

# Conversazione con Daniel Maillet

Daniel Maillet: Vorrei chiederti questo: come mai persone di istruzione molto diversa, profane dell'arte o addette ai lavori, vedono i miei ritratti in modo antitetico? Alcuni dicono che i miei dipinti sono vivi, presenti e impressionanti, belli; altri invece dicono che sono senza vita, morti o tristi. Perché?

Ivo Monighetti: Io credo che ci sia un limite alla libertà di interpretazione e quindi, in modo forse un poco immodesto, oserei dire che qualcuno sbaglia. Non c'è un'ermeneutica infinita. Non credo a un relativismo interpretativo: credo piuttosto a un margine entro il quale un ricettore, colui che guarda, può muoversi raccogliendo in sé le proprie esperienze, i propri fantasmi, la propria storia. Ma – lo ripeto – ritengo che questa percezione antitetica delle tue opere non sia accettabile: reputo più giusta la seconda interpretazione, perché la categoria della bellezza, in quello che fai, è da considerare secondaria rispetto alla categoria dell'etica, del giusto.

Tempo fa, guardando le tue opere, avevo già scritto che la tua dimensione etica, il fatto di non sopraffare mai l'oggetto che dipingi, sia determinante. La tua aderenza a quello che osservi

è un po' il segno della tua poetica; un'aderenza che vive di una forza che chiamerei "attenzione". Mi ricordo una frase di Simone Weil che sosteneva: "Tutto ciò che è giusto richiede una grande attenzione", cioè non accetta una qualsiasi forma di distrazione, anche quella che sta spesso alla base della metaforizzazione del reale e del gioco interpretativo, che talvolta spingono lontano da quello che guardi. Io credo che la tua attenzione si consumi dentro la percezione dell'altro e che lasci poco spazio all'interpretazione.

È come se tu fossi meravigliato, fin dal primo momento nel quale il tuo sguardo si posa su un oggetto, su una persona; credo che in questa percezione intervengano, da parte tua, un'attenzione infinita e un rispetto profondo: ti rifiuti di cancellare "l'altro" nelle movenze, negli scarti della tua interpretazione. L'altro, in qualche modo, è lì con la sua presenza, che viene prima della tua interpretazione.

Ritengo che il tuo lavoro sia da leggere in questa chiave, dove il giusto ha il primato sul bello. Spesso, guardando le tue opere (in modo speciale i ritratti, i personaggi in formato "quasi naturale"), penso che tu non abbia potuto lasciare libertà alla tua mano, tradurre (quasi) espressionisticamente quello che stavi vivendo, ma che la tua mano in qualche modo abbia obbedito a una presenza dell'altro che è primaria in rapporto alla tua presenza di artista.

In questo senso ti sento non molto legato alla modernità, in questo senso ti sento forse un post-moderno che guarda più addietro nel tempo, come se lo scarto tra rappresentazione e reale fosse per te qualcosa da ridurre al minimo. Pur essendo consapevole che quando si guarda qualcosa lo si deforma, tu hai cercato di deformare il meno possibile; e questa accettazione dell'altro che ti si impone è un atteggiamento etico prima che estetico.

DM: Tu concordi con quelli che dicono che i miei lavori, i miei ritratti, sono privi di vita. Ma (a parte il fatto che questo comunque non pregiudica la qualità dell'opera) vedo invece nel mio lavoro molta vita: è una vita propria del segno, della pennellata, dell'arte, che non coincide con la vita, con "l'essere vivo" di chi ritraggo. Il mio intento è proprio forse quello di

far vivere la rappresentazione di una persona, con delle caratteristiche ben precise che so di riuscire a cogliere.

Non tutte, perché l'immagine è ferma: tuttavia colgo l'essenza di una persona o qualche sua caratteristica.

È successo che alcune descrizioni del carattere di personaggi da me dipinti si siano molto avvicinate al carattere della persona reale, come nel caso dei ritratti degli artisti ticinesi Alberto Flammer, Flavio Paolucci e Gianfredo Camesi.

IM: Ciò che ho detto non pregiudica affatto la qualità del tuo lavoro, peraltro indiscutibile; quello che metterei in dubbio è che tu scavi la psicologia di colui che ritrai: secondo me non lavori nella direzione del profondo – e ciò non significa affatto che tu sia superficiale – ma cogli nell'altro il momento di insorgenza, di postura, il suo modo di presentarsi al mondo con l'atteggiamento di chi non è consapevole di sé; di chi, nei momenti aurorali, sorgivi, appare a se stesso. Ecco, è forse questo attimo che riesci a cogliere: il primo apparire a sé, che non significa andare a cercare lontano il significato di una persona. Quello che una persona è, è lì, a fior di pelle. In questo senso parlerei di involucro. Questo apparire a fior di pelle dell'altro è il primo incontro che hai, come quando apri una porta e, cortesemente, accogli l'altro che ti porta la sua verità. Non vai oltre a questo: non perché tu non sappia andare, ma perché non ti interessa.

Quando parlo di involucro non intendo il superficiale, ma qualcosa che appartiene all'ordine della meraviglia: credo che l'altro ti sorprenda per la pelle che si porta addosso, per la postura con la quale si definisce. Passa dalla soglia di una porta e ti raggiunge per la prima volta. Entra in casa tua, lo guardi, lo cogli immediatamente in questa percezione di superficie. Magari vedi più lontano di altri che pretendono di andare in profondità: forse hai ragione tu. È un po' questa la sensazione che ho, che la tua profondità stia nella tua straordinaria capacità di guardare l'involucro dell'altro, i suoi movimenti, le sue posture, questo modo di atteggiarsi al mondo, primario, elementare. In questo senso è la tua profondità: nel dare forza alla superficie.

