

Bernhard Rüdiger

ANCORA SBAGLIATO (SETTIMA TROMBA)

GALLERIA CIVICA PIRANO
22. 5. – 23. 8. 2026

MODELLO PER LA BALLATA DELLE MADRI 2010

vetro, altoparlante, cemento, rame e registrazione audio della poesia *La ballata delle madri* di Pier Paolo Pasolini, due elementi



È un'opera composta da tre elementi, di cui uno acustico. Il primo è la mia voce che legge una poesia di Pier Paolo Pasolini, *La ballata delle madri*. Si tratta di una poesia molto aggressiva nei confronti della cultura italiana, rivolta agli italiani del 1964, in cui Pasolini pone la domanda: come siamo arrivati a essere così inumani, attori di quello che oggi definiremmo un mondo neocapitalista privo di qualsiasi approccio umanista? Egli collega questi atteggiamenti aggressivi e selvaggi a un'educazione egoista instillata dalle madri.

Questa poesia molto aggressiva è diffusa da un altoparlante che sostiene la struttura in vetro. La struttura in vetro attenua il suono, così che lo si percepisce come soffocato. L'elemento in vetro è una forma geometrica perfetta costruita secondo la sezione aurea; ogni volume vuoto di vetro contiene al centro un volume più piccolo. Accanto si trova lo stesso volume, ma in cemento. È una sorta di tomba, un monumento che, come la forma musicale barocca conosciuta come tombeau, lamenta l'assenza di uno dei più grandi poeti, Pier Paolo Pasolini.

PIER PAOLO PASOLINI, LA BALLATA DELLE MADRI

da Poesie in forma di Rosa, 1964

Mi domando che madri avete avuto.
 Se ora vi vedessero al lavoro
 in un mondo a loro sconosciuto,
 presi in un giro mai compiuto
 d'esperienze così diverse dalle loro,
 che sguardo avrebbero negli occhi?
 Se fossero lì, mentre voi scrivete
 il vostro pezzo, conformisti e barocchi,
 o lo passate, a redattori rotti
 a ogni compromesso, capirebbero chi siete?

Madri vili, con nel viso il timore
 antico, quello che come un male
 deforma i lineamenti in un biancore
 che li annebbia, li allontana dal cuore,
 li chiude nel vecchio rifiuto morale.
 Madri vili, poverine, preoccupate
 che i figli conoscano la viltà
 per chiedere un posto, per essere pratici,
 per non offendere anime privilegiate,
 per difendersi da ogni pietà.

Madri mediocri, che hanno imparato
 con umiltà di bambine, di noi,
 un unico, nudo significato,
 con anime in cui il mondo è dannato
 a non dare né dolore né gioia.
 Madri mediocri, che non hanno avuto
 per voi mai una parola d'amore,
 se non d'un amore sordidamente muto
 di bestia, e in esso v'hanno cresciuto,
 impotenti ai reali richiami del cuore.

Madri servili, abituate da secoli
 a chinare senza amore la testa,
 a trasmettere al loro feto
 l'antico, vergognoso segreto
 d'accontentarsi dei resti della festa.
 Madri servili, che vi hanno insegnato
 come il servo può essere felice
 odiando chi è, come lui, legato,
 come può essere, tradendo, beato,
 e sicuro, facendo ciò che non dice.

Madri feroci, intente a difendere
 quel poco che, borghesi, possiedono,
 la normalità e lo stipendio,
 quasi con rabbia di chi si vendichi
 o sia stretto da un assurdo assedio.
 Madri feroci, che vi hanno detto:
 Sopravvivate! Pensate a voi!
 Non provate mai pietà o rispetto
 per nessuno, covate nel petto
 la vostra integrità di avvoltoi!

Ecco, vili, mediocri, servi,
 feroci, le vostre povere madri!
 Che non hanno vergogna a sapervi
 - nel vostro odio - addirittura superbi,
 se non è questa che una valle di lacrime.
 È così che vi appartiene questo mondo:
 fatti fratelli nelle opposte passioni,
 o le patrie nemiche, dal rifiuto profondo
 a essere diversi: a rispondere
 del selvaggio dolore di esser uomini.

CIMBALO (CARDI)

2004

bronzo



Cimbalo (cardi) appartiene a un gruppo di opere in bronzo create nel 2004 in relazione diretta con *Manhattan Walk (After Piet Mondrian)*. Nelle prime esposizioni in cui mostrai l'opera fotografica, questa veniva sempre installata come un orizzonte dietro altre opere che sperimentavano, attraverso materiali diversi, temi simili.

I tre cimballi che ho creato furono prodotti assieme a XX°-FIN, la prima campana che ho fuso e che risuona ogni 47 secondi. Nella mostra gli spettatori sono posti in una situazione di estrema consapevolezza attraverso questo suono invasivo, che si ripete ancora e ancora. Queste opere sono direttamente legate ai meccanismi traumatici. Il trauma è un processo in cui una persona sottoposta a stress estremo perde la propria sensibilità, come può accadere a un soldato in guerra. È così terribile e così insopportabile vivere una determinata situazione che il corpo smette di registrare l'esperienza.

