



VALERIO CARRUBBA

L'EQUIVOCO DELLA FORMA

Bruna Roccasalva

BRUNA ROCCASALVA: *La prima cosa che ho pensato guardando i tuoi lavori, quelli recenti in special modo, è stata che fossero "eccessivi", per la maniacale resa di ogni singolo dettaglio, per il virtuosismo della pennellata, per la ridondanza dei soggetti. Eppure, malgrado questa eccentricità esibita e tanta esuberanza visiva, hai assunto come paradigma teorico del tuo lavoro un'affermazione di Philippe Sollers secondo la quale "È sirano continuare a pensare che la pittura sia fatta per essere vista". Potresti spiegare questo paradosso?*
Valerio Carrubba: Quello che ho sempre cercato di fare è sviluppare delle "macchine operative", dei "processi", in grado di produrre dipinti che contraddicano la propria verità e non pongano alcuna questione riguardo all'aspetto finale, in una sostanziale indifferenza estetica e in una teorica condensazione e dissoluzione di tutto il "possibile"

delle forme pittoriche. È in questo processo di scomparsa dell'immagine che consiste il lavoro, anche se la sparizione è simultanea al suo generarsi. I dipinti sono realizzati prescindendo da tutto ciò che normalmente presiede alla costruzione di un'immagine: obbediscono sempre a logiche esterne, attuando le quali è impossibile "sbagliare" colore, pennellata, soggetto... la tecnica non serve più. In questo modo ogni singolo elemento del quadro è totalmente svuotato di "argomento" e la forma assunta sarà solo un equivoco nella sua successiva fruizione e analisi.

BR: *Un attentato alla forma attraverso la forma...*

VC: Esatto, anche se paradossalmente le opere si presentano come la più tradizionale della pittura. Questa "forma" altro non è che la parodia della forma stessa.

BR: *Queste dinamiche sono forse più esplicite e radicali nei tuoi primi lavori, tutti eseguiti partendo da un dato preconstituito, come la corrispondenza tra il peso della materia pittorica e quello del tuo corpo, dei litri di sangue o del quantitativo d'acqua di cui è costituito o, in altri casi, l'utilizzo del medesimo quantitativo di pigmenti. Regole date una volta per tutte che fanno del quadro il risultato di un calcolo scientifico, di un'equazione matematica. Che relazione c'è tra questi e i lavori più recenti?*

VC: Il punto è sempre lo stesso: un'opera depositaria della propria scomparsa, che si logora dall'interno e contesta la propria apparente verità. Nei miei primi lavori, la perdita della forma era causata dal suo dipendere totalmente da condizioni esterne di tipo non formale e dal non aver alcun contenuto, come accadeva ad esempio per *G787D* (1998), in cui il peso del mio corpo sott'acqua era tradotto in chili di

colori e nella riproduzione insensata di una tovaglietta cinese. Le opere più recenti, invece, proiettano questa situazione costitutiva e generale del "niente da vedere" direttamente sulla pelle stessa del dipinto e sulla prassi della sua esecuzione.

BR: Ti riferisci ai quadri dipinti due volte, giusto? Dal 2003 stai lavorando a questo nuovo ciclo di dipinti in cui una seconda stesura pittorica ricopre e riproduce in modo fedele quella sottostante. Questa riproduzione è eseguita nel modo più meccanico possibile, con una lenta ed esasperante perizia che trasforma il dipingere in esercizio analitico. Perché il raddoppiamento, la ripetizione?

VC: Il raddoppiamento annulla la natura significativa del gesto (della mano, del pennello), è un'esperienza di *body-double*, è lo strumento "pratico" per questa sorta di playback. Non si tratta della classica retorica sul doppio, sull'originale e la copia ma, ancora una volta, della perdita dell'immagine. Nel rifacimento rigoroso di ogni singola pennellata è come se la pittura si negasse a se stessa: ogni tratto, all'inizio vitale, si rallenta e si blocca, e l'immagine alla fine è come esitante, sminuzzata.

BR: È chiaro come in questo tuo sottrarti a qualsiasi forma di scelta anche l'iconografia sia del tutto casuale. Un'immagine vale l'altra. Perché allora il ricorrere della figura anatomica?