DM: Ovviamente, questa superficie che traduco in segni rappresenta un involucro. Devo essere agile, elegante, raffinato tra sintesi e analisi: nel mio lavoro ci sono tutt'e due le componenti. Colgo un attimo di una persona nel suo aspetto esterno, anche se queste persone stanno in piedi con una forza e con una pesantezza che è tipica dell'architettura e quasi della scultura. Gianfredo Camesi mi sembra una roccia, lo sento molto fermo, anche se c'è un fondo bianco che non segna l'ambiente, che non dà traccia di luoghi comuni. Flavio Paolucci, che è al suo fianco, lo sento, invece, come un guru. Altre persone dicono che a loro sembra il capo indiano di un'antica tribù dell'America del Nord. Allora io cosa colgo? È vero che tolgo a queste persone quello che sono abitualmente, ma le carico di qualche cosa che sono sicuro abbiano e che non tutti riescono a vedere. Nessuno direbbe che Flavio somiglia a un capo indiano, fintanto che non guarda il mio ritratto. E lo è veramente, con la sua calma; lo è come uomo. Quindi ti contraddico: condivido quello che dici, ma vado in quella profondità che tu, a mio avviso, non riesci a notare.

IM: Il discorso è difficile, non riesco a darti torto. Già accennavo, in quelle scarse parole che ho espresso prima, che cogliere la superficie, la pelle, le pieghe – questa attenzione che hai, accentuatissima, per il dettaglio – tutto questo gioca in favore di una conoscenza che non è interpretazione, ma rispecchiamento di quello che nell'altro è postura, disposizione, sguardo primario. In questo senso, se tu dici che questa è la profondità, sono d'accordo con te. Tu non fai un'analisi psicologica dell'altro: non hai bisogno di deformato, di trasformarlo.

DM: Su questo sono d'accordo.

IM: Dal momento che definisci in questa maniera il tuo essere presente, con lo sguardo di fronte all'altro, posso accettare che vai a cogliere qualcosa di profondo, ma solo in questo senso; non in quello che poi ci lavori attorno. È come un apparire che tu cogli: questo apparire non si trasforma in un'analisi descrittiva, che invece comporterebbe un lavoro di rielaborazione.

Sei lontano chilometri da una visione espressionistica in campo artistico. Ho parlato di post-moderno, ma nel senso che vai a recuperare uno sguardo che è classico. Non per niente il tuo disegnare, il tuo dipingere, si è accompagnato a un'esigenza profonda di scolpire.

Questa maniera di riprendere il mondo ti permette di cogliere qualcosa che appartiene all'altro e che non diventa te stesso.

Nei tuoi ritratti non fai degli autoritratti: mentre spesso, specialmente in una certa pittura – anche contemporanea – si ha quasi l'impressione che riprendendo l'altro il pittore dipinga se stesso, le sue movenze più profonde, le rielaborazioni dei suoi fantasmi, delle sue paure, dei suoi orrori. Questo tu non lo fai e in questo senso ti sentivo poco "attuale". Vorrei fare un'osservazione che mi sembra centrale rispetto al tuo lavoro: nei ritratti che fai, siamo noi che guardiamo a essere guardati; siamo quasi soggiogati dallo sguardo di chi guardiamo, prigionieri del suo modo di osservare. Trovo che in questo – e la cosa mi appare sconvolgente – restiamo come ammalati, come se non avessimo più niente da dire, perché in quel momento siamo dentro il quadro, circoliamo al suo interno. Quello che guardiamo ci osserva con una tale intensità che non ci lascia spazio per definirci.

In questo senso si può anche capire come qualcuno si senta irritato: non ha uno spazio proprio di interpretazione, perché è prigioniero dello sguardo di chi è ritratto. In questo senso è chiaro che sei vivo, ma io ho provato la stessa sensazione guardando una natura morta, che ha una forza tale per cui rimani come spalancato e meravigliato. Spalancato al voler dire qualcosa che non riesci a dire, meravigliato dalla potenza di chi ti guarda. Ancora una volta ci muoviamo in uno spazio ridotto di interpretazione; ecco perché, come ti dicevo all'inizio, non credo che il tuo lavoro si presti a interpretazioni così dissimili, lontane da quella che, personalmente, considero non l'interpretazione giusta ma la più plausibile, la più vicina alla verità.

DM: È molto difficile risponderti e dare spiegazioni su come lavoro o sul risultato del mio lavoro. Mi rendo semplicemente conto delle reazioni diverse che le persone, non solo colte e istruite nell'arte ma anche profane, esprimono davanti al mio lavoro. Mi rendo conto di questa disparità di opinioni; so, in un certo senso, di spogliare una persona, come tu dici. Ma non spoglio esattamente la persona: mentre lavoro, ho un atteggiamento in cui elimino dei sentimenti; tolgo le percezioni che possiamo avere quando guardiamo una persona – che sia l'olfatto, che sia la sensazione che uno ha quando guarda una pelle piuttosto che un'altra –, quando le tensioni, magari quelle più effimere o quelle più immediate, ci fanno sentire se una persona ci è simpatica o antipatica.

Credo di uscire, mentre lavoro, da queste percezioni sensoriali per entrare in un'altra realtà, senza giudizio: non giudico nessuno, non guardo al bello o al brutto, al piacevole o allo spiacevole e mi sembra di entrare in una dimensione poco umana, uscendo leggermente dai parametri che sono quelli dell'essere incarnato. Forse mi muovo in un ambito più trascendentale. Credo che possediamo tanti livelli di coscienza: per esempio, quando uno muore entra in un'altra dimensione di coscienza, non è vero che muore. E forse anche da vivi si può accedere ad altri livelli di comprensione.

