

Marco Senaldi
Leonardo Pivi
marzo 2010

Il lavoro artistico di Leonardo Pivi nasce da una inclinazione verso il meticcio espressivo, l'incrocio formale, il gusto eclettico per il bizzarro e l'inusitato, sostenuto da una perfetta padronanza dei mezzi linguistici adottati. Infatti, che si tratti di pittura, di scultura, di mosaico, o che i materiali in gioco siano pietra, tessere musive, o metalli preziosi (come nel caso di particolari gioielli realizzati dall'artista), o persino elementi naturali come ossa, piume, nidi d'uccello – o viceversa oggetti tecnologici come led luminosi, non fa differenza: tutto viene piegato all'esigenza espressiva dell'artista.

Il risultato è un complesso e stratificato archivio di segni, dove – come in una enciclopedia medievale – emblemi e simboli si mescolano incessantemente, pinocchi disarticolati e sofferenti affiancano idoli di sapore azteco scolpiti su pietre dalle dimensioni lipuziane, teste di mucca marmoree dagli occhi di smeraldo finiscono accanto a celebrità dello spettacolo trasformate in insegne musive.

All'interno di questo universo, le opere si dispongono per serie coerenti caratterizzate dall'impiego di determinati materiali e collegate dal riferimento a ben precisi repertori visivi.

Le serie dei primi lavori, in cui compaiono personaggi arcaici, pinocchi lignei come crocefissi romanici, e teste di oranti scolpite su piccoli sassi, sviluppa il versante oscuro e inquieto della ricerca di Pivi.

L'approdo (o meglio il ritorno) alla tecnica del mosaico, ha generato invece nel tempo serie di opere affini ma differenti. Da un lato mosaici di dimensioni importanti, dedicati alle icone mediali del presente, come Sofia Loren o Mike Tyson, inaspettatamente nobilitate da sfarzosi mosaici policromi che le rendono simili alle raffigurazioni degli antichi condottieri ellenistici. Dall'altro, le "riviste", cioè vere e proprie copie cartacee di rotocalchi intarsiate con mosaici in miniatura realizzati secondo l'antica tecnica dell'opus vermiculatum (micromosaico).

Entrambe le serie costituiscono una riflessione profonda sul ruolo strategico delle immagini nella nostra società e sul loro uso spettacolare, ma anche bellico, economico, o semplicemente estetico; infatti, "solidificando" il flusso indistinto di parvenze, figure, rappresentazioni, che ogni giorno, implacabilmente, le armate massmediali ci rovesciano addosso, in qualche misura ci forniscono un antidoto, che consiste nel soffermarsi sulle "apparenze", anziché tentare sbrigativamente di liberarsene, come faremmo regolarmente con un vecchio giornale.

D'altra parte, il lavoro artistico di Leonardo Pivi non è certo riducibile alla sua, sia pur irraggiungibile, bravura come mosaicista. La serie dei Collages, e a seguire, il lungo itinerario dei dipinti, eseguiti con varie tecniche, tra cui l'olio su tavola, sviluppa altresì una critica approfondita della distorsione estetica assunta dalle sembianze della nostra indescrivibile contemporaneità.

Marco Senaldi

Collage, decollage, re-collage

Re-collage (da catalogo)

Galleria Daniele Ugolini, 2007

Negli anni Settanta, il videoartista americano Peter Campus realizzò un video della serie *Three transitions*, veramente particolare. Si vede l'artista ripreso in primo piano che si ricopre il volto con una pasta colorata. L'azione potrebbe ricordare molte performance di quel periodo, in cui gli artisti impiegavano il proprio corpo quasi come un materiale, una tela da dipingere o della pasta da scolpire – ma in questo caso c'è una sorpresa. Man mano che Campus si spalma, il suo volto scompare, come se fosse inghiottito dallo sfondo del video. Il trucco diventa abbastanza evidente col passare del tempo: il colore con cui l'artista si ricopre è un blu chromakey utilizzato in tv come effetto speciale per creare falsi fondali; ma le sorprese non sono finite. Anziché limitarsi a sparire, il volto di Campus rivela un'altra immagine sotto di sé – solo che l'immagine che piano piano emerge sotto il viso è, di nuovo! il viso di Campus.