VC: Non sono io a sottrarmi a qualsiasi scelta, è il lavoro a pretenderlo. È inevitabile che io nutra un amore per determinate immagini, ma tale parzialità avrebbe limitato il lavoro stesso, e dunque andava abbandonata. Questa considerazione è valida specialmente per i miei primi dipinti. Riguardo alle immagini anatomiche, è una questione di precisione. La metodologia dei nuovi lavori richiede che il soggetto dipinto contenga quanti più possibili gesti, pennellate, da ridipingere poi nel secondo momento e le

illustrazioni anatomiche sono densissime di dettagli. Certo, non sono le sole a esserlo — infatti mi servo allo stesso scopo anche di foto di acconciature — ma hanno una stupefacente qualità melodrammatica che si adatta perfettamente all'umore generale di questo lavoro. Simulare se stessi è un atto altamente patetico e ho voluto che tale aspetto si amplificasse, si contraddicesse tramite la sua stessa esasperazione.

BR: Tutti i titoli sono dei palindromi, parole o frasi che possono essere lette anche a rovescio. Espressioni che, esattamente come le immagini, non significano nulla e non rimandano a nient'altro che a se stesse. È un modo per enfatizzare l'autoreferenzialità del linguaggio?

VC: No, perché l'intento di questi lavori, come dei precedenti, non è l'autoreferenzialità ma il suo esatto contrario. Non è mia intenzione occuparmi di specifici pittorici — anche se per trascurarli è inevitabile averci a che fare — ma piuttosto capire come "slegarsi" dal linguaggio.

BR: Rifare due volte lo stesso dipinto, seguire regole prestabilite... Bisogna in ogni caso spostare l'attenzione dal quadro al processo per realizzarlo?

VC: Non esattamente. È molto più importante il tempo della "scoperta", ossia quello che accade nello spettatore quando viene a conoscenza di questo processo, perché è in questo esatto momento che l'immagine perde fatalmente di interesse, si corrode, si guasta. Lo spettatore che abbraccia questa condizione, comprende finalmente l'equivoco storico della forma e lo supera in favore di una consapevolezza nuova.

BR: Ho iniziato chiedendoti di spiegare un paradosso. Mi hai detto che quello che fai è sviluppare delle macchine operative e che il quadro è solo un fraintendimento. Il tuo discorso sembra non fare una piega. Mi chiedo

però fino a che punto si spinga effettivamente la tua dichiarata indifferenza nei confronti del prodotto finale, del quadro. Come ti relazioni con esso, ad esempio in occasione di una mostra che è proprio il momento della sua esibizione e presentazione?

VC: L'opera non è altro che la possibilità che questa "scoperta" accada realmente. Sarebbe però ridicolo se mi limitassi a dimostrarlo, anziché mostrarlo. C'è nel lavoro questa urgenza di contestare il visivo, che proprio in quanto tale deve essere visto. Anche se, alla fine, non si tratta d'altro che del "deserto della visione". Le mostre, come i dipinti, sono per me l'occasione di verificare questo nuovo tipo di rapporto, di perversione — nel senso di "spettacolo perversito" — con l'immagine, appunto perché si può decidere di non averne più alcuno. ■

Bruna Roccasalva è Curatrice Associata alla GAMEC di Bergamo.

Valerio Carrubba è nato a Siracusa nel 1975. Vive e lavora a Milano.

Principali mostre personali: 2006: Pianissimo, Milano. **Principali mostre collettive:** 2007: Prague Biennale 3; *Timer01*, Triennale Bovisa, Milano; 2006: *Cortocircuito - Coincidenze ed incontri segnici*, Ex Palazzo Enel, Novara; 2005: *Thin Line*, Viafarini, Milano; *There Is No Way of Telling a Story without Telling My Own*, Voges + Partner, Francoforte; *Multiplo_3*, N.O. Gallery, Milano; 2003: *Cover Theory*, Ex Centrale Emilia, Piacenza; 1998: *Fuori Uso*, Ex Mercato ortofruticolo, Pescara; *Microwave*, Alberto Peola, Torino; *Milano, Oh cara!*, Associazione Culturale Futuro, Roma; 1997: *Invitation to a Pointless Investigation*, Viafarini, Milano.

In basso, da sinistra: G787D, 1998. Acrilico su tela, 236 x 336 cm. Courtesy Pianissimo, Milano; *Madam I'm Adam*, 2005. Olio su acciaio inox, 56,2 x 38,2 cm. Courtesy Flash Art Museum, Milano.

Nella pagina a fianco, da sinistra: *Delia Failed*, 2006. Olio su acciaio inox, 60 x 52,6 cm. Courtesy Pianissimo, Milano; *So Many Dynamos*, 2006. Olio su acciaio inox, 80 x 60 cm. Collezione privata, Milano.



