

CONVERSAZIONE CON FLAVIO MICHELI Stefano Chiodi

Stefano Chiodi: Questa conversazione si svolge in italiano, che non è la tua lingua madre. È così?

Flavio Micheli: Sì. Sono di origine italiana, ma la mia formazione si è svolta in lingua tedesca.

SC: Dove sei cresciuto?

FM: A Lucerna, una piccola città, e poi ho vissuto soprattutto a Zurigo.

SC: La tua origine ha influenzato in qualche misura il tuo percorso di artista?

FM: Quando ho iniziato ad esporre in Svizzera mi dicevano che avevo un'estetica del sud; in Italia invece mi attribuivano una concezione nordeuropea. La mia italianità, chiamiamola così, ha comunque influito sulle mie scelte: dopo gli studi in Svizzera, alla Kunstgewerbeschule di Lucerna, i miei amici andavano da Beuys a Düsseldorf o a Vienna da Franz West. Io invece volevo lavorare in Italia; avevo visto delle opere di Luciano Fabro e allora mi sono iscritto all'accademia a Milano.

SC: In che anno?

FM: Nel 1980.

SC: Era un momento di grande mutamento nel mondo dell'arte, con l'affermazione della transavanguardia. Che posizione avevi rispetto a quel clima?

FM: La transavanguardia non mi ha mai attratto, l'ho sempre percepita come un diktat di mercato; forse è eccessivo dire così, ma dopo l'arte concettuale, dopo l'Arte povera, tornare al figurativo mi sembrava una cosa piuttosto speculativa.

SC: Sei comunque arrivato a Milano mentre la città stava cambiando pelle dopo un decennio molto intenso e difficile. Che situazione hai trovato?

FM: L'esperienza a Milano è stata abbastanza deludente. L'accademia chiudeva presto, una cosa incomprensibile per chi, come me, era abituato in Svizzera a passarvi tutto il giorno lavorando, confrontandosi ecc. Abitavo fuori Milano, in una piccola cascina in campagna, dove avevo a disposizione un bellissimo studio; lavoravo dunque molto in solitudine e ogni tanto andavo in accademia per seguire i corsi ed aver modo di parlare del mio lavoro. Non ho mai "legato" con Milano. Inoltre in quegli anni all'accademia regnava un caos incredibile, un giorno sì e uno no c'erano manifestazioni, assemblee studentesche...

SC: Ti sei mai interessato alla politica in senso generale?

FM: No, allora non mi interessava. Pensavo soltanto al mio lavoro, che del resto non ha mai avuto una valenza politica.

SC: A quali artisti ti sentivi vicino in quel periodo?

FM: Benché vivessi a Milano, ero attratto sempre di più dalla scena artistica a nord delle Alpi.

SC: Chi per esempio?

FM: Imi Knoebel, Blinky Palermo, Gerhard Richter o lo stesso Beuys.

SC: Cosa ha rappresentato invece per te Fabro?

FM: Di Fabro mi piaceva il linguaggio poetico. Era capace di trasmettere una sensibilità diversa da quella degli artisti con cui ero cresciuto. Il suo uso dei materiali mi sembrava insolito e senza pregiudizi. Quando, per esempio, vidi per la prima volta l'installazione dei suoi *Piedi* fatti di vetro soffiato e seta, rimasi scioccato da questo accostamento di materiali. Non avevo mai visto un'opera d'arte di tanta bellezza. Ed era proprio l'ammettere la bellezza, l'uso di materiali da mille e una notte che mi colpiva. È stato per me un evento confortante, perché mi dava il coraggio di superare un insegnamento che poneva il rigore estetico come primo comandamento.

SC: Il suo esempio ha contato insomma?

FM: Il suo lavoro mi ha aiutato a credere nell'immaginazione e a sviluppare un linguaggio personale. Inoltre, mi ha trasmesso l'idea dell'opera d'arte come espressione di una carica emotiva e poetica.