Il volto, sembra dirci Campus, questa epitome dell'anima umana che ha costituito per secoli il principale oggetto della rappresentazione artistica, è cambiato. Da secoli, gli artisti, per ritrarre un soggetto, lo hanno guardato in viso – e per autoritrarsi si sono osservati in uno specchio. Ma dopo la fotografia, il cinema e il video, hanno iniziato a guardare qualcos'altro – immagini, schermi, monitor. Dopo questo diluvio di icone, non solo lo sguardo artistico è cambiato – ma è cambiato in qualche modo anche l'oggetto di quello sguardo. Invece di vedere un volto come qualcosa di naturale, bello o brutto, caratteristico o anonimo, siamo costretti a guardare talmente tante facce che tratti si sovrappongono a tratti, occhi a occhi, nasi a nasi, in uno sfogliarsi e uno stratificarsi incessante che ha tolto per sempre al viso la sua pace, lo ha reso (come diceva Duchamp) definitivamente non-finito. La stessa pratica, sempre più diffusa, della chirurgia estetica, più che un avvicinamento ad un impossibile ideale di bellezza, non è forse figlia di questo nuovo disordine estetico, di questo ribaltarsi, scomporsi, sfilacciarsi di figure, forme, apparenze e sembianze?

Così oggi, l'unica operazione che sembra possibile praticare è una specie di contro-chirurgia artistica: un paziente scollamento, una dissezione quasi anatomica delle icone che hanno sepolto l'enigma originario del viso.

Il lavoro di Leonardo Pivi si inserisce esattamente in questo contesto. In parallelo al suo impegno più noto nelle opere musive, Pivi ha sviluppato, con la stessa tenacia e la stessa pazienza, una tecnica particolare che solo apparentemente può essere ricondotta al classico collage.

Il collage, questa tecnica tipicamente modernista, estensione diretta del montaggio cinematografico, è nato con le avanguardie storiche proprio come arte combinatoria in reazione al diffondersi incontrollato delle immagini riprodotte. Come non ricordare in proposito la serie di collage *Une semine de bonté* di Max Ernst, in cui vecchie stampe popolari ottocentesche

rivelano il loro versante onirico e sconcertante? Ma negli anni 60 e 70 – cioè gli stessi anni del video *Three Transitions* di Campus – il collage, come giustapposizione di elementi visivi eterogenei, non costituisce più una reazione artistica adeguata. E' in quest'epoca che nasce il de-collage, cioè una tecnica in cui si parte da un'immagine unica che viene scollata da se stessa, evidenziando la sua struttura soggiacente. Artisti come Rotella, Hains, Villeglé, non si limitano più ad avvicinare frammenti iconici disparati, ma, a partire da immagini forti, ne mostrano lo sfaldamento intimo, lo sbucciarsi delle epidermidi visive, come nei celebri de-collage dei manifesti pubblicitari cinematografici di Mimmo Rotella.

Oggi il collage e il suo analogo inverso de-collage paiono però mezzi fuori moda, troppo deboli rispetto alle potenzialità degli strumenti elettronici – in cui la tecnologia cut-'n-paste (letteralmente taglia-e-incolla) ha chiaramente soppiantato forbici e colla, relegando questi strumenti in una sorta di limbo del modernariato.

Eppure, come ha dimostrato Pivi, nel suo lungo percorso di recupero del mosaico – una tecnica data per defunta e confinata nell'artigianato artistico – talvolta anche le tecniche più obsolete, se attentamente recuperate, possono diventare strumenti inaspettatamente rivoluzionari. Nel suo ciclo sulle copertine dei rotocalchi (2005?), ad esempio, Pivi ha inserito piccoli frammenti a mosaico all'interno delle copertine reali. Il mosaico lì funzionava proprio come un elemento eterogeneo "incollato" all'interno di un contesto tradizionale – di più, a essere trasformati in mosaici erano di solito volti famosi, "da copertina" appunto, mosaici di volti costruiti sopra fotografie di volti (non diversamente che nel video di Campus).

