

incontro



# Giorgio Tentolini L'OMBRA DEL REALE

Ha fatto le scuole d'arte e gli stages d'uso, ha impegni crescenti come grafico free-lance, vive e lavora nell'azienda agricola di famiglia, alla periferia di Casalmaggiore, provincia di Cremona al confine emiliano. Le opere di Giorgio Tentolini - su carta e acetati - partono dalla fotografia, progetta in digitale e realizza con un minuzioso lavoro manuale (forbici e bisturi). La tessitura del suo argomentare si regge su espressioni come “dover finire un lavoro a tutti i costi”, “tempi scanditi da pressioni esterne”, “paziente metodica imparata da mia nonna”, “lavorare nei campi dà un metodo”. «I Tentolini - dice - hanno un ramo agricolo e quello borghese. Il ponte ferroviario di Casalmaggiore è stato progettato da un Tentolini. Faccio parte del ceppo agricolo. Questa casa è stata acquistata da mio bisnonno negli anni venti. Il trisnonno Cipriano era protestante, la bisnonna ha introdotto l'educazione cattolica, un cugino è rimasto protestante». Il suo ordine etico - quello per la vita quotidiana e quello per il lavoro artistico - si regge sulle cadenze e le virtù di un'ampia famiglia comunitaria. Piera e Carlo i genitori. Ada e Maria le sorelle. Un fratello, Riccardo, oggi assente. Ada - tre bambini - gestisce un'enorme selleria (nella Bassa vanno a cavallo) con centinaia di selle americane, inglesi, messicane, scansie di stivali, speroni, finimenti, cappelli, fruste, frustini. Maria - angelica - nella foto abbraccia un grande tacchino di terracotta ricordo degli esercizi scolastici di scultura. La famiglia organizza un'impresa differenziata - asparagi, altre verdure e allevamento di cavalli, selleria per Ada e studio grafico di Giorgio e Maria. A tavola, dove si celebra la giornata del 'ceppo agricolo' di una *gens* tra tradizione e futuro, i Tentolini parlano. Raccontano di “gamberi killer che mangiano le rane e i girini” e forse vengono dai ristoranti cinesi; di nutrie, il 'castorino selvatico', “venute dall'est, allevate qui da noi per le pellicce, poi, a mercato saturo, liberate dalle gabbie”; di gazze e di corvi “dove ci sono le gazze i corvi non ci sono”. Le nutrie adesso, incessanti, perforano argini e sponde delle condotte d'acqua, tane larghe un metro e i trattori sprofondano nella mutazione geologica che la mutazione della fauna induce. La volpe poi, incursioni e stragi di ovaiole, i galletti no perché dormono in alto. Un universo animato, strisciato di inquietudini, e un giovane artista che da sempre - dall'inizio - fotografa e racconta a modo suo la fine di un mondo e sconosciuti in cammino in un divenire incognito. di Piero Del Giudice, foto di Andrea Angelucci e Giorgio Tentolini

«**M**ia nonna paterna Ada Pelizzoni lavorava nella stalla, lavorava nei campi e nel tempo libero dipingeva, lavorava al ricamo e all'uncinetto, aveva questi aspetti creativi. Mi raccontava della campagna di quando lei era ragazza. Lavorava la canapa, la raccoglieva nelle lanche e la lasciava macerare. Lei è una delle persone con cui ho parlato di più in vita mia. Da lei e dai miei genitori - mio padre è agronomo, mia madre sarta da giovane e poi casalinga - mi viene il senso del lavoro, della ciclicità del lavoro, la fatica legata alla ciclicità. Ho sempre lavorato nei campi, lavorare nei campi dà un metodo, il dover concludere per forza, secondo delle tempistiche naturali, dover finire a tutti i costi con sforzi enormi i lavori in determinati momenti e poi il riposo. Le cadenze date da *pressioni esterne*. Quando ho abitato in città, a Londra, a Milano, ho provato dolore per l'assenza della natura. C'erano tantissimi alberi qui, c'era vita qui quando andavo bambino nelle campagne, adesso ci sono le coltivazioni intensive. Sono cose che mi danno sofferenza. Mi sento parte della natura, faccio parte del posto dove abito, sento di appartenere al posto dove sono, sento di abitarlo, ne vivo le giornate di sole come quelle di gelo».

**Erba del vicino, una delle prime opere, la realizza con volti uguali, modellati nel fango, semisepolti nell'erba...**

Volti di terra sagomati con uno stampo dove ho mischiato erba medica che poi è cresciuta all'interno delle teste. Volevo fare un'opera che fosse viva che avesse un suo ciclo, l'erba porta poi alla disintegrazione dell'opera stessa.

**Discorso sulla morte?**

No, sulla trasformazione.