IM: Se seguo questo tuo ragionamento, mi viene da ripetere quello che mi sembra di averti già detto una volta, cioè che davanti alle persone che ritrai ti comporti un po' come colui

che, per conoscere, deve in qualche modo distruggere qualcosa, lasciar cadere qualcosa. Per conoscere una farfalla talvolta siamo obbligati non a goderla nella straordinaria eleganza con

la quale volteggia nell'aria, ma a devitalizzarla per appropriarsi di qualcosa che sta al di là della percezione. Perciò ritengo che le tue figure rappresentino l'altro in un momento di perdita

di qualcosa. Quando dico figure devitalizzate non intendo necessariamente cadaveri, anche se ogni tanto il profumo di morte trapela dai tuoi lavori: nel bianco immenso che le avvolge, sono come farfalle conficcate con uno spillo. Non voglio dire che non cogli le persone in una loro verità, ma hai bisogno di spogliarle, di eliminare la dimensione erotica del corpo, senza sentire queste persone nei loro desideri. Le spogli nel senso che sono come esseri non desideranti. Prima hai accennato a una figura che senti rocciosa: in questo modo intendo il tuo devitalizzare la figura. E nel devitalizzare, nel rinsecchire l'altro in un involucro, cogli qualcosa che può essere profondo, cioè la persona che si guarda e si dice: "io non so chi sono". Tu stesso non poni mai la domanda: "chi sei?". In questo senso hai ragione, non giudichi; però puoi fare sentire maltrattato, in un certo senso, chi guarda i tuoi lavori.

DM: Questa nostra conversazione sta diventando un gioco molto simpatico; posso capire quello che tu intendi dirmi, ma torno a sostenere che non sono d'accordo. Sì, è vero, tolgo una parte

di umanità a questi ritratti, ma li rivitalizzo con un'energia semplicemente diversa, che non tutte le persone riescono a percepire, mentre altre li sentono pieni di tensioni di vita come se stessero esplodendo, e pure apparendo rappresi, fermi, forse rigidi, sono tutt'altro che morti: è come se stessero uscendo dalla crisalide, appena prima di entrare nella vita dei sentimenti più sensoriali, più legati alla corporalità.

Il mio compito è quello di rinunciare: a una tecnica, a un segno. Il mondo di un artista è fatto di continue rinunce, con le quali si può arrivare a possedere quei segni che sono propri, perché

su un foglio bianco esistono miriadi di possibilità di incontrare un modo di esprimersi: io devo incontrare il mio. Il mio segno è uno solo e il mio compito non è di fare la copia della realtà. Non sono un naturalista, sono un realista: credo nella vita, nell'uomo, nelle cose belle e non penso affatto di fare una pittura macabra, come dici tu "odorante di morte". È una realtà anche quella, tutta umana, che non nascondo.

IM: Mi convinco sempre più, anche ascoltandoti, che cogli la vita ogni volta in cui sorge e in cui scompare. Vai a cercare la verità in questi momenti fondamentali dell'esistenza che sono percorsi dal dolore: per questo la tua pittura non è mai allegra. Sento questo dolore come quello di chi abbandona un involucro che lo proteggeva, come la crisalide che lascia delle spoglie e diventa farfalla. Ritengo che, proprio perché vai a cogliere questi momenti essenziali, non puoi non fare i conti con la sofferenza. Anche la serie che hai fatto sulla nascita – Corpus gravidum – va in questa direzione: vai a cercare momenti cruciali con uno sguardo che definisci realista e che però, per il suo essere così vicino all'altro, diventa quasi metafisico. L'altro non è semplicemente la madre che partorisce, ma diviene la maternità: c'è una forte componente di astrazione, non è quella particolare persona che tu riprendi, c'è un'espropriazione.

Ancora una volta, la tua indagine non è psicologica. Per fortuna. Perché l'arte non fa mai dello psicologismo, non va alla ricerca di un'individuazione della persona che si distingue necessariamente dalle altre, ma cerca di raggiungere un'astrazione.

È paradossale quello che dico, perché guardando le tue opere sembra imporsi la componente figurativa. Eppure, secondo me, se si guarda bene nei tuoi lavori, sono centrali le pieghe,

i dettagli, le vene sulle braccia, le unghie delle mani; in questo senso hai un'attenzione veramente da naturalista, che guarda senza pietà al dettaglio: per questo il tuo realismo tende a diventare qualcosa di metafisico, dal momento che non è più il sentimento di quella persona, ma l'astrazione di quella figura che ti interessa. C'è un pensiero che è sempre presente: i tuoi lavori sono carichi di una cognizione che è quell'attenzione al dettaglio di cui parlavo all'inizio, che mi fa dire che la tua pittura trova la sua origine e i suoi modelli di riferimento molto lontano nella storia della pittura.

Vedo sul tuo tavolo un libro dedicato a Pisanello disegnatore che cerca di definire, nel suo impietoso modo di dipingere, le narici di un cavallo. Che cos'è questa attenzione sconfinata per il dettaglio? Perché vuoi essere così preciso nel cogliere i dettagli della figura sulla quale lavori?

DM: Dicevi che non esiste erotismo nei miei lavori. Il mio lavoro è minuzioso, costruito con tanti piccoli segni e, anche se sono figure molto grandi, lavoro sul dettaglio: provo godimento nell'accarezzare il grembo di una partoriente; mentre dipingo, il soggetto – che posa per me lunghissime ore – diventa uno strumento nelle mie mani.

Non vedo la stoffa, un braccio o i capelli: vedo delle forme e delle strutture, mi astraggo totalmente e sono impegnato a riprodurre queste forme nel mio modo e nel mio stile. Una volta abbozzata la figura (forse il lavoro più faticoso), inizio a riempire le superfici: è un momento estremamente piacevole, che mi rilassa, anche se procedo in modo molto frenetico, con grande attenzione e fatica, fisica e mentale. Sovrapporre segni più chiari a segni più scuri con questa regolarità e dolcezza è un piacere.