Nella serie di opere qui presentate, dunque, Pivi riprende un itinerario già iniziato altrove; ma la novità è che qui riutilizza proprio il "vecchio" collage dandogli un valore inedito, come espediente fisico di intervento chirurgico sul derma delle immagini. Qui, fotografie di volti si sovrappongono a fotografie, corpi di immagini si innestano su immagini di corpi, e il risultato è stranamente fisico, ha uno spessore tangibile che non può non colpire.

Al di là del collage e del de-collage, questi volti perversamente polimorfi di Pivi sembrano dei collage di collage, dei collage alla seconda potenza dove le stesse cose, le stesse figure, una guancia qui, un sopracciglio là, un orecchio da un'altra parte, ritornano quasi germinando l'una dall'altra come una ritorsione inversa delle icone su se stesse.

Re-collage è il termine che spetta di diritto a questa tecnica, qualcosa che è insieme un recupero di uno strumento esistente – e il suo radicale remake, il suo innovativo rifacimento, l'imitazione che da dentro ne stravolge il senso.

I ritratti a re-collage che Pivi ha realizzato, dunque, non rappresentano più solo ciò che è divenuto il viso dell'individuo contemporaneo, ma incarnano "la vera faccia" della contemporaneità come tale, il volto – e insieme la maschera – con cui il nostro tempo si presenta e si nasconde davanti ai nostri occhi.

Marco Senaldi

Il Visionario Virtuoso

Impackt, Numero 2/2006

Intervista a Leonardo Pivi, artista visionario che ha fatto dell'antica e ardua tecnica del mosaico lo strumento per incursioni nel mondo del quotidiano.

Il lavoro di Leonardo Pivi (Riccione 1965) è difficile da catalogare. Emerso nei primi anni Novanta, ha attraversato varie stagioni creative, prima di raggiungere una sorta di equilibrio dimostrato dalla produzione dell'ultimo periodo. Questo equilibrio è il frutto di una difficile sintesi tra orientamenti diversi: il ritorno alla pittura, sfociato nel cosiddetto "realismo nevrotico", da un lato, e il revival del classicismo più desueto, tipico di un certo citazionismo, dall'altro.

L'arte di Pivi è passata attraverso un lungo cammino, reso accidentato da queste trappole, ma è riuscito a salvare gli elementi più elevati e insieme la capacità di scendere nel cuore della realtà odierna e di estrarne una verità genuina. L'opera di Pivi non è definibile in modo univoco – si spazia da galline teratomorfe in marmo bianco, a stravaganti totem di dimensioni lillipuziane incisi su sassolini o su pietre dure, da microsculture-gioiello in oro e pietre preziose, a pannelli a mosaico di enormi dimensioni raffiguranti schermate del web (come per l'opera pubblica collocata alla fermata Bovisa della metropolitana milanese), a micromosaici realizzati con l'antichissima tecnica dell'opus vermiculatum di ascendenza romana, le cui tessere non superano i pochi millimetri di grandezza – micromosaici che poi l'artista si diverte a incastonare nelle copertine di rotocalchi o in confezioni di merci. Si tratta dunque di un'opera caratterizzata da un bagaglio tecnico notevolissimo, acquisito in anni d'esperienza, che però non scade mai nel virtuosismo fine a se stesso – il che fa di Pivi, viceversa, un artista virtuoso, che non si trincerava nell'abilità manuale ma non teme di confrontarsi con i temi più scottanti dell'attualità.