SC: In qualche modo hai mantenuto questo atteggiamento, sei rimasto legato a una visione in cui gli oggetti diventano degli inneschi emotivi?

FM: Sì, questo approccio è rimasto come denominatore comune dei miei lavori.

SC: In che senso?

FM: Mi piacerebbe pensare i miei lavori come "portatori sani" di contenuti, in grado di far scaturire nello spettatore una reazione emotiva e magari anche una riflessione sul proprio autonomo percepire.

SC: Quali altri artisti guardavi in quegli anni?

FM: Seguivo diversi artisti, ma mi ricordo un'attenzione particolare per il lavoro di Blinky Palermo, in cui trovavo una spiritualità che mi colpiva profondamente. Era un romantico.

SC: Ti interessava anche per via della sua personalità, della sua mitologia? Dall'esperienza con Beuys alla morte misteriosa alle Maldive...

FM: Forse il suo mito alimentava questa mia adorazione ma comunque penso tuttora che sia un artista importante.

SC: E riguardo specificamente alla Svizzera, ci sono stati contatti, interessi per artisti in quell'area?

FM: Ho amato molto il lavoro di Fischli & Weiss che ha avuto un effetto rivitalizzante non solo su di me ma credo su tutta l'arte elvetica, che in quegli anni era molto orientata e forse anche succube della scuola tedesca, in particolare di Beuys. In un certo senso, sono stati capaci di darle una nuova identità.

SC: E questo proprio grazie al loro accento sull'elemento assurdo, sul gioco, alla loro cattiveria?

FM: Il loro modo di lavorare mi piace molto perché riesce a trasporre dei temi fondamentali sul piano dell'humour, dell'ironia.

SC: Da questo stesso punto di vista ti interessa anche Erwin Wurm, ad esempio?

FM: Sì, anche se la sua ironia a volte mi sembra un po' troppo dichiarata... si ripete come una barzelletta: dopo tre volte non fa più ridere.

SC: Per tornare al tuo percorso, i tuoi primissimi lavori sono delle sculture, è così?

FM: Sì, la mia formazione era inizialmente orientata verso la scultura. I primi lavori erano oggetti colorati che tematizzavano l'ambivalenza tra la presenza fisica e l'epifania del colore.

SC: Osservando le tue opere di quegli anni si vedono forme, volumi elementari in genere piuttosto indefinibili. E pur lavorando nelle tre dimensioni, presentavi spesso i tuoi oggetti appesi a una parete, su uno sfondo...

FM: Le forme erano pensate come supporto del colore e cercavo in un certo senso la congruenza tra la funzione fisica e quella estetica. Mi piaceva immaginare, per esempio, che un sacco ricoperto di pigmento rosso venisse percepito come un rosso a forma di sacco. Ed è vero che nonostante fossero degli oggetti tridimensionali, li concepivo quasi sempre come installazioni a muro. Ripensandoci oggi, anticipavo forse la propensione verso la bidimensionalità che ho sviluppato successivamente.

SC: C'era un disegno, un progetto all'inizio, oppure seguivi un'altra strategia?

FM: Cercavo intuitivamente delle soluzioni di messa in scena, nelle quali ogni singolo elemento interagiva con gli altri per divenire un tutt'uno. Per un'opera intitolata *Partitur*, ad esempio, avevo creato dei tamponi, come quelli che si usano per imprimere di colore le lastre delle incisioni. Erano impregnati di pigmento blu Prussia e poi appesi al muro come una partitura. L'evocazione della dimensione musicale e la vibrazione ottica del pigmento si amalgamavano per creare un evento sensoriale e temporale. In un altro lavoro, ho applicato dei sacchi sopra dei quadri monocromi, in modo che quest'ultimi potessero essere visti soltanto attraverso una piccola apertura. Anche in questo caso si trattava di oggetti disposti in ordine sparso su una parete. L'effetto era piuttosto inquietante.

SC: C'era un intento critico o polemico nel tuo gesto?

FM: Volevo rendere l'idea della profondità...

SC: In senso pittorico?