IM: Non posso darti torto. Non vorrei che il nostro dialogo diventasse un gioco nel senso che io debba sospettare di ogni cosa che dici. Sono nella posizione di chi dovrebbe accettare le tue intenzioni, ma credo che chi guarda possa afferrare degli aspetti che sfuggono a chi crea un'opera. Non è importante l'intenzionalità che guida il tuo gesto e sono sicuro che quello che dici risponde a un'esigenza reale. Ciononostante, se il tuo gesto di accarezzare una piega, oppure una ruga, appartiene all'ordine del godimento, non vuol dire che sia una forma di erotismo:

è un piacere molto più sublimato, legato alla forma; l'attenzione alle pieghe governa la grande stagione barocca e già nelle forme rinascimentali troviamo questa tendenza. Si potrebbe anche dire che nelle pieghe della veste di una Madonna ci siano le pieghe dell'anima. Forse è questa la grandezza dell'opera d'arte, che recupera qualcosa dell'ordine del piacere tuttavia lontanissimo

da un piacere erotico, benché dia delle forme di godimento che qualcuno potrebbe considerare tali. È uno dei misteri dell'arte: ha a che fare con qualcosa di legato alla forma. L'invenzione formatrice, creatrice – che risale probabilmente all'infanzia – è pur sempre qualcosa di sganciato dal corpo dell'arte amorosa. È qualcosa di diverso: non so bene dove stia questa differenza, ma sento che siamo su altri piani.

In questo senso dico che si sente poco erotismo nel tuo lavoro: c'è un'attenzione così diretta alle forme che la sostanza scompare. Nella tua vis realistica c'è una componente di astrazione molto forte.

DM: Nonostante la nostra civiltà abbia alle spalle oltre 3000 anni di cultura artistica figurativa, in questo secolo gli artisti figurativi si sono ridotti a pochi. Lo stile e il modo di creare hanno interessato sempre meno artisti. Per ragioni forse legate all'eredità di mio padre, sono rimasto legato a una particolare tradizione figurativa: faccio costante riferimento alle origini elleniche – l'ellenismo arcaico fino a Fidia – prima ancora che alla scultura manierista, quindi a tutta l'arte rinascimentale, che nel mio lavoro è molto importante; credo di poter tracciare un ponte fra queste tradizioni. Nell'attualità vedo un grande fraintendimento: critici e galleristi guardano il mio lavoro come un'opera

figurativa, ma nelle gallerie lo scartano perché lo ritengono non adatto, troppo moderno o troppo duro. In questo senso hai ragione tu: penso che la mia figurazione abbia legami col passato, ma è forse troppo astratta e metafisica per chi commercia arte figurativa intesa in senso tradizionale. Ritengo che il mio lavoro sarebbe più adeguato per gallerie d'arte concettuali

o minimaliste, ma chi le conduce ha dei pregiudizi: quando vedono una forma d'arte che riconoscono come figurativa, la relegano nel passato. I galleristi mi tacciano di accademico e per questo ho grande difficoltà a inserirmi nel mercato.

Tu parlavi di post-moderno, a proposito del mio lavoro. Il post-moderno è una tendenza degli ultimi vent'anni; credo, e non voglio essere presuntuoso, di essere molto più in là del post-moderno, di intuire qualcosa che deve ancora venire. Viviamo in una società che, a mio avviso, sta acquisendo valori diversi da quelli precedenti, dettati anche da condizioni di vita differenti: il crescente isolamento, ad esempio, obbliga ciascuno ad attingere a tutte le sue forze, perché privo di sostegno esterno. Nel mondo dell'estrema comunicazione, le persone si trovano slegate invece che unite: la mobilità dei mezzi di trasporto ci permette di vivere in luoghi dove non c'è più nessuno

che conosciamo. Ci autosradichiamo; questo avviene in continuazione. Spero solamente che la mia pittura possa preannunciare una condizione che non sia negativa: non è negativo l'uomo isolato; tuttavia deve avere il nocciolo di se stesso integro, perché il mondo che verrà non fa pensare all'opportunità di appoggi esterni.

IM: Credo ci sia qualcosa di giusto quando dici che i tuoi lavori sono più facilmente avvicinabili ai movimenti dell'arte concettuale o dell'arte povera che non ad altri movimenti; penso che il cosiddetto concettuale risponda proprio a questa esigenza, cioè andare al di là dell'informazione che ci frastorna, della comunicazione che è una messa in scena spettacolare: cercare qualcosa di più profondo, di essenziale. L'arte concettuale fa pulizia di tanta sfrenata manifestazione di una percezione casuale, disordinata. In questo senso credo che tu sia inattuale: non tanto in rapporto a movimenti che si rifanno all'arte concettuale, ma in rapporto al resto, al neo-figurativo o ad altre forme che hanno trovato spazio, anche di mercato. Sarebbe interessante capire meglio in che senso il tuo lavoro si avvicina ai movimenti dell'arte povera e dell'arte concettuale. Mi sembra intuitivamente che tu abbia ragione: c'è una ricerca, dentro la complessità, dell'essenziale. E questo essenziale lo manifesti senza pretendere di mimare le movenze dell'intelligenza più raffinata – come spesso si può cogliere nell'arte concettuale – cioè la tensione di un pensiero che vuole spogliarsi di ogni rimando evocativo alla natura. Tu hai bisogno ancora della natura, del corpo; ecco, il problema di quello che potrebbe essere il futuro del tuo lavoro sta qui: quanto di evocativo, nella rappresentazione di un'emozione legata alla vita, passa nel tuo lavoro? Finora il tuo è stato un lavoro di espropriazione, quindi poco evocativo, fatto di pochi rimandi. Ma dentro questo lavoro così ancorato al dettaglio, alla cura rigorosa di uno sguardo attento, quanto potrai realizzare nell'ordine dell'evocazione, del poetico, del suggerito? Lasci poco spazio a questo, ed è come se tu fermassi nell'astrazione un movimento che muore nascendo. Tra la morte e la vita c'è, nel tuo lavoro, molta assonanza, c'è qualcosa che mi sembra si possa ritrovare.