Sarebbe possibile immaginare nell'arte un nuovo tipo di percezione senza esperienza? Se momenti importanti della nostra vita vengono perduti durante un'assenza traumatica dell'esperienza, qualcosa tuttavia accade in modo diverso. Si può sperimentare l'assenza, o il tempo sospeso, come presente bloccato. Il suono, nelle mie opere, è legato a questa nuova esperienza del tempo.

Cimbalo (cardi) è una campana sospesa dal soffitto, sulla quale si può attivare con un battacchio. Al centro dell'opera c'è un cranio, che ho trovato nei boschi delle Alpi abbandonato dai bracconieri, con un foro del proiettile de colpo di grazia proprio al centro. Il cimbalo prende forma a partire da questo foro. Ho utilizzato cardi per costruire il canale superiore di colata attraverso cui il bronzo caldo sarebbe arrivato a riprodurre il cranio. I denti dello stesso cranio sostenevano la campana che avevo modellato in cera.

Nel processo di fusione, i cardi essiccati, l'osso del cranio e la cera della campana vengono bruciati. In questo vuoto scorre poi il bronzo caldo, che raffreddandosi diventa metallo duro. Quando un visitatore batte sul bronzo, questo comincia a emettere un suono, onde armoniche, vibrazioni che attraversano il bronzo, riportando questo corpo morto a una nuova vita.

QUATTRO MACCHIE DI NOTTE BLU (NORD, SUD, EST, OVEST) 2021

tecnica mista su carta, alluminio, acciaio, resina ed insetti



Nel mio studio sperimento spesso processi facendo cose senza conoscerne il risultato. Qui ho applicato semplicemente inchiostro e diversi tipi di pittura incompatibili tra loro su un foglio di carta. Per esempio, colori ad alcool e poi acquerelli: l'alcool si allontana dall'acqua, così che le forme di queste macchie blu sono state create in modo autonomo per via della reazione chimica dei solventi incompatibili. Queste strane forme così prodotte, sono rimaste appese nel mio studio per diversi anni, facendomi pensare alla notte, a quella notte radicale che il nostro biotopo sta affrontando. Nel 2021 ho semplicemente ritagliato queste forme dal foglio di carta e vi ho disposto sul retro degli insetti essiccati che avevo acquistato su internet, nei mercati per collezionisti. La carta e gli insetti sono stati poi ricoperti da una resina trasparente per inclusione, così che risultano incollati al retro della carta.

Attraverso il processo di applicazione della resina, la carta diventa trasparente e sul retro appare una nuova pittura. Le forme di *Quattro macchie di notte blu* sono dunque prodotte dal caso. Questo produce forme strane, colori che erano invisibili e una particolare relazione agli insetti. Sono sospese nello spazio, ma anche sospese nel tempo: un frazione di tempo in una notte sospesa.

CERVELLO BUNKER

2026

ferro



Cervello bunker è un'opera in ferro sospesa dal soffitto. Consiste in due strutture gemelle assemblate con 230 elementi di ferro identici. Questo tipo di struttura fu sperimentato da Buckminster Fuller, un designer che, nel tentativo di realizzare una mappa perfetta del mondo, procedette per triangolazione, riscoprendo in qualche modo la geometria delle sfere platoniche perfette. Attraverso questa comprensione della struttura geometrica inventò la tensegrità, ovvero la possibilità di costruire una struttura integrando tensione e spinta, che risultano equivalenti.

In teoria, una sfera fullerene potrebbe essere immensamente grande e queste tecniche sono oggi utilizzate nella costruzione di ponti per esempio. In un'installazione architettonica del 2006 ho ripreso la prima sfera sperimentale che Buckminster Fuller realizzò nel 1953 con stanghe identiche, che attraverso la tensegrità trovavano la propria posizione per creare una sfera perfetta fatta di triangoli, pentagoni ed esagoni. Ma la mia struttura non è però perfetta: contiene un errore che deforma la sfera perfetta, come se si trattasse di mutazione cancerogena, diventando così organica, una Fullerena patogena.

Ciò che vediamo in *Cervello bunker* è esattamente lo stesso processo: attraverso gli errori, le due sfere crescono assieme come due parti del nostro cervello. E quando si entra con la testa dentro quest'opera, come si accadeva in diverse mie opere della fine degli anni Ottanta e dell'inizio degli anni Novanta, il processo di percezione cambia radicalmente. Si vede la mostra in modo diverso perché si guarda attraverso un cervello patologico, che fa vedere una realtà differente. Lo spettatore è invitato a entrare nell'opera.

NASO BUNKER 2026

terracotta gres nera, fuliggine e ferro



È un'opera molto recente, che ho appena terminato. È direttamente legata a *Cervello bunker*, perché *Cervello bunker* era all'inizio un modello realizzato per pensare un bunker in cui le mie opere potessero essere conservate, senza che disturbino nessuno dopo la mia morte.