E' proprio tramite questa intersezione di realtà tanto diverse – un'opera di raffinatissima ed esclusiva fattura, che rifà le icone di merci prodotte in serie o le immagini stampate in milioni di esemplari sulle pagine dei quotidiani – che Pivi ci regala una dimensione inedita, tante volte inseguita dall'arte dei giorni nostri, quanto raramente conseguita. Questa dimensione esiste, Pivi ce ne consegna le prove materiali, e non dovremmo avere timore di definirla una nuova classicità antitradizionale.

Micromosaico, pittura, marmo, persino gioielli e oro, la tua creatività non conosce limiti, e spesso ti sei cimentato con tecniche "difficili". Qual è la tua formazione, sia tecnica che artistica?

In giovane età, seppur per brevi periodi, ho fatto esperienze lavorative pesanti come il facchino, il metronotte, l'operaio di pulizie industriali. Dopo numerose vicissitudini sono approdato ad un'importante opportunità lavorativa, collaborare con una ditta di restauro di beni culturali.

Per alcuni anni a Ravenna ho avuto il privilegio di salire sulle impalcature dei cantieri di alcuni monumenti importantissimi e di poter osservare e intervenire su manufatti antichi di svariata origine, quali affreschi, dipinti a olio, stucchi, lapidario, pitture lignee. Oggi posso dire che quel periodo, seppur breve, ha contribuito in maniera decisiva alla mia formazione tecnica. Nei primi anni Novanta, grazie a quell'esperienza, ho sviluppato una particolare avidità nell'analizzare e controllare attentamente il materiale su cui intervenire.

Come artista ho cominciato alla fine degli anni Ottanta a fare le mie prime mostre a Bologna, città in cui studiavo presso l'Accademia di Belle Arti e dove ho avuto il piacere di esporre presso la galleria Neon, vivendo, tra l'altro, molti eventi rilevanti insieme ad artisti amici della mia generazione, che oggi sono molto affermati.

Nelle tue opere si riscontra la voglia di mescolare tecniche e materiali assolutamente eterogenei (penso alle "copertine" con interventi a mosaico) – come arrivi alla definizione di un'opera, qual è il processo mentale che segui?

Sono un visionario, di continuo sogno ad occhi aperti, appena ho un'idea interessante da sviluppare comincia a galleggiare sulle altre in maniera ossessiva, nasce così un periodo di riflessione dove le mie idee rimangono nel limbo, come ibernate, a volte anche per anni.. Il lavoro delle copertine è nato in maniera molto articolata. L'idea iniziale prevedeva di realizzare piccoli interventi tautologici con tecniche svariate, quali micromosaici sagomati, sculturine, piccoli quadri ad olio, sbalzo ecc. Poi ho pensato al supporto in cui ambientare questi microinterventi preziosi – e la carta "usa e getta" dei quotidiani mi sembrava prestarsi bene al cortocircuito. Solo all'indomani della prima rivista fatta, ho appurato con sorpresa che il cartaceo, rinnovandosi continuamente, suggerisce interessanti tematiche da sviluppare, così ho cominciato a costruire micromosaici calibrati su misura, partendo appunto dalla ricerca dell'immagine ad hoc. Nel lavoro delle copertine ricerco ovunque mi trovi immagini per affinità di tematica, penso a quelle con personaggi mascherati, ai miti del cinema, dello sport, della politica, ecc. Non ti nascondo il mio entusiasmo quando dal giornalaio scopro un'immagine che ha i requisiti per poter essere sviluppata. I processi mentali a volte sono difficili da decifrare, perché quando cambio tecnica cambia anche il mio approccio mentale, comunque cerco di sottomettere le mie idee alle tecniche, mai il contrario. Da tanti anni evito di costruire il lavoro attraverso la seduzione e bellezza dei molti materiali che conosco, anzi a volte cerco di sforzarmi e di considerare quelli che per mia natura sento meno, che però possono rivelarsi ottimi per i miei scopi.

Qual è l'elemento scatenante che mette in moto le idee e ti permette di raggiungere il risultato voluto?