DM: Credi che il mio lavoro possa ancora cambiare molto?

IM: Non lo so. Ti dico quello che, secondo me, si potrà ancora muovere, sempre nella tua direzione, verso una maggiore componente evocativa: una pittura che, pur essendo intenzionalmente realistica, abbia un potere di rappresentazione che si porta dietro un forte elemento emotivo, che non si rapprende in una forma di astrazione e capace di non uccidere sul nascere l'evocazione.

DM: È vero, penso di avere percorso solo una parte della mia evoluzione e della mia strada artistica e creativa. La mia mano ha altre possibilità, molto diverse da quelle che sto curando;

so di essere contenuto, di avere una rigidità interna che mi dà la disciplina necessaria; forse sto intuendo qualche cosa che deve ancora realizzarsi. Forse intravedi nelle sculture un inizio ancora timido. Spero di arrivare a fare delle figure a grandezza naturale. Quello che leggo è una maggiore solarità, non solo dovuta al materiale, ma anche alle forme, meno introverse.

IM: Credo che quando parli di maggiore solarità tu stia toccando, in parte, la tua verità: quando guardo le tue teste brasiliane mi accorgo che la tua solarità non è slegata dalla corporalità.

C'è qualcosa di tenue che accarezza il volto di queste figure e la luce che trapela è quella di un'intimità maggiore: le sento molto più umane, meno disumanizzate dei tuoi ritratti che, invece, mi sembrano farfalle conficcate per essere conservate. Nell'ordine del tattile, ti viene voglia di accarezzarle: c'è una luce tenue che percorre il volto di queste donne, di queste figure, di questi corpi, che forse prelude a qualcosa di meno metafisico e di più vicino al pulsare dell'esistenza. In questo senso posso intravedere il futuro del tuo lavoro.

DM: In un'opera d'arte un artista, che lo voglia o no, riproduce un'epoca, l'espressione di un tempo molto preciso in cui vive. Mi chiedo: nell'ordine dell'inconscio collettivo, cosa esprimo coi miei ritratti? Cosa, di questo mondo in cui viviamo? Qualcosa che tu vedi e che appartiene a tutti?

IM: Se esprimi qualcosa di profondo, sono esigenze contrarie a quelle legate al modo di vivere oggi più diffuso. Ad esempio, nelle figure che hai scolpito o stai realizzando adesso, sento le tracce di una cultura della pazienza, dell'attenzione, del silenzio, che si contrappone a quella dell'impazienza e dell'informazione a ogni costo. Tu poi, portato a capire gli altri a ogni livello, hai una visione del mondo non aristocratica: hai bisogno di sentire la vicinanza di chi è non necessariamente culturalizzato e sofisticato. Non per nulla l'hai cercata in figure lontane dai nostri luoghi: il tuo viaggio in Brasile significa qualcosa, in questo momento. Credo che questa attenzione per la dimensione della pazienza e del dolore, per una sofferenza che non tratti come qualcosa di epocale e di legato a questo momento, tu lo intenda come sofferenza eterna. In questo senso la tua visione diventa sempre più classica. Spero che tu possa dare il meglio di te nei prossimi anni.

***Ivo Monighetti, Verscio, 1996***

## **Conversation with Daniel Maillet**

Daniel Maillet: I'd like to ask you this: why is it that people of very different educational backgrounds, whether versed in art or ignorant of it, see my portraits in antithetical ways? Some say my paintings are alive and have presence, that they're striking and beautiful; whereas others say they're lifeless, dead or dreary. Why?

Ivo Monighetti: I think there's a limit to freedom of interpretation and so, perhaps somewhat immodestly, I would venture to say that some people are wrong. The art of interpretation is not without limitations. I don't believe in relativism in interpretation; I believe in a margin within which the receiver, the person looking, can move, drawing on his own experiences, his own fancies, his own history. But immodestly, I repeat, I maintain that this antithetical perception of your work isn't acceptable.

I consider that the second interpretation is more accurate, because the category of beauty, in what you do, has to be considered as secondary to the category of ethics, of what is proper.

Some time ago, on looking at your work, I wrote that your ethical dimension, the fact of never overpowering the object that you're painting, is decisive for you. Your adherence to what you observe is to some extent the touchstone of your poetics; an adherence sustained by an energy that I would call attention.

I remember that Simone Weil said: "Everything that is just and right demands great attention." She doesn't accept any kind of distraction, not even the distraction that's often at the basis of the metaphorization of reality and the interpretative game that perhaps drives one far away from what one is looking at.

I believe your attention is consummated within the perception of the other, that you leave little room for interpretation.

It is as if you were amazed from the very first moment you laid eyes on an object or on a person; I think you apply infinite attention and profound respect to this perception; you refuse

to efface the "other" in the modulations and shifts of your interpretation. Somehow the other is there, with a presence that comes before your interpretation.

I consider that your work should be seen in this light, where exactness has primacy over beauty. Or rather I should say that often, when looking at your work (particularly the almost life-size portraits of people), I think that you found it impossible to give your hand the liberty to translate – (almost) expressionistically – what you were seeing, but that your hand obeyed a presence of the other that is primary in relation to your presence as an artist.

In this sense I feel that you aren't very closely connected to modernity; in this sense I feel that perhaps you're a postmodern looking backwards in time, as if the leap between representation and reality were, for you, something to be reduced to a minimum. You're aware that when you look at something you distort it, but you seek to distort it as little as possible; and this acceptance of the other that imposes itself on you is an ethical rather than an aesthetic attitude.

DM: You agree with those who say that my work, my portraits, are devoid of life; but, assuming that this doesn't affect the quality of the result, I see my work rather as being full of life.

A life that has to do with mark-making, brushwork and art, and which doesn't coincide with the life, the "living being" that I'm portraying. Perhaps my aim really is to make the representation of a person live, with very precise characteristics that I know how to capture. Not all of them, because it's a stable image; but

I capture the essence of a person or the character of a person.