Cervello bunker utilizza due strutture fullerene gemelle distorte, ciascuna delle due parti termina in alto con un pentagono. Nel mio progetto di bunker, questi pentagoni erano l'inizio di due tubi gemelli che arrivavano all'esterno della terra, per far entrare aria e luce. Gli elementi in terracotta di *Naso bunker* sono stati costruiti in equilibrio precario sui segmenti superiori dell'opera in ferro *Cervello bunker*. In seguito ho deciso di separarli, così che ora esistono *Cervello bunker* e *Naso bunker*, quest'ultimo è composto di quei tubi vitali attraverso cui l'aria passa per alimentare il cervello.

Il naso fornisce agli esseri umani, e più in generale ai mammiferi, l'accesso più diretto e più breve al cervello. I cammini in terracotta di *Naso bunker* sono coperti di fuliggine, come riferimento a tutta l'aria cattiva che ho respirato da dall'inizio della mia vita 62 anni fa.

JOHN NEGLI ABITI DI PINOCCHIO 2017

bronzo, porcellana dipinta e camera d'aria



Quest'opera è dedicata a John Cockin, una persona insolita e affascinante, che mi ha insegnato a fondere le mie campane. John è morto in un incidente e la sua famiglia mi chiese di realizzare un'opera per una piccola cappella; fusi quindi un'opera in bronzo con una campana, ma l'opera non venne mai installata.

Dopo molto tempo ho utilizzato questa campana collegandola a un naso di Pinocchio. Pinocchio è per me una figura importante per la sua natura lignea: il suo corpo è di legno dentro come fuori. Pinocchio non ha pelle, o al contrario è soltanto pelle. Di conseguenza Pinocchio non conosce concetti come "intimo" o "interno" che sono familiari a noi esseri umani. In questo senso la figura di Pinocchio è una figura libera, una figura vitale. Anche questa era una qualità di John e per questo ho lasciato che John indossasse gli abiti di Pinocchio, aggiungendo alla campana il suo lunghissimo naso.

Il naso in porcellana nera fu molto difficile da realizzare. I numerosi e lunghissimi tentativi falliti di creare il naso di Pinocchio divennero per me un'esperienza importante, da cui hanno origine le sculture delle *Settime trombe*. Per legare il naso di Pinocchio alla campana, ho usato una grossa camera d'aria e, facendo un nodo, l'ho avvolta intorno alla campana. Alla fine, è la pressione dell'aria gonfiata a tenere tutto insieme. Se si volesse suonare la campana, non sarebbe possibile, perché la camera d'aria ne blocca il suono, mentre allo stesso tempo il nodo sostiene il naso.

L'aria ha qui per me un significato vitale. La qualità pneumatica della scultura, come se fosse una sorta di polmone che respira, produce un nodo che lega insieme i due elementi minerali, congelati dopo essere stati formati attraverso il fuoco e il processo di cottura ad altissima temperatura.

L'OCCHIO DI GINO

2021

matita su terracotta e gesso



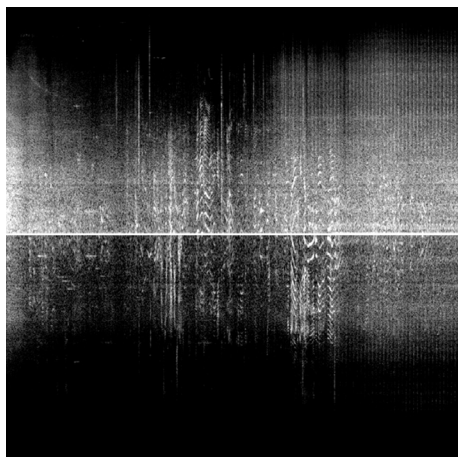
Quest'opera è dedicata a Gino De Dominicis, artista performativo, disegnatore e pittore singolare della generazione degli anni Settanta in Italia. Egli produsse opere estremamente assurde, come un cubo di spazio vuoto, che era semplicemente un quadrato disegnato sul pavimento. Gino non permetteva che le sue opere fossero fotografate. Credeva in un presente totale; questo presente totale lo portò a lavorare sul mito mesopotamico di Gilgamesh, re della città-stato sumera di Uruk, che scese negli Inferi per riportare indietro il suo amico Enkidu, ribellandosi alla morte e credendo soltanto nel tempo presente.

Nel 1990 Gino produsse un trittico dorato, una delle cui immagini mostrava un'interpretazione geometrica personale del cosmo sumero. Ho ritagliato gli elementi di questo cosmo da una terracotta bianca molto sottile, che ho modellato nella forma di un altoparlante, o di qualcosa che si espande. Sulla parte esterna ho disegnato a matita il paesaggio della Hiroshima distrutta. Per realizzare il mio disegno ho utilizzato un film documentario realizzato dai servizi militari giapponesi poco dopo il bombardamento, che mostra in un giro a 360 gradi le conseguenze dell'esplosione.

