

Gregorio Botta,  
Artista

gregorio.botta@gmail.com

Nel suo Decamerone Pier Paolo Pasolini sceglie per sé il ruolo dell'allievo aiutante di Giotto, impegnato nell'affrescare una cattedrale. Quando l'opera è finalmente terminata, mentre le campane dei frati suonano a festa, Pasolini la guarda un'ultima volta e dice: «Ma io mi chiedo: perché realizzarla, quando è così bello soltanto sognarla?». È la frase finale del film e recitata dal regista-attore la domanda assume, ovviamente, un metasignificato: vale per la pittura appena dipinta, vale per il film appena girato che così giunge alla parola fine. Vale sempre e comunque, per ogni opera d'arte. Vale perché spesso la distanza tra il sogno iniziale e la realizzazione è abissale.

Tanto da farci chiedere se ciò che è nato è davvero figlio di quel sogno.

«**Ho fatto un sogno**» Sogno è parola imprecisa ma forse è quella che si avvicina di più a quel mistero che dà il via a un'opera. Cos'è? Chiamatela scintilla, intuizione, ispirazione o, meglio, aspirazione: il fatto è che quando si presenta è ancora informe, imprecisa, numinosa. Indefinita e indicibile. È presente, ma inafferrabile: compito del *faber* è, appunto, scoprirla facendola venire alla luce. Accontentiamoci della parola sogno, allora. «Ho fatto un sogno», diceva infatti la pubblicità con cui Fuksas annunciava l'avvio della costruzione del nuovo centro congressi all'Eur: ricordo l'impressione che mi fece quell'aereo schizzo che campeggiava sulle pagine dei giornali. Quattro tratti veloci di matita che esprimevano leggerezza, immaterialità, energia, libertà, spazio, vento. Una nuvola, appunto. Bello no? Poi passano gli anni (decenni, a dire il vero) e l'architettura finalmente viene inaugurata: costretta a scendere nel nostro mondo, dove vigono ancora le leggi

della fisica e della gravità, l'idea indossa la sua forma necessaria. Che delusione guardarla allo specchio del disegno iniziale. Una grande gabbia di pesanti travi imprigiona la massa candida dalle volute labirintiche, che non si libra affatto senza peso nello spazio, ma poggia – inevitabilmente – su grandi colonne di ferro e cemento. Tutto appare, tranne che una nuvola: forse è un bosco di alberi albi, o, meglio ancora, il corpo di un immenso cetaceo candido, una balena bianca venuta dall'oltremondo e ricostruita in un museo dell'immaginario.

Qui non ci sono né nubi, né cirri, né cumuli: il cielo è scomparso. E infatti Fuksas lo sa e a opera finita ha dichiarato che non è stato lui a chiamarla Nuvola, ma qualcun altro. Chi? *Vox populi?* Chissà. (In ogni caso ormai il soprannome è diventato ufficiale: così la nominano i manifesti che ne annunciano gli eventi).

### Il Minotauro cieco

Se questo tradimento della realtà rispetto al disegno originario è possibile persino in architettura, in arte è – quasi sempre – la regola. Una regola, aggiungo, addirittura necessaria. In certa arte, almeno, quella che ha più a che fare con la materia, il corpo, la fisicità dell'opera. Con ciò che chiamo l'"incarnazione". È ovvio che se parliamo di arte concettuale (vedi Kosuth), o di un'arte che tende a mettere in scena soprattutto il teatro della mente (vedi Paolini), è probabile che la distanza tra il sogno e la realtà sia minima. Non parlo poi di tutta quella *vague* contemporanea che estetizza la linguistica, la sociologia, la politica, in cui la didascalica – il discorso che presiede alla creazione – è preponderante rispetto alla forma finale, le (buone) intenzioni sono tutto, la forma è niente. In questi casi, è evidente, il problema non si pone: il progetto e l'opera coincidono, sono entrambi puro testo.

### HUNTING THE FLEEING WORK OF ART

In the Decameron Pier Paolo Pasolini chooses the role of the pupil helping Giotto, who is busy painting a fresco in a cathedral. When the work of art is finally complete, while the bells of the monks ring in celebration, Pasolini takes a look at it one last time and says: «Ma io mi chiedo: perché realizzarla, quando è così bello soltanto sognarla?»<sup>1</sup> It's the final phase of the movie, and the line is acted by the director-actor acquiescing, obviously, a meta-meaning: it's true both for the completed painting as it is for the movie that has been shot, and has come to an end. It's always true for every work of art. It's true because often, the distance between the initial dream and its realization is profound.