Tempo fa avrei risposto "il mio stile di vita"; sono un'amante di situazioni forti e suggestive che possono stimolare la mia fantasia: battute di caccia e pesca, o passeggiate romantiche, andar nei boschi a raccogliere funghi, tartufi, erbe e bacche selvatiche. Oggi purtroppo non ho più tempo per vivere la natura come vorrei quindi anche il mio lavoro ha dovuto trovare altri stimoli.

Penso che il risultato di un'opera riuscita bene è un dato certo che si affina negli anni.

L'esperienza non basta mai, ma avere grande esperienza significa avere certezza di risultati.

Il fascino dei capolavori in arte è celato dietro l'immagine, parlo di pratiche delicatissime ed empiriche, spesso alchemiche e dei rischi annessi. Durante le complicate fasi di lavoro l'imprevisto è sempre in agguato, a volte mi sento come un pilota di Formula Uno che parte e non sa se arriva; può accadere di tutto, prima la pioggia, poi il sole, allora devi cambiare gomme, stile di guida ecc, poi ritorna la pioggia e di nuovo devi adattare il lavoro a nuovi imprevisti, ai cambiamenti, perché il rischio è enorme, sbagliare o andare fuori strada, un lavoro sempre col fiato sospeso.

Che rapporto hai con il mondo contemporaneo, che cosa ti colpisce in un'immagine al punto da trasformarla in un'icona bizantina?

Anche se può sembrare assurdo, il mosaico ha valenze contemporanee e antiche al tempo stesso. Il fattore tempo è molto importante nell'opera musiva, mentre al confronto la tecnica della pittura, nei secoli, si è accelerata spaventosamente. Per rendere l'idea pensa alla frustrazione di Tiziano nel constatare che il suo allievo Tintoretto eseguiva diversi ritratti al mese e a lui non bastava un anno per realizzarne uno... Cambiando sistema operativo si modifica la struttura della forma, la consistenza degli impasti di colore, la velocità della pennellata.

Altro fattore determinante che aumenta il divario tra tempo pittorico e tempo musivo è l'analisi formale; il colore a olio fu un'invenzione studiata appositamente per indagare il microcosmo in maniera ancor più analitica dell'affresco, invece la tessera musiva è un'entità geometrica astratta che obbliga l'artista a considerare l'immagine in termini di sintesi formale. Aggiungo anche che l'artista che dipinge oggi fatica a costruirsi un suo ben definito immaginario, le botteghe non esistono più, molto si è perso e questo ha complicato il mestiere, il pittore di oggi, solitamente non riesce a sganciarsi dall'immaginario fotografico o cinematografico. Nel mosaico quindi l'effetto finale è più trasformante e permette di trasfigurare l'identità di figure e cose, la tecnica è in grado di iconizzare tutto.

Che rapporto hai con le merci? Che genere di consumatore sei?

Sono un consumatore molto distratto e incosciente, per esempio scambio lo sciroppo per la tosse per un digestivo o il detersivo dei piatti per lo shampoo.

Solitamente le pubblicità non fanno presa su di me come consumatore – come artista sì, infatti sono sempre molto attento nell'osservare i megacartelloni che invadono le città, a volte mi fermo a guardarli con attenzione. Amo più il contenitore del contenuto, però non è una regola, sicuramente con le merci ho un rapporto conflittuale.

Cosa significa per te la "delizia"?

Credo che la delizia sia uno stato di benessere in cui si può trovare la nostra mente, un valore emozionale puramente soggettivo. Siamo tutti più ricettivi verso i sapori forti, gli odori penetranti, le musiche a tutto volume, le sgasate dei motori, l'odore del tartufo, la cioccolata, ma per me la più autentica delizia è una sensazione che scaturisce da delicatezze quasi impercettibili, ad esempio trovo piacevole respirare a pieni polmoni la prima aria del mattino appena

entro in un bosco per assorbire umori d'ogni tipo, mi piace in particolare l'odore di mandorla amara di alcuni funghi non commestibili, oppure il profumo delicato dei fiori d'acacia. Sensazioni che in città non puoi respirare. O ancora poter osservare l'altissima qualità pittorica nei quadri di alcuni grandi maestri, come ad esempio La fanciulla con l'orecchino di perla di Vermeer, la delizia in questo caso è data dal tocco magico, sapiente e soprattutto delicato del grande pittore.