MANHATTAN WALK (AFTER PIET MONDRIAN)

2002

(NY2 Glockenspiel) Broadway West, Manhattan Bridge, 10 aprile 2001, ore 16:36, registrazione acustica trasferita su carta fotografica, montata su tubo in PVC



I due rotoli di carta sulla parete finale della mostra e che riproducono una sorta di paesaggio sono trasferimenti fotosensibili di suoni registrati su carta fotografica. Ho iniziato questi processi in cui cammino e registro nel 1999, al confine tra Israele e Palestina. Vivevo in una casa al confine di Gerusalemme Est e davanti a me tutte le case erano distrutte. Era la valle che conduceva al Muro del Pianto e, durante le preghiere musulmane, centinaia di imam cantavano preghiere attraverso altoparlanti di pessima qualità, producendo tutti insieme un'onda sonora travolgente.

All'epoca ero interessato a come la fotografia documentaria avesse cominciato a far parte del processo artistico, ma ero anche disturbato dall'uso che molti artisti facevano dell'affezione, in questo contesto riproducendo una sorta di falsa re-

altà. In quella situazione particolare di confine, mi è sembrato indispensabile fotografare la realtà utilizzando tutti i processi di trascrizione delle tracce, pur disattivando al tempo stesso il potere figurale di una falsa realtà riprodotta. Ho quindi deciso di utilizzare un altro tipo di onda per illuminare la carta fotosensibile e di usare le onde sonore che registravo mentre camminavo lungo il confine. Tornato a Parigi, mi misi al lavoro e nel momento in cui ero finalmente pronto a iniziare le riprese, ebbe inizio la Seconda Intifada, una grande rivolta dei palestinesi contro Israele. In quel contesto non avrei più potuto camminare lungo il confine senza correre il rischio di registrare persone che soffrivano o morivano. Passò un anno e alla fine ho deciso di rivedere la mia idea, quando divenne evidente che quella guerra non sarebbe finita presto. Decisi di recarmi nel luogo della finanza, dove la guerra israeliana è principalmente finanziata. È un altro confine, anche se a prima vista sembra difficile da distinguere.

Decisi di iniziare le mie camminate al World Trade Center di Manhattan nell'aprile 2001. Camminavo tutto il giorno attraverso New York partendo dal World Trade Center, con due microfoni zoom a destra e a sinistra, cercando di registrare i suoni di quella guerra in corso, anche se era così lontana. Quando tornai in Francia, mi ci volle molto tempo per trasferire il suono sui rotoli di carta fotografica. Ma tra l'aprile 2001 e la prima esposizione a Colonia all'inizio del 2002, avvenne l'11 settembre 2001. Di conseguenza, anche il contenuto dell'immagine cambiò profondamente. Il World Trade Center divenne esso stesso un oggetto di catastrofe.

I rotoli che vediamo qui a Pirano corrispondono a circa due minuti registrati su Broadway West andando verso Manhattan Bridge. È un suono documentario, anche se i visitatori non riconoscono subito che si tratta di suoni reali, tracce di un dato momento storico. Questa difficoltà è molto importante per me nel processo di percezione. Ognuno deve compiere uno sforzo immaginativo, anche se è immediatamente chiaro che ci troviamo davanti a qualcosa di reale che organizza le macchie bianche sulla carta.

Questo sforzo immaginativo diventa ancora più potente quando si legge il sottotitolo, che indica: Broadway West, Manhattan Bridge, 10 aprile 2001, ore 16:36. Chiunque si trova immediatamente dislocato in un momento specifico della storia, facendo l'esperienza di aver mancato qualcosa di essenziale. Questo è stato un passaggio molto importante nel mio lavoro, perché ho capito il rapporto tra percezione e trauma, ovvero quel momento in cui non si riesce a riconoscere qualcosa che è pertanto accaduta; un oggetto assente può soltanto essere ricostruito.

Dalla serie ANCORA SBAGLIATO! (SETTIMA TROMBA)

Questa serie di opere dà il titolo alla mostra. È stata creata tra il 2018 e il 2021. Il punto di partenza di ciascuno di questi tentativi di produrre una *Settima tromba* è l'uso di un elemento fallito. Si comincia con elementi in porcellana che erano stati inizialmente realizzati per un'altra opera presente in mostra, *John negli abiti di Pinocchio*. Nel tentativo di produrre un naso diritto in porcellana nera, ho mescolato alla porcellana alcuni ossidi che l'hanno resa troppo fragile per resistere alla temperatura più alta del processo di cottura. Così questi elementi in porcellana si sono deformati fondendo.

Questo è il punto di partenza: il collegamento tra qualcosa cavo che risulta da un fallimento, e il suono che avrebbe potuto produrre una tromba molto vicina a quelle delle origini come corno da soffiare. Immaginare un suono di corni arcaici è stato per me essenziale. L'ho collegato all'immagine della *Settima tromba dell'Apocalisse secondo Giovanni*. Nella sua visione apocalittica, il tempo rallenta a ogni suono di tromba, fino alla settima, che annuncia che il tempo si rigira e viene letteralmente ingerito. Il tempo si ferma per sempre dopo una sorta di inversione accelerata e allucinatoria, in cui tutto ciò che è accaduto viene riassorbito prima dell'immobilità eterna: questa è la fine della vita su questa Terra. È una sorta di totale assenza di tempo, un presente eterno, da cui ogni possibilità di cambiamento è stata bandita.