People who have described the character of people that I've depicted have come very close to the description of the real person, as in the case of the portraits of the Ticino artists Alberto Flammer, Flavio Paolucci and Gianfredo Camesi.

IM: What I said doesn't at all affect the quality of your work, which in any case is undeniable; what I question, perhaps, is whether you delve into the psychology of the person you portray. In my view, you don't enter into the dimension of profundity – which

certainly doesn't mean that you're superficial – but you capture the moment when the other suddenly appears, his posture, his way of presenting himself to the world with the attitude of someone who isn't aware of himself and who appears to himself in moments of awakening, of emergence. And perhaps that's the moment that you capture: the person's first appearance to himself, which doesn't mean a long drawn-out search for what a person is. What someone is is there, on the surface. And so I speak of an outer covering, meaning that this appearance of the other on the surface is the first encounter that you have, as if you open a door and with great courtesy you receive the other, who brings his truth to you. But you don't go beyond that, not because you don't know how to but because it doesn't interest you.

I think – and when I speak of an outer covering I don't mean something superficial, but what belongs more to order than to wonder – the other surprises you by the skin that he's wearing, by the posture with which he defines himself. He crosses the threshold of your doorway and comes to you for the first time. He enters your house and you look at him, you grasp him immediately in that perception of the surface. Perhaps you see further than others, who claim to go deeper. Perhaps you're right. This is the sort of feeling that I have, that your profundity lies in your extraordinary ability to look at the other person's outer covering, the other person's movements, his posture, his primary, elementary way of assuming an attitude to the world. That's where your profundity lies, in the power you give to the surface.

DM: Obviously this surface that I translate into marks is true, it represents an outer covering. I have to be agile, elegant, refined, between synthesis and analysis. In my work there are both of those things. I capture a moment of a person in his external appearance. The most external appearance, just grazing the skin, even if those people are standing with a sturdiness and weight typical of architecture, or almost of sculpture. Gianfredo Camesi looks to me like a rock, I feel he's very stable, even if there's a white background that doesn't indicate any surroundings, that doesn't give any trace of familiar places. Flavio Paolucci, who's beside him, seems to me more like a guru. Other people say that to them he looks like an Indian chief of some ancient tribe in North America. So what am I to grasp? It's true that I take from those people what they customarily are in their everyday existence, but I invest them with something that I'm sure they have, and that not everybody manages to see. Nobody would say that Flavio resembles an Indian chief until he looks at my portrait. And he really does, with his calmness; as a man he does. And so I'm contradicting you, because I share what you say; but I enter into that profundity that you, in my view, don't succeed in grasping.

IM: It's a difficult question, and I can't say you're wrong.

I indicated earlier, in my simple opening remarks, that capturing the surface, the skin, the creases – the very accentuated attention that you pay to detail – all that works in favor of an understanding that isn't an interpretation but a mirroring of what in the other is posture, disposition, the first look. In this sense, if you say that this is profundity, I agree with you.

You don't make a psychological analysis of the other, and so you don't need to distort or transform him.

DM: I agree with that.

IM: From the moment when you define your way of being present, looking straight at the other in that way, I can accept that you will capture something profound, but only in that sense; not in the sense that then you work on it. It's like an appearance that you grasp, and that appearance isn't transformed inside you into a descriptive analysis that would instead

involve an activity of reworking. You're a very long way away from an Expressionist vision on an artistic plane. I spoke of being postmodern, but in the sense that you seek to recover a way of seeing that's classical. It's no coincidence that your drawing and painting activity is accompanied by a deep need to produce sculpture.

This way of yours of recording the world, especially other people, enables you to take anything that belongs to the other and that doesn't become you. In your portraits you never make self-portraits; but often, especially in a certain kind of painting, which is also contemporary, one almost has the impression that in recording the other the painter is painting himself, his most profound movements, a reworking of his specters, his fears and horrors. You don't do that, and it was in that sense that I felt you weren't very "contemporary."

Now I'd like to ask you about something that strikes me as being central to your work. In the portraits that you make, it's we, the observers, that are observed. We're almost subjugated by

the eyes that look at us, and we become prisoners of their way of observing. I find that in this – and it seems to me deeply disturbing – it's as if we're under a spell, as if there were nothing more we could say, because we're inside the picture at that moment, we're moving inside it. The person we're looking at is observing us with such intensity that he leaves us no room to define ourselves.

In this sense one can also understand someone feeling irritated; there's no room for his own interpretation because he's a prisoner of the gaze of the person portrayed. In this sense it's clear that you're alive, but I've felt the same sensation when looking at a still life – objects – that has such power that you're left gaping and marveling. Gaping because you want to say something that you can't say, marveling at the power of what's looking at you. Once again we're moving in a reduced area of interpretation; that's why, as I said at the beginning, I don't think your work lends itself to such dissimilar interpretations, far removed from what I consider not the right interpretation but the most plausible one, the one that comes closest to the truth.

DM: It's very hard to reply and give explanations about how I work or about the result of my activity. I'm simply aware of the different reactions that cultured people, people educated in art, or laymen, express about my work. I'm aware of these disparities of opinion, and in a way, as you say, I know how to strip a person. But I don't despoil the person; while I'm working I have an attitude in which I eliminate feelings. I remove the perceptions that we may have when we look at someone, such as smell, or the sensation that one has when one sees one kind of skin rather than another, when even the most ephemeral or most immediate tensions make us sense whether we find a person likeable or disagreeable.

I think that as I work I leave those sensory perceptions and enter a different reality, one in which there's almost no judgement; I don't judge anyone, I don't look in terms of what's beautiful or ugly, pleasant or unpleasant, and I seem to enter a rather inhuman dimension, moving slightly outside the parameters that are those of incarnate existence. Perhaps I move in a more transcendental climate. I think we possess many different levels of consciousness; for example, when someone dies one can believe that he enters a different dimension of consciousness, it's not true that he dies. And perhaps also as living beings we can enter other levels of knowledge.