FM: In senso lato, metaforico... mi piaceva l'idea di un quadro visto tramite un buco...

SC: Ma la forma non è un po' quella di un buco di culo?

FM: C'era anche una componente ironica in questo lavoro, senza dubbio.

SC: In altre parole, scusa il bisticcio, era anche una presa per il culo?

FM: No, ma rendere l'idea di profondità implica una serie di connotazioni che non volevo specificare. Come ho già detto, mi piaceva l'idea di un quadro, coperto da un sacco, che si guardasse attraverso un buco.

SC: Non fotografavi ancora a quest'epoca?

FM: No, mi sono rifiutato a lungo di usare la fotografia; provavo una sorta di diffidenza verso il medium.

SC: Quando ti sei accorto che era cambiato il modo in cui la fotografia veniva usata dagli artisti?

FM: Vedendo i lavori di giovani artisti della scuola dei Becher.

SC: Struth, Ruff?

FM: Sì, e anche Gursky.

SC: E qual è stata la tua reazione allora?

FM: All'inizio ero molto impressionato dai loro lavori, ma al tempo stesso pensavo anche che fossero delle speculazioni: le fotografie enormi, quella incredibile nitidezza erano come un imbroglio, un gioco di prestigio. Questo è stato il primo impatto.

SC: Però a un certo punto, hai finito anche tu per prendere in mano una macchina fotografica. Come è successo?

FM: In modo abbastanza casuale: stavo lavorando a dei monocromi dipinti dietro vetro, una soluzione che mi piaceva molto per la resa ottimale del colore. Guardando un vetro dipinto da dietro, vedi il colore, non la superficie, non la pennellata, ma solo il colore a uno stato puro. Erano come degli specchi colorati. A quel punto ho iniziato a interessarmi al riflesso, al luogo in cui l'apparizione dello spettatore e la carica emotiva del colore si intrecciavano. I primi lavori fotografici tematizzavano proprio questa doppiezza dell'immagine.

SC: In che anni siamo?

FM: Intorno al 1999.

SC: E questo passaggio ti ha poi condotto direttamente alla fotografia?

FM: Diciamo che la fotografia era diventata parte integrante del mio lavoro.

SC: Quando si parla di monocromo si evoca inevitabilmente tutta una serie di idee, di concezioni. L'azzerramento, la tabula rasa, la trascendenza del puro colore, o ancora la tautologia, l'autoreferenzialità... L'idea è che il colore puro è una strada preferenziale per arrivare a una sorta di distacco da terra e di ingresso in un mondo in cui la realtà esperienziale si è rarefatta. Questo discorso potrebbe valere anche per la tua esperienza?

FM: Mi interessava il coinvolgimento emotivo del colore e il suo apparire, la sua energia. Volevo fare dei lavori nei quali lo spettatore venisse esposto a questa oscillazione tra il percepire e l'essere coinvolto. Da un lato c'era dunque il riflesso nel quadro monocromo e dall'altro la foto del riflesso.

SC: Cioè il colore è in un caso dipinto e nell'altro fotografato...

FM: Sì. Si trattava di dittici in cui la dimensione della fotografia era la stessa del monocromo, praticamente un rapporto 1:1...

SC: Ti interessava sottolineare la cesura semiotica tra pittura e fotografia, tra simbolo e indice?

FM: Certamente. Volevo evidenziare la differenza tra rappresentazione e presenza, tra realtà e realtà sottratta.

SC: Chi si avvicina a questo lavoro capisce subito di essere di fronte a un "doppio", la pittura e la sua riproduzione fotografica? Lo spettatore da solo può concludere in questo senso?

FM: Penso di sì, anche se la percezione di questi lavori richiede una disponibilità di analisi per verificare i vari piani d'immagine. Il vetro colorato con il suo riflesso, da una parte, e la riproduzione fotografica di quest'ultimo, ulteriormente amplificata dal riflesso creato dal vetro antistante la foto stessa, dall'altra, possono creare una certa difficoltà di messa a fuoco.