Nel mio lavoro, sono stato profondamente segnato dalla storia e, più precisamente, da eventi improvvisi e catastrofici come il crollo delle Torri Gemelle nel settembre 2001. Nella mostra le *Settime trombe* sono presentate davanti ai rotoli fotografici di *Manhattan Walk (After Piet Mondrian)*, che realizzai a New York cercando di catturare i suoni della guerra nell'aprile 2001 al World Trade Center. Ma con questa serie di trombe apocalittiche ho scoperto che la catastrofe non è soltanto una questione seria: un modo umoristico di porla come uno scherzo può essere molto più efficace.

Le mie *Settime trombe* hanno sempre due o tre ingressi, hanno buchi o sono incollate assieme, così che il suono non può uscire. Se si vuole soffiare in una delle trombe per far risuonare il suono apocalittico, il tentativo fallisce. Questo per me è un elemento importante e vitale. È una forma di umorismo capace di far ridere; e non c'è nulla di più vitale che quel movimento incontrollato che ha il nostro corpo quando ride. Il riso è un atto di rifiuto vitale.

ANCORA SBAGLIATO! (SETTIMA TROMBA, EPISODIO N.2)
2018

legno di mogano sipo e porcellana



ANCORA SBAGLIATO! (SETTIMA TROMBA, EPISODIO N.1)
2018

legno di agrifoglio e mogano sipo, alluminio e ferro



ANCORA SBAGLIATO! (SETTIMA TROMBA, EPISODIO N.5)
2021

legno di ciliegio, porcellana e bronzo



FRENO D'EMERGENZA (SUONARE SOLO IN CASO DI PERICOLO, OGNI ABUSO VERRÀ PUNITO) 2025

porcellana, terracotta dipinta, alluminio, tessuto di lana, legno di larice e faggio



È un'opera recente del 2025. Le campane scure in terracotta al centro sono state prodotte in Vojvodina, al Terra Symposium. Per me era importante creare campane con l'argilla proveniente dal terreno stesso di quel luogo. Questo tipo di argilla impura, piena di conchiglie e di altri corpi morti provenienti dall'antico fondale del mare pannonico, non dovrebbe essere in grado di produrre suono. Eppure, alla fine, funziona.

Su entrambi i lati delle campane si trovano due trombe, che in qualche modo proseguono la serie della *Ancora sballato! (Settima tromba)*. Qui le trombe potrebbero essere suonate, non falliscono, ma è esattamente questo il punto. In quest'opera il visitatore è invitato a non suonarle; il titolo è esplicito: come nei treni c'è un freno d'emergenza, ma non bisogna usarlo, perché se lo si fa, risuonerà la settima tromba dell'Apocalisse secondo Giovanni, il segnale che fa sì che il tempo si rigiri e torni indietro, o più precisamente che venga ingerito, come fa San Giovanni inghiottendo il testo stesso che sta scrivendo.

Non suonatele quindi, anche se l'epoca recente ci invita a farlo, perché se il suono di una settima tromba fosse emesso, la vita sarebbe finita: cadremmo in un presente radicale, nell'eternità.

FILM
1990

film 16 mm trasferito, colore, muto, 9:35 min



Film è un'opera del 1990. Si tratta di un'esperienza rara nel mio lavoro, ma è stata importante. Oggi la considero una sorta di autoritratto da giovane artista al lavoro. Come spesso accade nelle mie installazioni della fine degli anni Ottanta, un muro riduce e altera lo spazio espositivo. Una lastra di vetro divide la stanza in due, rendendo inaccessibile l'area retrostante. Questa installazione minimalista presenta immagini tratte da un film in 16 mm che la finitura opaca del vetro riflette sulla propria superficie.

Nella prima inquadratura; mi si vede mentre comincio a srotolare un grande rotolo di tessuto bianco orizzontalmente. L'inquadratura si riduce poi sulla lunga sequenza di testi in lettere tracciate a stampatello sulla tela. Le frasi scorrono davanti alla macchina da presa immobile. Si ha l'impressione di un discorso urlato e per questo pronunciato a fatica ma con determinazione ed urgenza. Le frasi poetiche sono perentorie. Le immagini che interrompono queste sequenze appaiono quasi come una liberazione. Nel mio lavoro, la comprensione del rapporto tra le frasi urlate, che monopolizzano tutta la nostra attenzione, e l'iconicità delle immagini, immediate per il nostro cervello, è stato un elemento importante.

Le piante sono sempre state importanti per me, soprattutto le erbacce. Le erbacce hanno assunto un significato completamente nuovo quando mi sono confrontato nel mio lavoro con il fenomeno dei bombardamenti atomici di Hiroshima e Nagasaki nel 1945, tra cui anche l'improvviso ritorno delle erbacce in questo deserto radicalmente nuovo nelle prime settimane dopo l'esplosione.