This makes us wonder whether what has been generated is truly an offspring of that dream.

### «I had a dream»

The word dream might be imprecise, but it's probably the closest to the kind of mystery which generates a work of art. What is it? Call it sparkle, intuition, inspiration, or better still aspiration: the fact is that when it presents itself, it's still shapeless, imprecise, numinous. Indefinite and indescribable. It's present but fleeting: the *faber's* task is, exactly, discovering it and bringing it to light. Hence, let's be satisfied with the word dream. In a commercial Fuksas announced the construction of the new EUR Congress centre with the phrase: «I had a dream»: I remember how the airy sketch printed on the pages of magazines made an impression on me. Four quick pencil strokes which expressed lightness, immateriality, energy, freedom, space, and wind. A cloud, indeed. Beautiful right? Then time goes by (actually decades) and the

building is finally completed: forced to come to terms with the real world, where the rules of physics and gravity still apply, the idea wears its necessary form. What a disappointment to see the building through the mirror of its initial design. A big cage of heavy beams imprisons the candid mass with labyrinthic spirals, which is by no means weightless and free in space but rests – unavoidably – on huge steel and concrete columns instead. It appears as everything but a cloud: maybe it's a forest of albino trees, or better the body of a huge and candid cetacean, a white whale coming from the underworld, reproduced in a museum of the imaginary. We can find no nimbus, no cirrus, nor cumuli: the sky has vanished. In fact, Fuksas is aware of this, and as soon as the building is completed, he declared that he wasn't the one to call it 'cloud,' it was someone else. Who?

Ma io parlo di altro. Parlo – ad esempio – di quella lunga serie di meravigliose incisioni di Picasso dedicate al Minotauro. È cieco e sta, gigantesco, a testa in su, con un braccio teso in avanti a tastare lo spazio per evitare ipotetici ostacoli: è accompagnato da varie figure nelle diverse stampe, ma in tutte c'è una bambina che lo guida. Può avere in mano un mazzo di fiori, o un bastone che la aiuta a camminare, o, infine, una lampada a olio che fa chiaro nella strada. È la metafora perfetta dell'artista. Che viaggia nel buio, guidato da una speranza, da una luce velata, da un'ombra luminosa. Da un sogno, appunto. Cerca, ma non sa mai esattamente cosa. Anselm Kiefer racconta – nel suo *L'arte sopravvivrà alle sue rovine* – che spesso seppellisce i suoi quadri sottoterra (li espone al caos e al caso della vita, ai processi naturali come Munch li abbandonava alla pioggia), oppure li rinchiude nei container. «Ma cosa è successo mentre erano relegati lì? Nulla? No di certo...Dopo aver liberato la tela dall'oscurità la ridipingo e in questo modo si compie una transizione verso un altro stato. Spesso molto diverso da quello iniziale. La realizzazione di un quadro è un costante avanti-e-indietro tra il nulla e qualcosa. Questo processo non segue nessuna regola, è incontrollato, come la fibrillazione cardiaca...la vibrazione smette solo quando il quadro lascia lo studio, circola per il mondo e dunque non può più essere rielaborato».

L'opera, insomma, è un processo – anzi un corpo a corpo tra il nulla e qualcosa – tendenzialmente infinito: il pittore potrebbe in teoria non smettere di dipingere mai lo stesso quadro (come accade al regista di Synecdoche, il capolavoro di Charlie Kaufman, la cui vita coincide con l'opera teatrale che non smette mai di preparare e mai licenzia per la scena). D'accordo, Kiefer è un pittore abituato al pensiero estremo: ma ci dice che non è