SC: Resta comunque il fatto che la fotografia in questo caso è usata al grado zero: fai la foto al solo monocromo, di quello che c'è fuori non ti interessa.

FM: La foto del monocromo implica, attraverso il riflesso del vetro, quello che sta al di fuori. La foto in questo senso fa da testimone della percezione originaria che si rapporta con il perpetuarsi del riflesso vero. I miei lavori assumono così un aspetto di strumento, sono strumentali.

SC: Cioè servono a raggiungere un certo risultato: quale?

FM: Una percezione sintetica... in tedesco c'è il termine Zustand che non saprei come rendere in italiano, è un momento...

SC: Una condizione...

FM: Sì, Zustand significa lo stato delle cose...

SC: Insomma ti poni all'interno del meccanismo della rappresentazione, della relazione tra l'immagine e il reale percepito intorno a noi. Mi sembra che qualcosa di simile accada nei tuoi lavori con gli specchi posti direttamente all'esterno, un po' come "fotografie naturali". Penso ad esempio al lavoro Miroirs, che hai esposto se non sbaglio in occasione dell'Expo 2000.

FM: Sì. Si trattava di grandi specchi in acciaio inossidabile collocati lungo il fiume Zihl. Percorrendolo, si aveva da lontano come l'impressione di quadri in movimento; da una distanza ravvicinata si percepiva invece il movimento lento del fiume che si rapportava al proprio passo e, contemporaneamente, l'immagine dello spazio che ci si lasciava alle spalle. In un certo senso, facevano pensare a dei video...

SC: Anche perché producevano un'immagine temporale... Pensavi anche agli specchi usati tradizionalmente dai pittori?

FM: Sì, certo.

SC: A un certo punto però inizi a usare la fotografia, una fotografia riconoscibile come tale. Scatti tu stesso la foto, la prendi da qualche parte? Che tipo di soggetti ti hanno interessato all'inizio?

FM: Una delle prime serie di pura fotografia consiste in vedute di esterni, ripresi dall'interno del mio appartamento, di notte, attraverso il vetro di una finestra che diventa una specie di membrana tra il luogo pubblico e la sfera privata: si vedono le luci fuori, ma anche il riflesso dello spazio interno...

SC: Due piani, una compenetrazione...

FM: Anche in questo caso, tematizzo la sovrapposizione di diversi piani d'immagine. A differenza dei precedenti lavori, qui è proprio il soggetto fotografato a creare tale effetto. L'idea per questo lavoro mi è venuta leggendo un saggio di Jeff Wall, nel quale egli descrive la casa di vetro di Philip Johnson come desiderio dell'uomo di essere parte della natura. Questo desiderio si trasforma tuttavia in un incubo, quando, di sera, il vetro rimanda soltanto l'immagine di se stessi.

SC: Qui la fotografia recupera anche una dimensione temporale, narrativa?

FM: La narrazione viene aggiunta dal vetro fisicamente posto davanti al quadro. Guardandolo, lo spettatore è coinvolto tramite il riflesso e così viene riproposta la situazione originale. Una specie di *loop*.

SC: Quadruplichi i riflessi... A questo punto hai cominciato in effetti anche a lavorare per serie; perché la fotografia è seriale per sua natura o c'è anche un altro motivo?

FM: Penso semplicemente che la serialità dia più corpo al concetto sviluppato nel lavoro. Amplifica la capacità percettiva e quindi la possibilità di cogliere differenti sfaccettature dell'opera.

SC: Non lo abbiamo ancora detto, ma nel frattempo dalla Svizzera ti eri di nuovo trasferito in Italia, a Roma in particolare. Questo nuovo spostamento è solo un dettaglio biografico o ha avuto delle conseguenze anche sul tuo modo di lavorare?