Le erbacce riempiono lo spazio lasciato vuoto dalla vita. Sono piante che possono tornare molto rapidamente là dove nient'altro può esistere e colonizzano lo spazio in un modo nuovo. Ho definito questo processo di lavoro quando mi trovavo a Giverny, nel 2009, dove visse Claude Monet e dove si trova il suo giardino. Presi in prestito la chiave del giardino dagli artisti residenti e, invece di dipingerlo una volta i turisti andati, ho estratto dalle aiuole le erbacce che Monet non voleva nel suo giardino; all'epoca aveva 17 giardinieri.

Estrate queste erbacce, le ho distrutte a colpi di martello su un foglio di carta. Il processo è semplice: si mettono le erbacce sulla carta e si usa un martello perché esplodano, facendo fluire il colore nella carta, come nella tecnica dell'acquerello. Il liquido colorato della pianta viva schizza via e penetra la carta, riproducendo la traccia della pianta. Il colpo di martello era allora un importante processo nello sviluppo dei miei lavori su Hiroshima.

Tornato nel mio studio a Parigi, compresi che non stavo riproducendo un paesaggio, ma qualcosa che ha una qualità documentaria. Le erbacce sono legate al momento e a un contesto dato. L'erbaccia reale sulla carta documenta un processo di colonizzazione nel senso più ampio del termine.

12 ERBACCE DA PARCINES 2018

transfer al martello su carta



Ho creato la serie delle *Erbacce da Parcines* nel 2018 nelle Alpi sudtirolesi, in un luogo chiamato Parcines, dove la mia famiglia tedesca fu nascosta durante la guerra e dove poi rimase. Ciò che è significativo di questo luogo è che si tratta di una valle in cui l'immigrazione è stata molto importante dall'antichità fino a oggi, così che i sudtirolesi sono un miscuglio etnico di tutto ciò che si può immaginare, da Annibale che attraversa la valle ai popoli celtici diretti verso i Balcani. Attraverso questa serie ho capito meglio la questione politica che è diventata il punto focale di queste opere.

12 ERBACCE DA LA RÉUNION 2019

transfer al martello su carta



Nel 2019 ho creato *44 erbacce da La Réunion*, nell'isola dell'Oceano Indiano colonizzata a partire dal XVII secolo, principalmente dalla Francia, che vi insediò pochi coloni e un gran numero di schiavi provenienti dal continente africano. Questi molteplici strati di colonizzazione e le società di schiavi ribelli produssero un enorme numero di biotopi diversi, con erbacce che prendono il sopravvento sui cambiamenti radicali delle società coloniale.

12 ERBACCE DA PRISTINA 2022

inkjet su carta, edizione fotografica a copia unica dal carnet omonimo del 2018



Nel 2019 mi sono recato a Pristina, in Kosovo, dove ho creato un quaderno di 81 erbacce, esposto nella mostra nell'edizione fotografica del 2022. Pristina è una città che è stata distrutta dalla guerra e ricostruita in modo folle e neoliberale, con molti spazi vuoti lasciati dalla privatizzazione selvaggia dello spazio pubblico. Distruzione e colonizzazione sono processi connessi e la città è piena di erbacce ovunque, anch'esse colonizzatrici, ma provenienti da un tempo dell'economia jugoslava in cui i giardini privati erano spazi utili nel centro della città.

ALBERI DA HIROSHIMA 2013

matita e acrilico su porcellana, alluminio



L'esplosione di Hiroshima è presente quattro volte nella mostra. È un tema molto importante per me, perché rappresenta il momento della prima bomba atomica, ma anche perché la bomba esplode così all'improvviso e si espande così rapidamente che il cervello umano non può immaginare quel tempo. Una delle opere appartenenti a questa ricerca è *Alberi da Hiroshima*.

Gli alberi rimasti ancora verticali in questo nuovo deserto mi hanno ossessionato a lungo. Ho lavorato con le cartoline di Hiroshima e su questo inquietante approccio turistico che avevano i soldati americani dopo il 1945. Osservando queste cartoline diventa evidente che gli alberi sono ancora lì. Non hanno più rami, ma sono ancora presenti. E nei ricordi dei sopravvissuti di Hiroshima c'è anche il ritorno improvviso della natura, con nuove piante e le erbacce che invadono il luogo. In mezzo alle erbacce ci sono questi alberi mezzi morti e irradiati.

Ho lavorato cercando di vedere, attraverso il disegno, ciò che mostrano queste cartoline del luogo vuoto; gli alberi sono così piccoli che non si riesce davvero a vederli. Disegnavo per rappresentare ciò che è in qualche modo ancora vivo, ma troppo indefinito per essere visto. Gli alberi di Hiroshima sono disegnati su lastre di porcellana incrinata. Avevo aiutato un'altra artista a realizzare queste lastre, che si spaccarono durante la cottura, quando il calore massimo a 1300 gradi fa fondere ed espandere la porcellana. Le lastre si incrinarono e non riescono a riprendere la posizione iniziale.