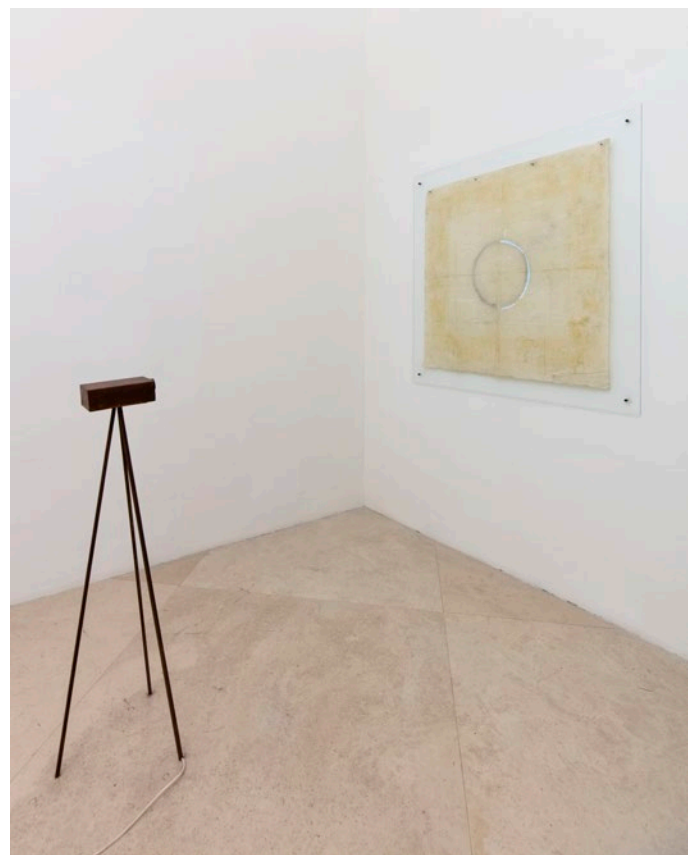
*Vox populi?* Who knows. (In any case, the nickname is now official: even the posters announcing the events that will take place in it use it).

#### The blind Minotaur

If this betrayal of reality compared to the original drawing is possible also in architecture, in art, it's – almost always – the rule. A necessary rule I might add. In certain kinds of art, or at least the one which deals more with matter, body, and the work of art's physicality. With what I refer to as the 'incarnation'. It's obvious that if we speak of conceptual art (see Kosuth), or about the kind of art which stages the theatre of the mind (see Paolini), the distance between dream and reality might be minimal. I am not speaking of all the contemporary *vague* which aestheticised linguistics, sociology, politics, where the caption – the argument that

leads to the creation – is dominant in respect to the final form, (good) intentions are everything, 'form' is nothing. In such cases, evidently, we don't have a problem: the project and the work of art coincide, they are both pure text.

What I am talking about is something else. I am talking – for instance – about a long set of marvellous incisions by Picasso dedicated to the Minotaur. He is blind, and stands, as a giant, with his head upright, with an arm stretched forward to test the space around him and avoid possible obstacles: he is accompanied by various figures in the different prints, but in all of them a little girl is watching him. She can hold a bunch of flowers, a walking stick, or an oil lamp that lights the way. It's the perfect metaphor for the artist. He travels in the dark, guided by hope, by a dim light, by a luminous shadow. Exactly by a dream. He is constantly



solo l'opera a dover essere aperta, come dettava Eco. Deve essere 'aperto' anche l'artista a quel che accade mentre l'opera si compie. Vederla, sentirla, accompagnarla nella nascita, assecondarla nelle imperfezioni che tante volte sono le più fertili fattrici.

Se sa già tutto prima, il suo lavoro è inutile. Non si crea quello che già c'è. Come insegna Ungaretti: «il poeta deve scendere nel silenzio per nominarlo di parole». Siamo tutti come lo Stalker di Tarkovskij. Gettiamo sonde a caso, in una zona proibita, per trovare la strada della salvezza.

searching, but he doesn't know exactly what. Anselm Kiefer narrates – in his *L'arte sopravvivrà alle sue rovine* – that he often buries his paintings underground (he exposes them to life's chaos and chance, to the natural processes, just as Munch used to abandon them under the rain), or else he closes them inside containers. «Ma cosa è successo mentre erano relegati lì? Nulla? No di certo... Dopo aver liberato la tela dall'oscurità la ridipingo e in questo modo si compie una transizione verso un altro stato. Spesso molto diverso da quello iniziale. La realizzazione di un quadro è un costante avanti-e-indietro tra il nulla e qualcosa. Questo processo non segue nessuna regola, è incontrollato, come la fibrillazione cardiaca [...] la vibrazione smette solo quando il quadro lascia lo studio, circola per il mondo e dunque non può più essere rielaborato»<sup>2</sup>.

