartan o scozzesi. C'è un indirizzo mitico a Parigi per la scelta dei tessuti, il Marché Saint Pierre ed è lì che ho trovato il tessuto che poi è diventato *Stoffe (Le grand bleu)*. Quando intaglio nei tessuti per toglierne un frammento, compio il processo inverso a quello che faccio con la macchina scrivere: sul foglio bianco imprimo un segno, quindi un colore e poi una forma, sul tessuto, che ha già una sua forma, attuo una sottrazione, incidendolo col taglierino.

Quindi “intagli” la superficie del tessuto stampato seguendone il pattern geometrico?

Sì, e questo avviene già nel momento in cui scelgo un tessuto, nel senso che il lavoro inizia già nella selezione delle stoffe. Mi guida probabilmente un'immagine soggiacente che mi rimanda alle perforazioni della pellicola fotografica o cinematografica e ai *Frozen Film Frames* di Paul Sharitz. Quando il tessuto è tagliato in maniera sistematica e ritmica – cioè proprio seguendo un ritmo, perché lo svuotamento di un elemento del tessuto è legato a una partizione – la componente luminosa crea una forma-volume, una sensazione ottica nuova accentuata dallo spostamento fisico.

Cioè si legano alla posizione dello spettatore dello spazio, l'immagine cambia al variare del punto di vista?

Sì. La questione da cui parto è “cos'è un'immagine per me?”. Come posso restituire l'idea/immagine con cui dialogo? Il tessuto è come abitato interiormente da una figura astratta, è come una specie di luogo dove io intervengo con un gesto preciso, senza debordare; nel senso che se fosse un fiore non potrei farlo perché non ho la pazienza necessaria per riprodurre fiori. La linea invece mi costruisce e costruisce il lavoro nello stesso tempo, cioè è una specie di condivisione: la linea mi tiene e io con la linea tengo il lavoro che si costruisce, perché svuotando organizzo un ordine nuovo.

Spesso presenti il tessuto a parete ripiegato su se stesso, le due superfici sospese a pochi centimetri l'una dall'altra, e questo determina una duplicazione e una trasparenza. Ovvero il pattern si svuota ma allo stesso tempo si complica. Un altro aspetto riguarda la forma finale del tessuto, che non è sempre quadrangolare. Spesso dai la foggia di abiti, una camicia, delle cappe, come ricordavi, e tra le forme a parete ci sono rettangoli irregolari e triangoli che suggeriscono dinamismi diversi.

È un richiamo intenzionale alle shaped canvases di certa pittura astratta? È importante per te violare la griglia perpendicolare?

Capisco a cosa alludi. Nel mio rigore estremo, non mi impongo una regola fissa. E poi non dipingo. Per me il tessuto rappresenta qualcosa che si può manipolare, piegare, stirare. Ha una certa sensualità e al tatto trasmette delle sensazioni. Non lo delimito in una cornice. La sua versatilità mi trasmette un'idea performativa.

Cosa cambia passando dalla stoffa all'immagine proiettata della stessa, come si vede in alcuni lavori recenti?

Sicuramente la possibilità di esplorare la dimensione lumino ottica del supporto. Costruisco manualmente delle diapositive, per lo più formato 6X6, sovrapponendo delle trame per poi evidenziarle e ingrandirle grazie ad un proiettore. La luce passa attraverso le traiettorie dei fili e rimanda a dei motivi astratti, il tessuto è come smaterializzato.

Sei partita da una relazione tattile con la carta e la carta carbone, il frottage, per poi passare alla stoffa che segna già un allontanamento, perché il rapporto col materiale è mediato dal taglierino con cui fai le incisioni. La diapositiva è un punto limite più avanzato di smaterializzazione. Ritieni sia questa la tendenza attuale del tuo lavoro o questi momenti rimangono complementari?

Penso ci sia unità nell'idea del frammento, un'unità che converge su qualcosa di più complesso. Questa unità è fatta da cose magari distanti l'una dall'altra, ma per me c'è un medesimo filo conduttore. Credo sia per questo che mi piace usare tutti questi modi insieme.

Quindi investire lo spazio, non più solo quello bidimensionale della parete ma anche quello tridimensionale?

O investigare? Il tessuto in sé ha già, per la sua composizione grafica e per i colori, un elemento tridimensionale, per lo meno io lo vedo così. Il mio intervento potenzia questo aspetto intrinseco dandogli volume. E questo anche perché mi voglio distinguere dalla pittura, ciò che faccio è più scultoreo in un certo senso. Con i tasti della macchina da scrivere, batto, batto, batto un continuo martellare sul foglio...

Scolpire e anche portare la superficie materialmente nello spazio come nel caso dei libri?

Sì, il libro è un oggetto, la bidimensionalità della scrittura diventa obbligatoriamente un supporto costruito e un montaggio. Quando ho finito di scrivere, non so, cinquanta fogli, mi prendo il tempo di fare una selezione, di decidere quale pagina mettere con quale altra pagina, perché c'è un gioco di incontri che si fa solo in quel momento lì. Io vedo il mio lavoro in termini di produttività, devo *fare*, fare è la mia ossessione: fare velocemente e concretamente, per soddisfare una necessità interiore. C'è una citazione che ho letto nell'*Insostenibile leggerezza dell'essere* di Kundera – “Muss es sein? Es muss Sein!” (“Deve essere? Deve essere!”) – una frase scritta da Beethoven sul manoscritto di un suo famoso quartetto. Ecco, questa è la necessità interiore.