Dopo aver terminato il disegno, ho collegato ogni ramo spezzato con la parte superiore, o diciamo con il cielo, dipingendo linee colorate con gli stessi colori usati in altre opere di quel periodo, che avevo definito essere astratti e non appartenere alla natura, seguendo l'idea di Piet Mondrian durante la Seconda guerra mondiale.

Dalla serie ANCORA SBAGLIATO! (SETTIMA TROMBA)

Questa serie di opere dà il titolo alla mostra. È stata creata tra il 2018 e il 2021. Il punto di partenza di ciascuno di questi tentativi di produrre una *Settima tromba* è l'uso di un elemento fallito. Si comincia con elementi in porcellana che erano stati inizialmente realizzati per un'altra opera presente in mostra, *John negli abiti di Pinocchio*. Nel tentativo di produrre un naso diritto in porcellana nera, ho mescolato alla porcellana alcuni ossidi che l'hanno resa troppo fragile per resistere alla temperatura più alta del processo di cottura. Così questi elementi in porcellana si sono deformati fondendo.

Questo è il punto di partenza: il collegamento tra qualcosa cavo che risulta da un fallimento, e il suono che avrebbe potuto produrre una tromba molto vicina a quelle delle origini come corno da soffiare. Immaginare un suono di corni arcaici è stato per me essenziale. L'ho collegato all'immagine della *Settima tromba dell'Apocalisse secondo Giovanni*. Nella sua visione apocalittica, il tempo rallenta a ogni suono di tromba, fino alla settimana, che annuncia che il tempo si rigira e viene letteralmente ingerito. Il tempo si ferma per sempre dopo una sorta di inversione accelerata e allucinatoria, in cui tutto ciò che è accaduto viene riassorbito prima dell'immobilità eterna: questa è la fine della vita su questa Terra. È una sorta di totale assenza di tempo, un presente eterno, da cui ogni possibilità di cambiamento è stata bandita.

Nel mio lavoro, sono stato profondamente segnato dalla storia e, più precisamente, da eventi improvvisi e catastrofici come il crollo delle Torri Gemelle nel settembre 2001. Nella mostra le *Settime trombe* sono presentate davanti ai rotoli fotografici di *Manhattan Walk (After Piet Mondrian)*, che realizzai a New York cercando di catturare i suoni della guerra nell'aprile 2001 al World Trade Center. Ma con questa serie di trombe apocalittiche ho scoperto che la catastrofe non è soltanto una questione seria: un modo umoristico di porla come uno scherzo può essere molto più efficace.

Le mie *Settime trombe* hanno sempre due o tre ingressi, hanno buchi o sono incollate assieme, così che il suono non può uscire. Se si vuole soffiare in una delle trombe per far risuonare il suono apocalittico, il tentativo fallisce. Questo per me è un elemento importante e vitale. È una forma di umorismo capace di far ridere; e non c'è nulla di più vitale che quel movimento incontrollato che ha il nostro corpo quando ride. Il riso è un atto di rifiuto vitale.

ANCORA SBAGLIATO! (SETTIMA TROMBA, EPISODIO N.4)
2020

legno di mogano sipo, ferro, ceramica dipinta e porcellana



ANCORA SBAGLIATO! (SETTIMA TROMBA, EPISODIO N.3)
2019

legno di agrifoglio e mogano sipo, alluminio e porcellana



INSTANT MODERNE

2011

stampa di una mappa di Hiroshima degli anni '30, passe-partout ritagliato e cornice dipinta, stazioni 2-5 e 7-13



È un titolo francese e lo conservo sempre in francese, perché l'idea di modernità di cui parlo è legata all'idea molto francese di arte moderna. Quest'opera è prodotta come un'edizione, con gli stessi elementi organizzati però in modo diverso in ogni cornice, o stazione, come le chiamo. La cornice contiene una ristampa di una mappa di Hiroshima degli anni Trenta. Se ne vede però molto poco, perché il cartone che normalmente si trova dietro l'oggetto esposto nel processo di incorniciatura è stato posto davanti alla mappa. Ogni cartone presenta un taglio diverso al suo interno, un cerchio largo 2 cm che permette di vedere la mappa retrostante. I cerchi in espansione mostrano la progressione dell'esplosione dal suo punto centrale, 150 metri sopra Hiroshima, verso l'esterno. Ho prodotto 13 stazioni in espansione.

Un altro processo importante dell'opera riguarda gli otto colori che, in modo simile a quanto accade in *Alberi da Hiroshima*, ho definito essere quei colori astratti che non appartengono alla natura, seguendo l'idea che ha sviluppato Piet Mondrian durante la Seconda guerra mondiale. Gli otto colori furono consegnati al corniciario, chiedendogli di dipingere ciascuno degli otto elementi che compongono la cornice con un colore diverso, ma di organizzarne l'ordine a caso, senza seguire alcuna regola. Diciamo che gli chiesi di non guardare ciò che stava facendo mentre assemblava la cornice, senza alcuna indicazione.