**Cominciamo dall'inizio?**

Disegno da bambino, da quando ero alle elementari. Ho sempre fatto le stesse cose, il corpo umano, le per-

sone, il ritratto della mamma, dei fratelli. Da bambino mi disgnavo allo specchio, utilizzavo lo specchio come mezzo per recuperare il dato reale. Cercavo di *riprodurre il più possibile* quello che percepivo come reale. Parto sempre da un dato reale. Ho smesso di disegnare e ho cominciato a utilizzare la fotografia. Ho sempre fotografato non ricordo da quando.

**All'inizio la fotografia. Prendiamo il ciclo degli *Sconosciuti*, le foto che Lei fa per strada...**

La fotografia è il *grado zero* dei miei lavori. La macchina fotografica è uno strumento neutrale, ma non sono fotografo. È un filtro che mi serve. Le fotografie sono immagini *rubate*. Prendo una macchina, una reflex, se non una piccola digitale, la tengo nascosta e fotografo persone qualsiasi. Stanno camminando, stanno guardando qualche cosa. Le persone che si incontrano per strada le si guarda e subito dopo le si dimentica. Una memoria che va a svanire, l'attenzione dura un breve istante. Non lo voglio. Li fotografo, imprimo le fotografie nella carta, faccio una elaborazione digitale, estraggo i livelli di chiaro-scuro e successivamente asporto tutte le parti stampate. Rimane solo la carta. È come se togliessi la memoria superficiale, la parte pigmentata, e rimane la memoria profonda, la carta incisa, rimane il supporto.

**Le Sue opere, almeno in parte, si presentano come *negativi*. Nella Sua opera non ci sono, a parte qualche eccezione, colori. Opere in bianco e nero...**

Fa parte di una ricerca della *neutralità*. La fotografia funziona da filtro tra ciò che l'occhio vede e la memoria. Non è il bianco e nero, ma sono grigi su grigi. Non voglio aggiungere emozionalità ai soggetti. Il nero è la somma di tutti i colori, andando a sommare si arriva al nero. Il nero è la neutralità. Ho un ricordo forte: bambino a cinque anni mi sono ritrovato in un campo pieno di neve con la nebbia, non mi sono sentito perso, ma mi sono sentito parte della natura, è uno



DA SINISTRA: Ada, Maria, Vittoria figlia di Ada



SOPRA: *Erba del vicino*, 2003, installazione, terra e semi di oietto, 150x150

SOTTO: *Querce*, 2007, stampa laser su acetato, 7 pezzi 42x120 cad.



dei primi ricordi che ho della natura. Mi sono sentito parte della natura.

**Niente colori neanche da bambino. Il nero e poi la luce. La luce che proietta l'immagine, no?**

I miei lavori realizzati hanno quasi sempre bisogno di una luce particolare, altrimenti non si vedrebbero. La fotografia, il grado zero dei miei lavori, è il primo step. Quello che interessa è una diversa fruizione dell'immagine fotografica trasportata su un altro supporto - la carta, il legno, l'acetato. L'immagine fotografica stampata su questi supporti la si distingue, in alcune mie opere, attraverso la sua proiezione.

**L'ombra della realtà. Parliamo allora delle Querce?**

All'inizio ci sono foto di querce, tagliate a strisce e stampate su strisce di acetato. Quando proietto una luce su questi oscillanti tendaggi di plastica dietro appare l'ombra delle querce, i rami si muovono al vento della luce, si anima l'immagine dell'albero. Le foto le faccio in giro per la campagna. Voglio documentare delle cose che tra qualche anno non ci saranno più. Questa era una terra molto boschiva, le piante sono state tolte per fare spazio all'agricoltura intensiva.