IM: If I follow your reasoning, I feel like repeating something that I think I once said to you, which is that with the people you portray you behave a bit like someone who wants to

get to know something, and in order to know it, in some way he has to destroy something or break something. In order to know about a butterfly perhaps we're obliged not to enjoy it in the extraordinary elegance with which it flutters in the air; perhaps it's necessary to devitalize it in order to grasp something that's beyond the perception that we have of it. That's why I consider that your figures represent the other at a moment of losing something. When I say devitalized figures I don't necessarily mean corpses, even if the scent of death wafts from your work from time to time; in the immense white space that envelops them they're like butterflies stuck on a pin. I don't mean that you don't capture people in a truthful aspect, but you have a need to strip them, to remove the erotic dimension of the body, without feeling those people in terms of their desires. You strip them in the sense that they're like beings without desires. Earlier you mentioned a figure that you sense as being like a rock; that's how I understand your devitalization of the figure. But in this devitalization, in the drying up of the other in an outer casing, you capture something that may be profound, which is the person who looks at himself and says to himself "I don't know who I am." You yourself never ask, "Who are you?" In that sense you're right, you don't judge, you don't have a judgmental way of seeing, but you can make someone who looks at your work feel that in a way you've ill-treated them.

DM: This conversation is turning into a very amusing game; I can understand what you're trying to tell me, but once again I repeat that I don't agree. Yes, it's true, I take away a part of humanity from these portraits, but I revitalize them with an energy that's simply different, that not everybody is able to perceive; others feel that they're full of tensions of life, as if they were exploding, and although they seem set, firm, rigid perhaps, they're anything but dead. As if they were emerging from a chrysalis before acquiring life, before entering the life of feelings that are more sensory, more bound up with corporality. My task is that of renouncing a technique, a form of visual expression. An artist's world is made up of constant renunciations in order to arrive at the possession of these marks that are mine, because on a sheet of white paper there are countless possibilities for finding a way of expressing oneself: I have to find mine. So there is only one visual expression that's mine, and my task is not to make a copy of reality. I'm not a naturalist, I'm a realist; I believe in life, in humanity, in things of beauty, and I have no intention of making macabre paintings, "smelling of death" as you say, although that, too, is a human reality that I don't conceal.

IM: I'm becoming increasingly convinced, even as I listen to you, that you capture life whenever it emerges and whenever it disappears. You go in search of truth in those fundamental moments of existence that are nevertheless pervaded with suffering. That's why your painting is never cheerful. That's why I feel this sorrow, which may be the sorrow of someone abandoning a protective covering, like a chrysalis; in leaving behind that outer skin it becomes a butterfly, but precisely because you set out to capture those essential moments you can't help reckoning up that suffering. And the series that you did on birth – Corpus gravidum – moves somewhat in that direction. I think that there, too, you set out to find crucial moments with an eye that you define as that of a realist (but which, as a result of being so close to the other person, becomes almost metaphysical). The other – the mother who is with child – is maternity; there's a strong element of abstraction; it's not the person that you're representing, but an expropriation. That's why your exploration is never psychological. Fortunately – because art never dabbles in psychology, it doesn't seek the individuation of a person that is necessarily distinguished from others, but it investigates an abstraction. What I'm saying seems paradoxical because, on looking at your work, the figurative element leaps to the eye. But, in my view, if one looks at your work properly, the folds, the

details, the veins on the arm and the fingernails are all of central importance; in that sense your attention is really that of a naturalist who looks at detail uncompassionately – which is why your realism risks becoming metaphysical, where it's no longer the feeling of that person but the abstraction of the figure that interests you. There's always thinking present, which never lets you go; your works are invested with a cognition that is the attention to detail of which I spoke at the beginning. And that leads me to say that your painting has its origins, as models of reference, far back in the history of painting.

On your table I see a book about Pisanello, an artist who, with his merciless way of depicting, sought to define the nostrils of a horse. What is this boundless attention to detail? Why do you want to be so precise in capturing the details of the figure on which you're working?

DM: You say there's no eroticism in my work; my work is painstaking, built up from a great many small marks, and even if the figures are very large I work on the detail. I experience enjoyment when I caress the belly of a woman who is with child; at that moment, as I'm painting, the subject – who poses for me for very many hours – becomes an instrument, in my power.

I don't see the material, the arm or the hair; I see forms and structures, I abstract myself totally, and I go about reproducing those forms in my own manner and style. Once I've sketched the figure, which is perhaps the most laborious activity, I start filling in the surfaces – an extremely pleasurable activity that relaxes me, even if I proceed very frenetically, paying great attention and feeling considerable physical and mental fatigue. Placing lighter marks over darker marks so evenly and softly is a pleasure.

IM: I can't disagree. I don't want our conversation to become a game in the sense that I should be suspicious of everything you say. I'm in the position of one who should accept your intentions. But I think that an onlooker may capture aspects that escape

the person who creates a work; the intention that guides the movement of your hand isn't important, and I'm sure that what you say corresponds to a real need. Nevertheless, if I see your caressing of a crease or a wrinkle as something that belongs to the order of enjoyment, that doesn't mean that it's a form of eroticism: it's a highly sublimated pleasure, bound up with form; the attention given to folds governs the great period of the baroque, and even in Renaissance forms we find the pleasure of that detail. But one might say that in the folds of the Madonna's garments there are the folds of the spirit. Perhaps that's the greatness of the work of art that recovers something in the nature of pleasure, very far from erotic pleasure, though it may give forms of enjoyment that one might consider similar. It's one of the mysteries of art, and it has something to do with form. Formative, creative invention – which probably goes back to childhood – is always something detached from the art of love. It's something different: I'm not very sure where the difference lies, but I feel that we're on different planes.