Che rapporto hai col packaging, con l'involucro delle merci e degli oggetti in genere?

Sono per me materia costante di studio, mi è successo anche di recuperare negli scantinati merci prive di valore commerciale, in realtà però difficilmente riesco a lavorare su quello che raccolgo, forse è una sorta di collezione che utilizzo per stimolare la fantasia, un desiderio di possesso utilissimo. Da ragazzo in campeggio durante un'escursione, in Trentino, ricordo di aver trovato una scatola di fagioli della prima guerra mondiale ancora intatta, lo stesso giorno trovammo anche diversi ordigni inesplosi, così i nostri istruttori purtroppo non ci fecero portare nulla a casa – però quella scatola di fagioli mi è rimasta in testa, non so cosa darei per avere ora quel cimelio da mettere in una teca e contemplare.

Marco Senaldi è critico e curatore; insegna Cinema e Arti Visive all'Università Statale di Milano Bicocca, recentemente ha pubblicato (con F. Carmagnola) *Synopsis. Introduzione all'educazione estetica*, Guerini, 2005.

Marco Senaldi

La cronaca e l'emblema
Corpo estraneo (da catalogo)

Galleria Astuni, 2004

La guerra delle immagini

Nell'attuale dibattito politico internazionale, e in particolare nelle polemiche intorno all'intervento americano in Iraq, un peso preponderante è stato attribuito alle immagini e al loro controllo.

L'uccisione dell'ostaggio italiano Fabrizio Quattrocchi è stata ripresa in un video, che tuttavia non è mai stato trasmesso dalla tv araba Al Jazeera perché ritenuto troppo crudo; in compenso, i terroristi stessi hanno realizzato e divulgato le riprese dei suoi tre compagni, di recente liberati, per usarle come arma di pressione psicologica contro i suggestionabili governi occidentali. Non si sono viste molte immagini di scontri armati; tuttavia, sono rimaste indimenticabili le riprese televisive dei soldati statunitensi che abbattono le statue di Saddam Hussein — mentre la folla applaude al crollo e lancia insulti contro quelle che erano a loro volta vere e proprie icone. D'altra parte, le immagini delle bare dei caduti americani, drappeggiate con la bandiera a stelle e strisce, hanno sconvolto l'opinione pubblica degli Usa, benché in quel paese tutti fossero informati del fatto che, dopo la fine delle operazioni di guerra dichiarata nel marzo 2004, avessero perso la vita in attentati e imboscate molte centinaia di marines. Infine, come è noto, la credibilità degli Usa e l'esito stesso della guerra in Iraq hanno subito un duro colpo dalla divulgazione delle immagini di torture inflitte a prigionieri islamici dalle forze di "liberazione". Non si tratta di una novità, naturalmente: basterebbe ricordare le polemiche sul video della cattura degli ostaggi italiani durante la prima guerra del Golfo (1991) — o, viceversa, l'assenza pressoché totale di copertura video del genocidio del Ruanda (1994) — e, più indietro, l'importanza strategica dei servizi televisivi durante la guerra del Vietnam (o ancor prima il ruolo dei cinegiornali durante la Seconda Guerra Mondiale) per capire come la questione non sia più solamente quella delle "immagini di guerra" — ossia la presenza o meno dell'apparato mediale per riprendere, comunicare o raccontare un conflitto — ma sia quella della "guerra delle immagini", ossia il fatto che una parte del conflitto viene combattuta direttamente a forza di icone che hanno il compito di manifestare, spiegare, evidenziare, ma anche disturbare, sconcertare, colpire.

Che cosa stai guardando?