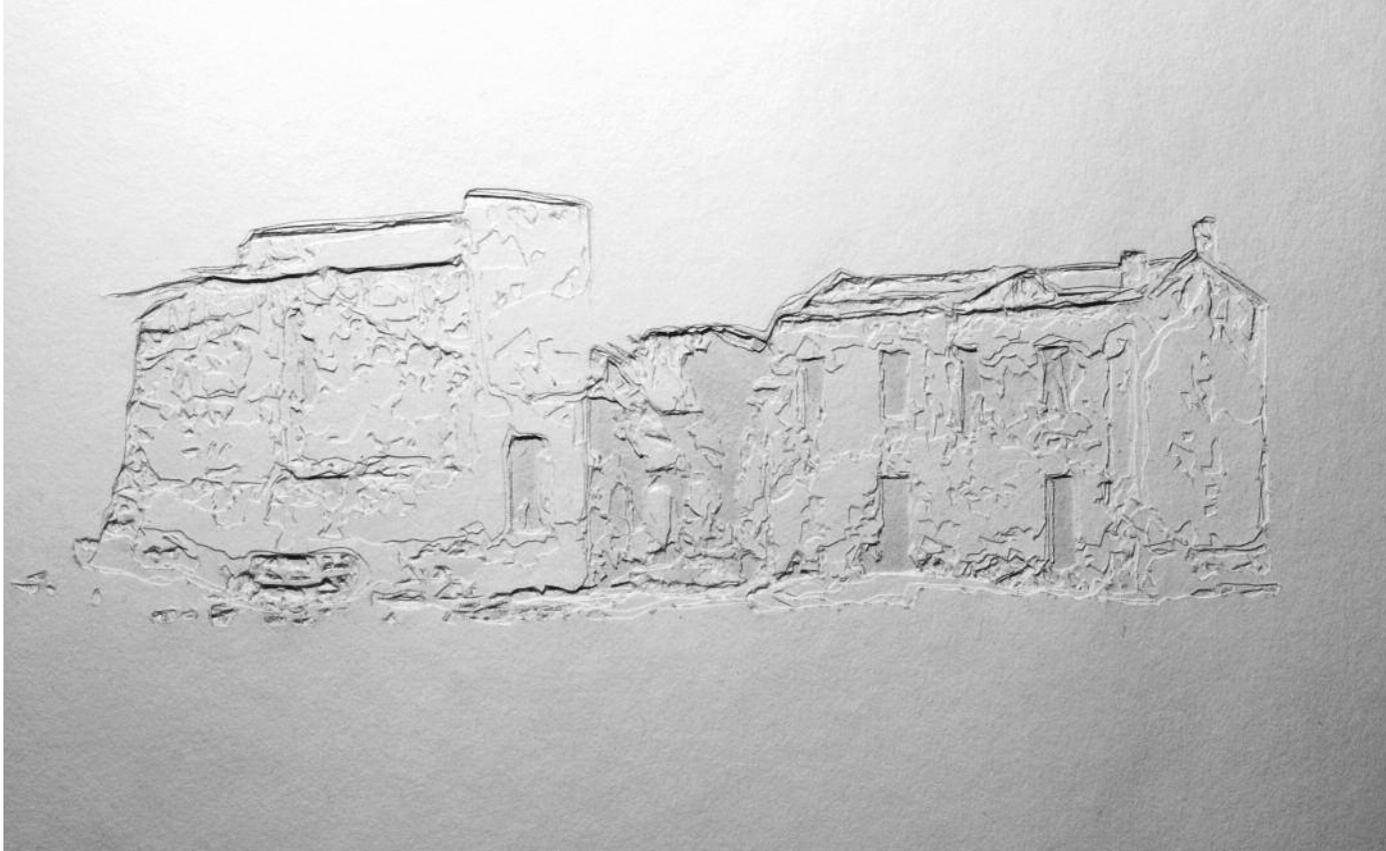
**È il ricordo di una natura che scompare, ma l'ombra delle Querce è anche un soprassalto di colpa?** Nelle querce c'è questo senso di risucchio dentro la terra e nell'opera finita vediamo l'ombra che riemerge e che la terra proietta. L'ombra è il ricordo e la colpa. Sono figlio di agricoltori ho questo senso di colpa. Sento molto la colpa della specie umana, sono ecologista faccio di tutto per non lasciare segni nella natura, sento la colpa di quello che l'uomo sta facendo contro la natura.

**Poi questi lavori sulla carta, gli Extra muros, che sono cascine diroccate, abbandonate, dei fantasmi...**

In questo scavo sulla carta rappresento anche un certo metabolismo della materia. Si aspetta che la cascina evacuata muoia, è una specie di agonia della cascina. Sono lavori sulla memoria, gruppi di cascine diroccate che erano qualche decennio fa dei vivi microcosmi, sociali ed economici. Una memoria che si perde.

**Lei lavora a strati sovrapposti di carta. Perché la carta?**

La carta è un materiale senza tempo che c'è da sempre, dalla pagamena in poi. È un materiale di uso comu-



ne. C'è il discorso della manualità, potrei fare delle copie dei lavori quasi identiche con il taglio laser, ma mi interessa il tempo di lavoro manuale con cui eseguo l'opera. È il mio contributo all'opera, se la facessi con il taglio laser la consegnerei direttamente allo stampatore. Ma lavorando con le mie mani, non posso fare copie, ogni pezzo è un pezzo unico. Se c'è una variante la voglio prodotta dalla mia mano che certo cambia, ma perché la guido io.

**Una materia stratificata evoca l'informale, no?**

Nell'informale c'è molta più istintualità, qui c'è molto

più controllo della materia. Le mie cose nascono da un controllo. Queste opere sono stratigrafie di carta, carte incise, le vado a sovrapporre, di solito uso sette fogli, poi li presso. Se ci sono troppi strati, troppe carte, rendono caotica l'opera, tolgono riconoscibilità al soggetto.