In that sense I consider that one doesn't feel much eroticism in your work, because there's such a direct attention to form that the substance disappears. In your energetic realism there's a very strong element of abstraction.

DM: Even though our civilization has over 3,000 years of figurative artistic culture behind it, in this century figurative artists have been reduced to a handful. This style and manner of creating interests artists less and less. For reasons possibly connected with what I inherited from my father, I've continued to be involved with a particular figurative tradition; in my work

I look very much at Greek origins – archaic Hellenism going back to Phidias – rather than Mannerist sculpture, and then the whole of Renaissance art, which is very important in my

work, and I think a connection can be drawn between them. At present there's a lot of misunderstanding among people who work with art; critics and dealers see my work as figurative, but in the galleries they set it aside because they consider it unsuitable; it's too modern or too hard.

In that sense you're right. I set out to produce figuration that's connected with the past, but perhaps it's too abstract, too metaphysical for someone who deals in commercial figurative art understood in the traditional sense. I consider that my work would go better in Conceptual or Minimal Art galleries, but the people who run them have prejudices. When they see a form of art that they recognize as figurative, they relegate it to the past. Dealers accuse me of being academic, and so I have great difficulty in finding a place in the market.

You spoke of being postmodern, in connection with my work. Postmodernism is a movement of the last twenty years; I think, perhaps, without wishing to be presumptuous, that I'm a long way beyond postmodernism, that I intuit something that's yet to come. In fact, we live in a society that, in my view, is acquiring values that are different from those of earlier times, such as isolation; as a result of which everyone needs to draw on all his strength, because of being without external support. The world of extreme communication in which we live, rather than bringing people together, is loosening the bonds between them, together with the mobility of transport, which enables us to live in places where there's nobody left that we know. We're uprooting ourselves, and this follows as a result. In my work I aim to express something that's yet to come. I hope to produce painting that perhaps foresees a condition that isn't negative. Man in isolation isn't negative; he's still a man who must have the core of himself intact, through which the world will come without thinking of the possibility of external support.

IM: I think there's something in what you say about your work being more easily comparable with the movements of Conceptual Art or Arte Povera than other movements; I think that so-called Conceptual Art is really a response to that need, to go beyond the information that distracts us, the communication that is a staging of spectacle, to seek something more profound, more essential.

Conceptual Art carries out a cleaning-up operation with all the unbridled manifestations of disorderly, aleatoric perception.

In that sense I think you're uncontemporary. Not so much in relation to movements connected with Conceptual Art, but in relation to others, to Neo-Figurative art or other forms that have found a place, including in the market. It would be interesting to have a better understanding of how your work is connected with Arte Povera or Conceptual Art. Intuitively I sense you're right. There's a search for the essential, within complexity. And you manifest that essentiality without professing to imitate the movements of a very refined intelligence – which is what can often be gathered in Conceptual Art; in other words, the tension of thinking that seeks to strip itself of an evocative reference to nature. You still need nature, the body; so, for me, the problem of what the future of your work might be is this: how much evocation is there in your work, in the representation of emotion connected with life? So far your activity has been one of expropriation, and therefore not very evocative, with not many references; but – within this activity that's so firmly anchored

to detail, to the strict care of an attentive eye – when and to what extent will you be able to offer the future of your work in terms of evocation, the poetic, the suggested? You don't leave much room for those things, and it's as if, in abstraction, you arrest a movement that dies as it is born. Between death and life there's a great assonance in your work – there's something that I think could be discovered.

DM: So do you think that my work might still change considerably?

IM: That I don't know. I'm saying what, in my view, might still move in your direction, towards a greater evocative element. And therefore, in that sense, painting that, while being intentionally realistic, has a power of representation that it bears within it, the stronger the emotional element is, which isn't represented in a form of abstraction, capable of killing the evocation at birth.

DM: Yes, I think I've covered only one part of my evolution and my artistic and creative journey. My hand has other possibilities, very different from those that I'm performing. I know how to be restrained, how to have an inner rigidity that gives me the necessary discipline, and perhaps I'm intuiting something that has yet to be done. Perhaps in the sculptures you can glimpse something that's still a timid beginning. I hope to get to the stage of making life-size figures. What I read in them is a greater radiance, due not only to the material but also to less introverted forms.

IM: I think that when you speak of greater radiance you're touching on the truth, in part; when I look at your Brazilian heads I perceive that your radiance isn't something detached from corporality. There's something faintly caressing the faces of those figures, and the light seeping from them is one of greater intimacy; I feel they're much more human, less dehumanized than your portraits, which seem to me like butterflies mounted on pins to be preserved. On a tactile level, one has a desire to caress them; there's a faint light that pervades the faces of these women, these figures, these bodies, that possibly foreshadows something less metaphysical and closer to the pulse of existence. In that sense I can glimpse the future of your work.

DM: In a work of art, whether or not he wishes to, an artist reproduces an age, the expression of a very precise time in which he lives. I ask myself, on the level of the collective unconscious, what do I express with my painted portraits? What aspect of this world in which we live? Do you see something that belongs to all of them?

IM: If you express something profound, it has to do with needs contrary to those connected with the way of living that is most widespread now. For example, in the figures that you've sculpted or that you're working on now, I sense traces of a culture of patience and attention and silence that contrasts with the culture of impatience and information at any cost. So that, moved to understand other people on every level, you have a non-aristocratic vision of the world, and you need to feel the closeness of someone that isn't necessarily cultured and sophisticated.

It's no coincidence that you look for this in figures far from these lands: your journey to Brazil means something at this moment.

I think that this attention to the dimension of patience and sorrow, towards a suffering that you don't treat as something attached to an era or bound up with the present moment, is understood by you as eternal suffering. In that sense your vision is becoming increasingly classical; and through this I hope you'll be able to give the best of yourself in the coming years.

***Ivo Monighetti, Verscio, 1996***