FM: I miei amici non comprendevano la mia scelta di andare a vivere a Roma. Dicevano che non si poteva lavorare in un posto così bello, così intriso di storia; io invece avevo il desiderio di vivere al sud. Il mio modo di lavorare ha subito ovviamente dei cambiamenti. Vivo la città come una specie di perenne scenografia; si potrebbe dire che Roma, nonostante tutte le difficoltà, mi abbia avvicinato a dei temi che in qualche modo ho sempre inseguito.

SC: Nel tuo lavoro non appare mai una figura umana, al massimo c'è un segno transitorio, però il corpo come tale, il corpo vivo, non è visibile. D'altro canto c'è quasi sempre un vetro che riflette il corpo di chi guarda. È questa l'idea? L'immagine è disabitata fino a quando qualcuno non la guarda e ci si specchia dentro?

FM: Credo che la rappresentazione di una figura umana condizionerebbe la percezione in un senso unico e il lavoro perderebbe il suo carattere strumentale.

SC: Siamo ormai arrivati agli anni 2000: a un certo punto fotografia, pittura e quadro sono diventati tutt'uno perché hai cominciato a fare la fotografia, la pittura sottovetro e le hai messe nella stessa superficie, nello stesso dipinto.

FM: Collocare sulla stessa superficie diverse categorie d'immagine crea un'interazione visiva. Mi interessa l'azione contemporanea di questi elementi, il loro intreccio e la percezione che ne scaturisce.

SC: Combini le fasce di colore e la fotografia secondo un metodo preciso? C'è un rapporto tra la foto e il colore, tra la dimensione della parte fotografica e di quella dipinta?

FM: Il procedere è puramente intuitivo, è una questione di equilibrio e di precisione formale.

SC: C'è molto Blinky Palermo in questo, potrei dire! Certo, c'è una proporzione armonica sia nelle cromie che nei rapporti proporzionali; stai facendo della grande pittura astratta, vuoi recuperare una certa idea di armonia, o mi sbaglio? A partire da un modulo che si ripete, il rettangolo verticale, crei vari segmenti: li prevedi tutti insieme o sono realizzati uno per uno e poi accostati e composti?

FM: Non percepisco queste opere come pittura astratta. Le cromie per me hanno la stessa valenza delle parti fotografiche ed il loro rapporto è dettato da criteri tematici.

SC: Il colore come viene scelto invece?

FM: Anche la scelta del colore è tematica.

SC: Cioè è in funzione di quello che c'è attorno?

FM: Sì, nella serie *Parks*, per esempio, attraverso le tonalità ho cercato di evidenziare l'atmosfera di artificialità che aleggia nella rappresentazione della natura di un parco. La funzione del colore, in questo caso, va dunque ricercata nel suo valore atmosferico. La stessa cosa avviene anche nella serie *Scenics*, che si riferisce alle scenografie di Cinecittà.

SC: Le serie, come appunto quella sui parchi zoologici, sono aperte o a un certo punto devono finire? Decidi in anticipo di limitarti a un certo numero?

FM: Decido la consistenza numerica della serie durante il processo di elaborazione. Dopo la costante verifica del lavoro fatto, arriva il momento di un'approvazione intuitiva.

SC: C'è una unità concettuale o temporale per cui le foto devono essere ad esempio tutte dello stesso luogo e dello stesso tempo, oppure avere un certo soggetto, una certa disposizione?

FM: Anche in questo caso, l'impostazione è sostanzialmente tematica. Dopo l'individuazione del soggetto e la conclusione della ricerca fotografica inizia la fase di rielaborazione nella quale circoscrivo gli aspetti che voglio evidenziare. Alla fine resta il lavoro con la singola immagine.

SC: Il passo successivo mi sembra sia stato ancor più di recente l'abbandono del monocromo, come accade

nella serie Kalib.

FM: Il monocromo, in questa serie dedicata agli zoo, si riduce a una "prova" di colore inserita nel tessuto della fotografia.

SC: Una specie di "tassello" colorato che rappresenta una media dei pixel sottostanti.

FM: Esatto. La cromia viene elaborata con lo strumento per il prelievo del colore di Photoshop.