Nonostante il fatto che questa situazione abbia suscitato i commenti degli esperti di comunicazione, dei sociologi, degli strateghi militari e politici, è strano che nel dibattito non sia mai intervenuto un critico d'arte o un artista, cioè chi le "immagini" le interpreta o le crea. L'attenzione pubblica è invece stata dirottata sull'opportunità o meno di rendere pubbliche determi-

nate immagini, fino alla presa di posizione di Baudrillard secondo cui “il problema è indecidibile”.

Ciò che è in realtà indecidibile è questa stessa alternativa, ovviamente falsa; il problema autentico non è infatti “cosa è lecito (far) vedere”, ma: “che cosa stiamo effettivamente guardando?”. Se consideriamo le immagini di un video raccapricciante, come quello della decapitazione di un ostaggio civile americano da parte di un gruppo estremista islamico, eccoci di fronte a un tipico enigma: non solo perché è difficile stabilire se il video sia autentico, ma anche perché di esso sono state diffuse versioni molto diverse che producono reazioni molto differenti – così, la versione sgranata e discontinua reperibile in rete è molto angosciante, ma meno icastica delle immagini fisse tratte dal video stesso e pubblicate senza remore da tutti i quotidiani del mondo; il suo passaggio (montato, tagliato e commentato) durante un telegiornale ha un sapore e un senso diversi dalla sua visione integrale, fuori contesto e col sonoro originale. Per questo occorre chiedersi sempre: che cosa stiamo realmente vedendo? Elementi come la definizione dell’immagine, il contesto in cui è inserita, le condizioni in cui è percepita, sono essenziali tanto quanto il contenuto.

Prima pagina e facciata

Il fatto è che le immagini, come le testimonianze storiche, sono sempre autentiche, perché anche quelle manipolate rivelano, a chi sa intenderla, l’intenzione del censore, e pertanto non sono meno veritiere di quelle integrali e non manomesse. Inoltre, le immagini non sono mai sole, cioè non sono isolabili dal contesto che le circonda, anche se questo contesto non è iconografico.

La famosa opposizione immagine/parola va rivista in tal senso. In effetti, ciò che facciamo di fronte alle copertine dei tabloid o alle prime pagine dei quotidiani, non è guardare le immagini da un lato e leggere i titoli dall’altro; ciò che facciamo è afferrare un insieme di finestre, di riquadri, di caratteri e di icone che costituisce un’architettura complessa di immagini-parole. Il nostro paesaggio mentale è sempre più affollato di costruzioni virtuali, il nostro computer è fatto di “porte” e “finestre” (windows), in internet incontriamo “accessi” e “portali”, e la stessa urbanistica reale sembra invidiosa della costruzione tipografica e sui palazzi in restauro dominano pubblicità che paiono pagine da rotocalco ingrandite a scala gigante.

“Prima pagina” e “facciata” si scambiano i ruoli e ridefiniscono il mondo in cui “abitiamo” e che “guardiamo”. Frammenti di immagini, riprodotte, esplose, ritoccate, tagliate, si intersecano nel paesaggio e costituiscono le “armi di convinzione di massa” da cui veniamo “bombardati”.

Sulle prime pagine dei giornali compaiono spesso fotogrammi tratti da video, ma nelle “edicole” dei telegiornali, è la tv a prendere in prestito le prime pagine dei quotidiani e le copertine dei settimanali. Schermi, prime pagine, cartelloni pubblicitari sono altrettanti luoghi strategici dove si combatte quotidianamente la vera e interminabile “guerra delle immagini” – perché è lì, in quei pochi, ma potenti, decisivi, centimetri quadrati di carta, che deve distillarsi un pensiero, un’opinione, un’idea: il Nemico decapita l’Amico, il Capo che ci guida è sicuro, la Bellezza è (ir)raggiungibile, la Morte è vicina, questo sarà il tuo Totem...