Valerio Carrubba

Nato a/Born in Siracusa (IT), 1975
Vive a/Lives in Milano (IT)

Il processo pittorico di Valerio Carrubba consiste nel dipingere ogni quadro due volte: dopo aver dipinto, secondo i canoni della pittura classica, con realismo e vigoria pittorica, un'immagine scelta innanzitutto per l'intrico di forme e materie e dunque di pennellate che presenta, vi sovrappone una seconda versione della stessa immagine, replicando in maniera quasi automatica e distaccata la sua stessa precedente azione artistica. Così facendo, crea un fantasma.

L'ambiguità nel lavoro di Carrubba sta nel decidere quale delle due stesure sia il fantasma. Perché quella che non vediamo non è una bozza, non è uno schizzo, non è una preparazione, ma una versione più pittorica, più finita: quello che uno spettatore ingenuo, o "borghese", o comunque abituato alla pittura classica potrebbe definire, se mai lo vedesse, il "quadro vero". Ed è proprio la morte del "quadro vero", ovvero sommamente, irrimediabilmente, ritualmente falso che Carrubba celebra; dipingendolo e poi, nella quiete del suo studio, uccidendolo e mostrandocene l'ectoplasma.

Naturalmente, questa produzione di "pitture, le quali contraddicessero la propria verità e non ponessero più alcuna questione riguardo all'aspetto finale", questa "urgenza di contestare il visivo", questa poetica del "niente da vedere" (sono tutte parole di Carrubba) genera una massa indistrucibile di altre ambiguità, di contraddizioni e addirittura di fraintendimenti (benché il celebrare l'impotenza del linguaggio dovrebbe svuotare di significato l'idea stessa del fraintendimento). La più clamorosa di tali contraddizioni mi sembra il romanticismo insito in questa disgregazione di una concezione romantica dell'arte.

Carrubba non si sottrae a queste contraddizioni e non le combatte. Le cavalca e le spinge all'estremo, portandole a una proliferazione quasi caotica che ne induce l'esplosione. E dunque, nel "denunciare l'impossibilità del linguaggio", dipinge immagini melodrammatiche e quasi narrative; nel decretare l' inutilità della tecnica, si dedica ad alti virtuosismi pittorici. Soprattutto, nel rappresentare il "deserto della visione" (attività già di per sé contraddittoria), ricorre a un gioco di rimandi metaforici: le sue figure, impossibili cadaveri viventi, mostrano ciò che sta dentro di loro, laddove la superficie dell'opera cela ciò che vi sta dietro; il *pathos* sui loro volti è quello dei santini, dei Sacro Cuore o delle figure anatomiche della Specola, ma è anche quello dell'artista che simula e disgrega se stesso.

The method adopted by Valerio Carrubba is to paint each picture twice: after painting an image that he has chosen primarily for the intricacy of its forms and materials, and therefore the complexity of brushwork that it requires, according to the canons of classical art, with pictorial realism and vigour, he overlays it with a second version of the same image, replicating what he had done before in an almost automatic and detached manner. In so doing, he creates a phantom.

The ambiguity in Carrubba's work lies in the difficulty of deciding which of the two versions is the phantom. For what we do not see is not a first draft, is not a sketch, is not a preparation, but a more painterly, more finished version: the one that a naïve, or "bourgeois" observer, or at least someone accustomed to traditional painting, might describe, if he ever saw it, as the "real picture". And it is precisely the death of the "real", in other words the extremely, irremediably, ritually false picture that Carrubba celebrates; by first painting it and then, in the peace and quiet of his studio, killing it and showing us its ectoplasm.

Naturally, this production of "paintings, which are intended to contradict their own truth and no longer raise any question about the final appearance", this "urgent need to contest the visual", this poetics of the "nothing to see" (these are all Carrubba's own words) generate an inextricable tangle of other ambiguities, contradictions and even misinterpretations. The most glaring of these contradictions seems to me the romanticism inherent in this disruption of a romantic conception of art. Carrubba does not evade these contradictions and does not fight them. On the contrary, he bestrides them and takes them to the extreme, leading to an almost chaotic proliferation that results in their explosion. And so, in "denouncing the impossibility of language", he paints melodramatic and almost narrative images; in decreeing the futility of technique, he devotes himself to virtuosous displays of painting. Above all, in representing the "desert of vision" (an activity that is already contradictory in itself), he resorts to a series of metaphorical allusions: his figures, impossible living corpses, reveal what is inside them, whereas the surface of the work conceals what lies behind it; the pathos on their faces is that of holy pictures of saints, Sacred Hearts or the anatomical figures of the Specula, but it is also that of the artist who simulates and disintegrates himself.

Testo di/Text by
Luigi Spagnol