Hence, a work of art, is a traditionally infinite process – or better a relationship between nothing and something: the painter could in theory never stop painting the same canvas (what happens to the director of Synecdoche, the masterpiece by Charlie Kaufman, whose life coincides with the play which he never ceases to prepare and never stages). Of course, Kiefer is a painter used to an extreme way of thinking: but he tells us that it's not exclusively the work of art that ought to be open as Eco used to state. Also, the 'artist' should be open to what happens while the work of art is accomplished. Seeing it, feeling it, following its creation, indulging in its imperfections, which often are the most fertile elements

If the artist already knows everything before starting, it's all worthless. It's impossible to create something that

## Il fantasma dell'opera

Racconto spesso questa storia quando incontro gli studenti in Accademia. E lo faccio partendo da *Foe*, un romanzo di Coetzee che modifica la storia di Robinson Crusoe. Sull'isola arriva un terzo incomodo, una donna che fa di tutto per salvare i recalcitranti Robinson e venerdì. Alla fine riesce a portare in Inghilterra solo il buon selvaggio e paga lo squattrinato Daniel Defoe perché ne scriva la storia. Lo scrittore incassa, ma fugge: non ha nessuna voglia di mettersi al lavoro. Lo farà solo dopo essere stato inseguito, raggiunto e amato dalla donna. È chiaro il senso: l'artista può avere un moto di fastidio, insofferenza, fuga, al cospetto del fantasma dell'opera. Che gli si presenta in forma numinosa, come un interrogativo, un problema, mille problemi da risolvere.

Come un avversario: ecco cosa significa *foe*, in inglese.

A me capita qualche volta. Molti anni fa, improvvisamente, si è presentata alle mie spalle qualcosa che non era neanche un'idea, ma una sorta di ingiunzione, inspiegabile, esoterica. Diceva: «fai un cerchio d'acqua». Solo questo. Nessuna immagine mentale, nessuna misura (che diametro? Quanto profondo? Quale spessore? Dove? Perché un cerchio? Perché l'acqua?). Ho rimosso a lungo quel semi-pensiero. Poi ho cominciato a progettare opere circolari impossibili (ancora spero di realizzarle...), a proporre ad amici e collezionisti benestanti la possibilità di costruire circonferenze acquatiche nei loro giardini. Ma, ovviamente, niente. Progetti al vento. L'idea però non scompariva, continuava a presentarsi alla mia mente: alla fine ho dovuto cedere, e contro voglia ho realizzato una piccola *maquette*. Ho impermeabilizzato una tavoletta di legno di 40x40 cm, vi ho intagliato un cerchio di 30 cm di diametro, cinque di spessore, tre di profondità, e ho fatto in modo – grazie a una pompa d'acquario – che l'acqua vi scorresse

already exists. As Ungaretti teaches us: «il poeta deve scendere nel silenzio per nominarlo di parole»<sup>3</sup>. We are all like Tarkovskij's Stalker. We all launch random probe in a restricted area, to find the path of salvation.

### The Phantom of the opera.

When I meet the students at the Academy, I often tell this story. And I do it starting with *Foe*, a romance by Coetzee that alters Robinson Crusoe's story. An odd man out arrives on the island, a woman that tries her best to save the reluctant Robinson and Venerdì. In the end, she is only able to bring the good savage to England, and she pays the poor Daniel Defoe to write the story. The writer collects the payment, but he runs away: he has no desire to work. He will do it only after being followed, caught, and loved by the woman. The sense is clear: the artist can be an-

noyed, hostile, and feel like escaping when he is confronted by the phantom of the opera. The latter appears to him as a numinous form, as a question, a problem, or a thousand problems that must be solved.

As an opponent: this is the meaning of *foe* in English.

It happens to me too sometimes. Many years ago, suddenly, something which was not even an idea presented itself to me, it was rather an unexplainable and esoteric injunction. It said to me: «make a water circle». Only this. No mental image, no measure (What diameter? How deep? How thick? Where? Why a circle? Why water?). I removed that semi-though for a long time. Later I started designing impossible round shaped works of art (I still wish to realise them...), proposing to rich friends and collectors the possibility to build water circumferences



dentro. Una volta finita l'ho guardata distrattamente e l'ho abbandonata lì, come un soprammobile, nello studio, pensando tra me e me: tutto qui? Ma il giorno dopo, per caso, un raggio di un bel sole pomeridiano l'ha inondata obliquamente, e all'improvviso ho visto apparire sulla parete bianca un vibratile ovale luminoso. Meraviglia della rifrazione: creava un disegno impalpabile, libero

in their gardens. Obviously, nothing. Projects in the wind.