SC: Il tassello è necessariamente fuori dal campo iconico. È un modo per inglobare nell'immagine una carica ironica, per contestarne la naturalità?

FM: Diciamo che questi tasselli servono da strumenti di verifica. Sono dei parametri per calibrare l'oggettività.

SC: Un modo per far emergere la realtà dietro l'illusione.

FM: Infatti. È proprio come dici. Questi paesaggi zoologici mi affasciano proprio per la loro qualità scenografica e il loro illusionismo.

SC: E i tasselli colorati rientrano in questa logica demistificante?

FM: I tasselli costituiscono un elemento di riferimento tra il medium fotografico, con tutte le sue implicazioni rispetto al concetto di realtà, ed il reale soggetto fotografato che in qualche modo parafrasa questo concetto. Dunque, questi tasselli fungono da pseudostrumenti di calibrazione del reale, ironicamente parlando.

SC: In altre parole lo spettatore guarda l'immagine come una qualsiasi fotografia di uno spazio reale; però ad un certo punto si accorge che qui manca un pezzo, lì un altro, che il fondo è stato cancellato e sostituito... In altre parole nel tessuto dell'immagine si installa un elemento di contraddizione, di disgregazione della sua stessa credibilità. Si può dire così?

FM: Esattamente.

SC: E tutto questo naturalmente è reso possibile dall'uso della fotografia digitale e di Photoshop. Qual è il tuo atteggiamento nei confronti di questi mezzi? Hanno mutato il tuo modo di praticare e pensare il medium fotografico?

FM: Considero ormai l'uso della fotografia digitale e la sua rielaborazione al computer come una disciplina artistica tradizionale con in più un fattore innovativo che permette un lavoro con l'immagine molto immediato. Mi accorgo però, che questa immediatezza richiede un rigore critico molto elevato durante il processo creativo.

SC: Arriviamo praticamente a oggi, con i lavori della serie Duett. Come li caratterizzeresti nel complesso rispetto al percorso che abbiamo ricostruito fino ad adesso? Stai togliendo o stai aggiungendo, come atteggiamento?

FM: In quest'ultima serie, aggiungo una nuova strategia immaginativa: introduco l'accostamento di due immagini differenti per crearne una nuova.

SC: Che consiste in immagini invariabilmente tagliate a metà, con in ogni metà due classi opposte di immagini, una è la riproduzione di un dipinto...

FM: ...e l'altra è la fotografia di una situazione reale.

SC: Che significato ha questo contrasto, perché sono nello stesso tempo accostate fisicamente e così diverse?

FM: Da diversi anni colleziono riproduzioni di dipinti di autori anonimi che mi capita di trovare per caso in contesti quotidiani, come bar, sale d'aspetto, alberghi ecc. L'accostamento di queste riproduzioni a delle fotografie realizzate mediante il ricorso abituale ma non programmatico della macchina fotografica, a fissare aspetti della realtà quotidiana da cui inspiegabilmente sono attratto, fa scaturire un meccanismo associativo che va al di là dell'aspetto iconografico.

SC: Come si realizza il contrasto, la differenza?

FM: Nel primo caso la fotografia sta per l'opera, in luogo dell'opera: ne esercita una supplenza. Nel secondo caso è il reale a farsi opera attraverso il medium della fotografia.

SC: Ti ha sempre interessato la pittura "popolare"?

FM: La pittura cosiddetta popolare mi interessa sotto l'aspetto dell'emotività. I quadri sono realizzati con una sorta di ingenuità, di innocenza, con fede. Sono aspetti che presuppongono una forte carica immaginativa.

SC: Mi chiedo se si possa mai essere così innocenti come dici... in certe condizioni forse sì, però il significato di quello che si fa è veramente ricevuto così da chi guarda, senza complicazioni? Nel passato, nella pittura naïf oppure negli ex voto o nelle immagini del culto popolare o dei carri allegorici, forse è possibile ritrovare quell'atteggiamento di cui parli. Ma credo che oggi, da molti decenni in effetti, l'universo visivo popolare sia dominato da ben altri modelli, dalla fotografia, dal cinema e soprattutto dalla televisione: sono i media, non la pittura, le forze che plasmano l'immaginario di massa.