Mosaico estemporaneo

Il lavoro di Leonardo Pivi, in questo preciso momento storico, costituisce una riflessione estremamente cogente e stringente intorno a questo dato di cose. Mediante una indiscussa abilità d'occhio e di mano, che gli permette una disinvoltura senza eguali nell'impiego del linguaggio musivo, Pivi sa trasformare l'icona più banale in un fregio che pare appartenere ad altre epoche e ad altri mondi.

La trasformazione delle immagini di copertina di settimanali, rotocalchi, quotidiani, in micro-mosaici, oltre a vincere una sfida in termini di pura e semplice "bravura", converte l'effimero in eterno, il banale in eccezionale, lo scarto in reliquia. Tuttavia, gli effetti di questo cambiamento non si esauriscono in un passaggio dal transitorio al duraturo, ma implicano la messa in gioco degli elementi chiave dell'immagine. Quando una piccola icona giornalistica viene "tradotta" in un micromosaico, accade che il problema della "bassa" o "alta" risoluzione acquisisca un altro senso: l'immagine è insieme scomposta e ridefinita, perché è il parametro stesso in base a cui se ne giudica la qualità ad essere improvvisamente cambiato. Benché un "punto" di stampa (il famoso dot per inch, meglio noto come dpi) sia molto più piccolo della più piccola tessera di mosaico, quest'ultima ha il potere di "pietrificare" un colore, una sfumatura, una linea. Il magico potere pietrificante del mosaico, tramuta una questione di dimensioni spaziali in un problema di qualità visive e impone una riflessione su qualcosa che normalmente diamo per scontato.

Ma il lavoro di Pivi possiede anche una ulteriore sottigliezza: infatti l'artista non trasforma l'intera prima pagina in un mosaico, ma solo un'immagine centrale. Ne risulta così un oggetto ibrido fatto di parole/immagini che, pur conservando la fragilità della rivista, acquista l'autorità e lo spessore di un emblema.

Questa realtà ibrida rispecchia fedelmente la nostra condizione di fruitori e di vittime della "guerra delle immagini" – da un lato sempre travolti da un susseguirsi di immagini che si sovrappongono senza pausa; dall'altro sempre inclini a rendere omaggio al mito di turno come se fosse l'unico e l'ultimo.

Ecco: ciò che riesce ai mosaici di Pivi è immortalare come in un frammento di antico pavimento romano facce di premier, animali estinti, volti rifatti di rockstar, o persino opere d'arte, trasformando la nostra inutile e stucchevole Cronaca, miracolosamente e per sempre, in una scheggia di Storia.

Per ricominciare

Il lavoro di Pivi nasce da una inclinazione verso il meticcio espressivo, l'incrocio formale, il gusto barocco per il bizzarro, sostenuto da una perfetta padronanza dei mezzi linguistici impiegati, che si tratti di pittura, di scultura, di mosaico, o che i materiali in gioco siano pietra, tessere musive, o metalli preziosi, come nel caso di particolari gioielli realizzati dall'artista. Quello di Pivi è un complicato universo di segni, dove si mescolano pinocchi sofferenti e idoli di sapore azteco scolpiti su pietre dalle dimensioni ilipuziane, teste di mucca dagli occhi di

smeraldo, oppure icone mediali, come Sofia Loren o Mike Tyson, inaspettatamente nobilitate da mosaici che li rendono simili ad antichi condottieri ellenistici.

All'interno di questo mondo, le riviste realizzate con l'antica tecnica dell'opus vermiculatum (micromosaico) occupano un posto di rilievo.

Esse costituiscono una riflessione profonda sul ruolo strategico delle immagini nella nostra società e sul loro uso bellico, economico, o anche semplicemente estetico – ma non solo.

Infatti, "solidificando" il flusso indistinto di figure, forme, apparenze, sembianze, rappresentazioni, che ogni giorno, quotidianamente, implacabilmente, le armate massmediali ci rovesciano addosso, in qualche misura ci forniscono un antidoto, che consiste nel soffermarsi sul "male", anziché tentare sbrigativamente di liberarsene, come faremmo regolarmente con un vecchio giornale.