Questo è per me un elemento importante rispetto all'assurdità incredibile dell'esplosione di Hiroshima. L'assurdità è stata un approccio importante per gli artisti dadaisti dopo la Prima guerra mondiale e per quelli del movimento Fluxus dopo la Seconda guerra mondiale. L'assurdità è legata anche a ciò che non si può misurare e percepire, come l'esplosione improvvisa mostrata nelle 11 stazioni che esponiamo qui a Pirano. È un tempo talmente breve da non poter essere quantificato, anche se qui possiamo vedere la progressione della sua espansione sulla mappa.

TIME MACHINE 2011

terra cotta e tre metronomi



È un'opera anch'essa molto fortemente legata a Hiroshima. Appartiene a una serie di opere macchiniche che ho prodotto nel mio lavoro: macchine per misurare il tempo con una caratteristica costante, quella per esempio di sregolare il tempo, d'interromperlo, producendo un tempo che torna indietro, che si arresta. Sono sempre macchine che misurano.

Time Machine è una macchina a pendolo molto semplice, realizzata con tre metronomi destinati a definire un ritmo preciso nello svolgersi del tempo. I metronomi sono impostati alla velocità più bassa, ma ogni metronomo è regolato un grado inferiore dall'altro, così che questi ritmi, essendo tre e molto simili, non coincidono mai, se non per caso e molto raramente.

Ciò che mi interessa è che, in questa casa di terracotta bianca a tre bracci, dove i metronomi si organizzano attorno a uno spazio vuoto centrale - che per me è sempre legato alle bombe e a Hiroshima - il visitatore seguirà sempre un ritmo sregolato. Il ticchettio morbido dei metronomi avvolge l'intero spazio espositivo, immergendo inconsciamente i visitatori in un luogo in cui il tempo non è sincrono, o è scardinato, per usare un meraviglioso verso dell'Amleto di Shakespeare.

MILITE IGNOTO 2025

granito, motore e teschio di volpacchiotto



Milite ignoto è un'opera relativamente recente. Come spesso accade nel mio lavoro, è composta anche da elementi più vecchi. In questo caso l'asticella di ferro motorizzata che gira. Quando tocca il suolo non può avanzare, quindi torna indietro e tocca nuovamente il terreno, ad infinitum. Questo elemento più vecchio è stato prodotto durante le mie ricerche sullo scorrere del tempo e la relazione alle opere meccaniche degli artisti Dada dopo la Prima guerra mondiale.

Qui è accostato a tre pietre di granito che vengono dal villaggio di Parcines, dove viveva la mia famiglia tedesca nelle Alpi, nella regione del Sud Tirolo. Le tre pietre della scultura presentano ciascuna un incavo circolare sul bordo superiore. Questo rimanda all'antica cultura del bronzo nelle Alpi, dove si trovano simili cavità su rocce importanti, presumibilmente destinate a bruciare olio nell'ambito del culto religioso della terra.

Le tre pietre sono strettamente incastrate l'una all'altra e una di esse tocca il cranio di una giovane volpe che ho trovato nel bosco, divorata da un predatore. Mentre lavoravo a quest'opera avevo in mente le terribili immagini della guerra in Ucraina, dove nuove macchine di morte, i droni, sorvolano i soldati nascosti nelle trincee uccidendoli. Questa è la ragione del monumento al milite ignoto e a tutti quei soldati uccisi dalla Prima guerra mondiale in poi in modo sempre più meccanico.

SENZA TITOLO (SCARPA DI PIOMBO)

1989

piombo, ossido bianco di piombo, argilla e olio d'oliva



L'opera porta questo nome perché ha la forma di una scarpa realizzata in piombo. Appartiene a un gruppo di lavori molto lontani ormai, della fine degli anni Ottanta, quando realizzavo sculture automatiche. Ciò significa che, in tempi molto brevi e con estrema violenza, manipolavo materiali, carta, piombo e altri elementi affinché potesse apparire una sorta di immagine iconica automatica, senza alcuna intenzione preliminare.

Senza titolo (scarpa di piombo) forma uno spazio vuoto interno che può essere visto come una sorta di cavità vitale, persino una vagina, da cui la vita può emergere. Ho impermeabilizzato i bordi con argilla fresca e ho riempito la scarpa di olio d'oliva, un materiale che mi ricordava il modo in cui Joseph Beuys utilizzava il grasso o altri materiali vitali nelle sue performance degli anni Sessanta. Potremmo dire che quest'opera è un vuoto in cui ho inserito qualcosa di vitale.

L'opera è rimasta nel mio studio per oltre cinque anni e la superficie interna è diventata sempre più bianca a causa dell'olio acido che, reagendo con la superficie del piombo, produce un ossido bianco di piombo altamente tossico. Questo processo è diventato centrale per me e, quando lasciai il mio studio di Milano nel 1994, la scultura in piombo venne riposta in una cassa, continuando a sviluppare per oltre trent'anni questo ossido bianco. Storicamente, l'ossido bianco di piombo veniva utilizzato per produrre pittura bianca, che gradualmente anneriva, come possiamo osservare negli affreschi tardo-medievali di Cimabue nella Basilica di San Francesco ad Assisi. A causa della sua tossicità, *Scarpa di piombo* viene oggi presentata esclusivamente all'interno di una vetrina.