Nevertheless, the idea was not going away, it kept coming back in my mind: in the end, I was forced to give in, and against my will, I made a small *maquette*. I waterproofed a wooden 40x40 cm board, I cut out a 30 cm diameter, five cm thick, and three cm deep circle and I made water flow in it – using an aquarium water pump. Once I had finished the work, I looked at it absent-mindedly, I abandoned it in the studio as a decorative object, thinking: is that all? But the following day, by chance, an afternoon ray of sunshine hit it tangentially and, suddenly, a vibrating luminous oval appeared on the white wall. A marvel caused by refraction: it generated an impalpable drawing, free from matter, from the surface, even from the stroke of a pencil.

It was made of pure light, and it was

in 'movement'! This is what the circle wanted from me: showing me a path, a possibility, which later generated many other works of art.

Sometimes, the work of art knows more than you do. More than what your project told you. Because the dream reveals itself gradually, the more it makes itself, and it is made. It can mature and take on many forms. This explains, for example, why many artists work in series: they create works which follow the multiple possible aspects of a single obsession. Often while working, they come across failure, a scrap, a sudden deviation: and this is when new unforeseen paths open up. Such paths could have never been thought of if not by 'doing'. Hence, they could have never been 'planned'.

(This is why, even when I am working with big installations I never use 'renders', but I prefer watercolour or ma-



*quettes*: since we are still talking about an unfaithful imitation, I prefer things that are generated by manual skills. I don't need blueprints. Better the execution of processes.)

#### **(Theatrical parenthesis**

I was recently involved in the stage design for Sergio Rubini's *Dracula*.

It was an absurd race against time. I designed and built the set after only three meetings with Sergio, while he kept rewriting the script. One week before the opening, we were at the Pergola in Florence, and for seven days we all worked until two in the morning: the actors rehearsing the script which kept changing, and we added and modified the set accordingly.

I was mortified by the fact that what I designed had to be modified: but there was no reason for that. We were all involved in Sergio's creative flux. He

told me: «I work this way, under pressure. I don't like arriving at rehearsals with everything ready, perfect, already done, and finished. I need to feel the breathing down my neck. In the theatre, I love accidents and errors».

*Dracula's* rehearsals, in reality, never came to an end: the play kept changing until the very last performance of this year.

(Next year, when we start the new season, I am sure it will change again).

#### **I love errors**

I too love errors, imperfections, deviations. Often it's the richest thing in a job. After all, an error gave life to abstract art: Kandinskij says this is a diary. He was in Russia, busy painting his landscapes, bringing colours and forms to their extreme, to confer them as much strength as possible. One afternoon he interrupted his work to go

for a walk. Upon his return, he looked at the easel, and he was shocked.

The painting was unrecognisable, he was no longer able to find a link with visible reality. It was a pure explosion of strong colours, lines, forms, that the artist had been searching for a long time, with no success. Therefore, he thought: «marvellous!»! It took him several seconds to understand what had just happened. It was the maid's fault who had come to clean the studio while he was gone, and had inadvertently dropped the painting from the easel. Here: an unconscious gesture had freed an aesthetic energy wave destined to dominate in the Novecento. Abstract art would have probably been born anyway: everything was ready for the birth to take place. But the fact that it happened this way is very significant: the fact that chance was the one who freed the mind from

the schemes of the known keeping it in prison.

This is often the flaw of the project: it's too mental, already thought, chewed and digested.

Too perfect to be alive.

The beauty of the dream reveals itself when it mixes with reality. Its original form might change, but it will gain life, it will advance on its own path, generate new forms.

Here then is the answer to Pasolini's question: «Why make the work of art?».

«To enter a different dream».

#### **NOTES**

<sup>1</sup> Translation by the author: "I ask myself: why pain it, when it's so beautiful simply dreaming it?"

<sup>2</sup> Translation by the author: "But what happened while they were confined there? Nothing? For sure not [...]. Af-

dalla materia, dalla superficie, persino da un tratto di matita. Era fatto di pura luce, e 'in movimento'! Ecco cosa voleva da me il cerchio: indicarmi una strada, una possibilità, dalla quale sono nate molte opere successive.