FM: Tu citi gli ex voto. La cosa che trovo interessante in alcuni tipi di ex voto è che sono immagini dipinte. Dipinti e non fotografie. Da un lato sono prodotti dell'immaginazione e d'altra parte vengono ritenuti più autentici della fotografia.

SC: Per nostalgia?

FM: No, non credo sia per nostalgia: chi commissiona un ex voto crede che nel quadro dipinto ci sia più verità, più autenticità. Questo è un aspetto interessante: la fotografia è molto più oggettiva, ma il quadro è più vero.

SC: E tu vorresti avere quell'innocenza?

FM: Se mai l'ho avuta, purtroppo l'ho persa e riesco soltanto a fare delle immagini "di supplenza". Invidio chi riesce a fare un quadro autentico. Ma non credo che ci siano ancora le condizioni per lavorare come Giorgio Morandi.

SC: C'è anche un altro aspetto nei Duett, l'illusione di continuità: per qualche istante sembrerebbe che ciò che abbiamo di fronte sia un unico campo. Qui giochi con l'aspettativa dello spettatore, gli dai in pasto un'immagine ingannevole.

FM: Penso che l'inganno sia una strategia legittima. Crea un attimo di vuoto dove l'immaginazione e la percezione si intrecciano in modo giocoso.

SC: Si può dire che tu abbia nel tuo percorso in qualche modo inseguito un'immagine fantasmatica: sei partito dal grado zero, dal colore puro e dalla superficie piatta, che era il grado finale dell'evoluzione di una certa idea di pittura astratta e hai via via fatto il percorso al contrario, dal monocromo sei risalito all'immagine, all'illusione, al "gusto" e all'affettività. Ma recuperare una forma di innocenza dell'immagine nella civiltà dello spettacolo e dei simulacri sembra oggi un'illusione. Lo hai appena detto del resto, l'innocenza è impossibile: lo è solo per gli artisti o per tutti?

FM: L'innocenza non è impossibile *tout court* ma non credo si possa inseguirla. Nella serie *Duett*, io uso l'innocenza e la carica emotiva di artisti "popolari" per accostarle ad immagini che, come parassiti, se ne nutrono e, assimilandole, le esaltano.

SC: E in effetti la meccanica dell'accostamento, il montaggio, è molto potente; puoi tra-sformare due immagini senza valore in qualcosa di estremamente più interessante.

FM: Il metodo dell'accostamento e del montaggio impone diversi approcci di lettura. Senza provare ad elencarli, quello che mi interessa di più di questo metodo è che ti obbliga a un "vero guardare". L'osservazione di questi lavori è un viaggio attraverso vari strati iconografici che, comunque, non ti porta ad una conclusione definitiva, ma casomai stimola l'immaginazione a continuare il gioco.

SC: In fondo a questo nostro percorso non c'è insomma una conclusione; si potrebbe dire che visto attraverso la lente del tuo lavoro il mondo ci appare ancor più chiaramente con la sua costituzione instabile, inafferrabile, con la conseguenza che non possiamo fare troppo affidamento sull'aspetto delle cose, perché basta poco per travestirle, per mutarle. E insieme ci fai balenare di fronte, come in un caleidoscopio, un'immagine completamente diversa, poeticamente densa, in cui affiora l'incanto per il mondo. È proprio questa necessità insieme di lucidità e di incanto il nucleo del tuo lavoro attuale?

FM: Il mio lavoro attuale è di tipo ermeneutico, di trasformazione di ciò che appare reale attraverso la sua interpretazione e percezione. Mi piacerebbe suggerire piani di lettura differenti che riescano a scardinare le convenzioni sensoriali, in modo che l'opera mostri non ciò che è, ma ciò che potrebbe essere e ancora non è.