L'opera ne sa, qualche volta, più di te. Più di quello che il tuo progetto non ti abbia detto. Perché il sogno si svela piano piano, a forza di farsi e di essere fatto. Può mutare e avere molte forme. Questo spiega perché, ad esempio, tanti artisti lavorino con le serie: creano lavori che inseguono i mille aspetti possibili di una stessa ossessione. Spesso nel fare, inciampano in un fallimento, in uno scarto, un'improvvisa deviazione: e lì si aprono altre strade impreviste, mai viste. Che non potevano essere pensate, se non facendo. Dunque non potevano essere 'progettate'.

(Per questo, anche quando si tratta di grandi installazioni, non mi affido ai 'render' ma agli acquerelli, o a delle *maquette*: infedeltà per infedeltà, preferisco quello che nasce dalla manualità. Non mi servono progetti esecutivi, ma processi esecutivi. Meglio: esecuzione di processi).

#### (Parentesi teatrale

Mi è capitato recentemente di fare lo scenografo per il *Dracula*

di Sergio Rubini. È stata un'assurda corsa contro il tempo. Ho disegnato e fatto costruire la scena dopo soli tre incontri con Sergio, e mentre lui continuava a riscrivere il copione. A una settimana dalla prima ci siamo ritrovati alla Pergola di Firenze, e per sette giorni abbiamo lavorato tutti fino alle due di notte: gli attori a provare un testo che continuava a cambiare, e noi ad aggiustare e modificare la scena di conseguenza.

Mi mortificava il fatto che ciò che avevo disegnato dovesse essere corretto: ma non ce n'era motivo. Eravamo tutti nel flusso crea-

ter freeing the canvas from obscurity I paint over it again and by doing so it transitions to another state. Often very different from the initial one. The realisation of a painting is a constant back and forth between nothing and something. This process doesn't follow any rules, it's uncontrolled as cardiac fibrillation [...] The vibration ends only when the painting leaves the studio, travels around the world and therefore can no longer be reworked".

<sup>3</sup> Translation by the author: "The poet must descend in the silence in order to name it with words".

tivo di Sergio. Che mi ha detto: «Io lavoro così, sotto pressione. Non mi piace arrivare alle prove con tutto pronto, perfettino, già fatto e finito. Devo avere il fiato sul collo. Io a teatro amo l'incidente, amo l'errore».

Le prove di *Dracula*, in realtà, non sono mai finite: lo spettacolo ha continuato a cambiare fino all'ultima rappresentazione di quest'anno.

L'anno prossimo, alla ripresa, cambierà ancora. Sicuro.

#### Amo l'errore

Anche io amo l'errore, l'imperfezione, la deviazione. Spesso è

la cosa più ricca che c'è in un lavoro. In fondo fu un errore a dare il via all'arte astratta: lo racconta Kandinskij, in un diario. Era in Russia, impegnato a dipingere i suoi paesaggi portando all'estremo i colori e le forme, per dar loro più forza possibile. Un pomeriggio interruppe il lavoro per una passeggiata. Al suo ritorno guardò il cavalletto e fu choccato.

Il quadro era irriconoscibile, non vi distingueva più nessun nesso con la realtà visibile. Una pura esplosione di colori accesi, linee, forme che l'artista stava cercando da tanto tempo, senza mai trovarla. Pensò: «meraviglioso»! Gli ci volle qualche secondo a capire cos'era avvenuto. Galeotta fu la cameriera venuta a fare le pulizie in sua assenza, che aveva, inavvertitamente, rovesciato il quadro sul cavalletto. Ecco: un gesto inconsapevole aveva liberato una corrente d'energia estetica destinata a dominare il Novecento. L'arte astratta, è ovvio, probabilmente sarebbe nata lo stesso: tutto era pronto perché il parto avvenisse. Ma è significativo che sia venuta al mondo così, che ci sia voluto il caso a liberare la mente dagli schemi del già noto, del già conosciuto, che la imprigionavano.

Ecco qual è spesso il difetto del progetto: è troppo mentale, già pensato, masticato e digerito.

Troppo perfetto per essere vivo.

Il bello del sogno è quando si impasta con la realtà. Magari cambierà la sua forma originaria, ma prenderà vita, procederà per la sua strada, figlierà altre forme.

Ecco dunque la risposta alla domanda di Pasolini: «Perché realizzare l'opera?»

«Per entrare in un sogno diverso».