**Possiamo ripercorrere il processo di realizzazione di un'opera?**

C'è la fase creativa in cui progetto l'opera. L'opera nasce da un progetto preciso dove analizzo quello che voglio comunicare, studio il soggetto, studio la tecnica, poi per il resto c'è molta *metodica*. A differenza di



IN ALTO: *Extra muros*, 2010, collage, carta incisa a mano, 5 pezzi 21x29 cad.

SOTTO: *Unknows*, 2007, carta incisa a mano, 7 pezzi 21x29.7 cad.

un pittore e di uno scultore in cui la tensione c'è per tutta la durata della realizzazione, nel mio caso, una volta progettata l'opera il resto è quasi tutta metodica, anche una successione di minuzie. Mi piace qui dire che questa metodica l'ho imparata da mia nonna, dal ricamo e dal lavoro all'uncinetto, dal lavoro in campagna. Altro aspetto principale in tutta questa metodica è la mia personale esigenza di 'staccare la testa' concentrandomi nella realizzazione così minuziosa dei lavori.

**L'informale dunque no. Chi agisce sulla sua formazione?**

Nell'arte antica sono molto legato ai fiamminghi. L'opera che mi ha sempre affascinato è *La lattaia* di Vermeer van Delft. Un'opera antieroica per eccellenza, anti-pop. Non fa i re e i nobili, ma la lattaia. Anche Caravaggio, d'accordo, è un pittore di realtà, ma c'è una dichiarazione di poetica, i suoi personaggi sono davvero attori. Questi attori - o modelli che siano - sono consapevoli di fare un gesto, una dichiarazione. Nell'opera di Vermeer, la lattaia sta facendo un gesto qualsiasi, il suo lavoro, inconsapevole di essere dipinta. Il pittore la dipinge a sua insaputa.



**Beh, Vermeer viene quasi un secolo dopo Caravaggio. Comunque, parlando d'arte moderna e contemporanea a chi guarda?**

A Kiefer, Boltanski, Antony Gormley. Boltanski lavora molto sulla memoria, Kiefer sulle emozioni, Gormley sugli *elementi* che vanno a costruire l'immagine. Come nel mio caso c'è il discorso della sovrapposizione.

**Lei, inizialmente, è certo un erede della *land art*...**

Di Joseph Beuys mi interessa il discorso della "settimana con il coyote", *vivere la natura*. Ma Richard Long lo sento più vicino, lui usa l'argilla, i sassi.

**L'Arte-povera è un passaggio del Suo lavoro...**

Un rapporto importante per me. Utilizzo dei materiali di recupero e anche formalmente non c'è nulla di prezioso, la carta non è un materiale prezioso. Tante volte uso carta riciclata, riportando in vita qualcosa che ha quasi esaurito il proprio ciclo. È una salvazione in estremo dei materiali subito prima che vengano gettati. In un certo senso è salvare la loro memoria. Materiali d'uso che faccio uscire dal loro uso consueto. Questa è carta comune, così come i legni sono legni comuni che sarebbero stati destinati a qualsiasi altro uso. Non promuovo, non nobilito queste materie, ma metto in scena oggetti di uso comune perché fanno parte della nostra vita. Lavori estremamente semplici - carte sovrapposte, strisce di fotografie - che però danno un ampliamento della percezione. I soggetti stessi non hanno niente di stupefacente, ma è proprio questo punto di partenza "non essere stupefacenti" che crea la mia curiosità e anche nello spettatore. Andare a registrare dei "percorsi di passaggio" altrimenti tralasciati, gesti che compiamo di cui siamo inconsapevoli. Le fotografie che faccio io sono tutto il contrario di quello che fa un fotoreporter che va a catturare un attimo eccezionale, io catturo *un attimo normale*, inconsapevole, anonimo. Questo vale anche per le figure che compaiono negli *Sconosciuti*. È come salvare in extremis una immagine.

**Parliamo allora degli *Sconosciuti*?**

Sono degli sconosciuti, *Unknows*. Le fotografie le ho fatto a Londra, persone qualsiasi che hanno attirato la mia attenzione per un istante, non fanno nessun gesto eclatante, l'unico contributo estetico che danno è la loro postura, fanno parte del panorama urbano, sono attorno a noi, come noi, nella strada. Di fatto è la *fautna urbana*. Stanno per strada come le automobili, come le infrastrutture. Le prime prove che ho fatto le ho fatte ritagliando le persone di sfondo nelle foto, che comparivano lì per caso. Mi interessa far *diventare* queste persone così neutre, portarle in primo piano. Sono ai lati delle foto, non sono lì per essere fotografate, sono spettatori ignari, soggetti ignari. Un cambio di registro del soggetto, dallo sfondo vengono messi

in primo piano, inconsapevoli diventano il soggetto di qualche cosa.

### È il rovescio della spettacolarizzazione...

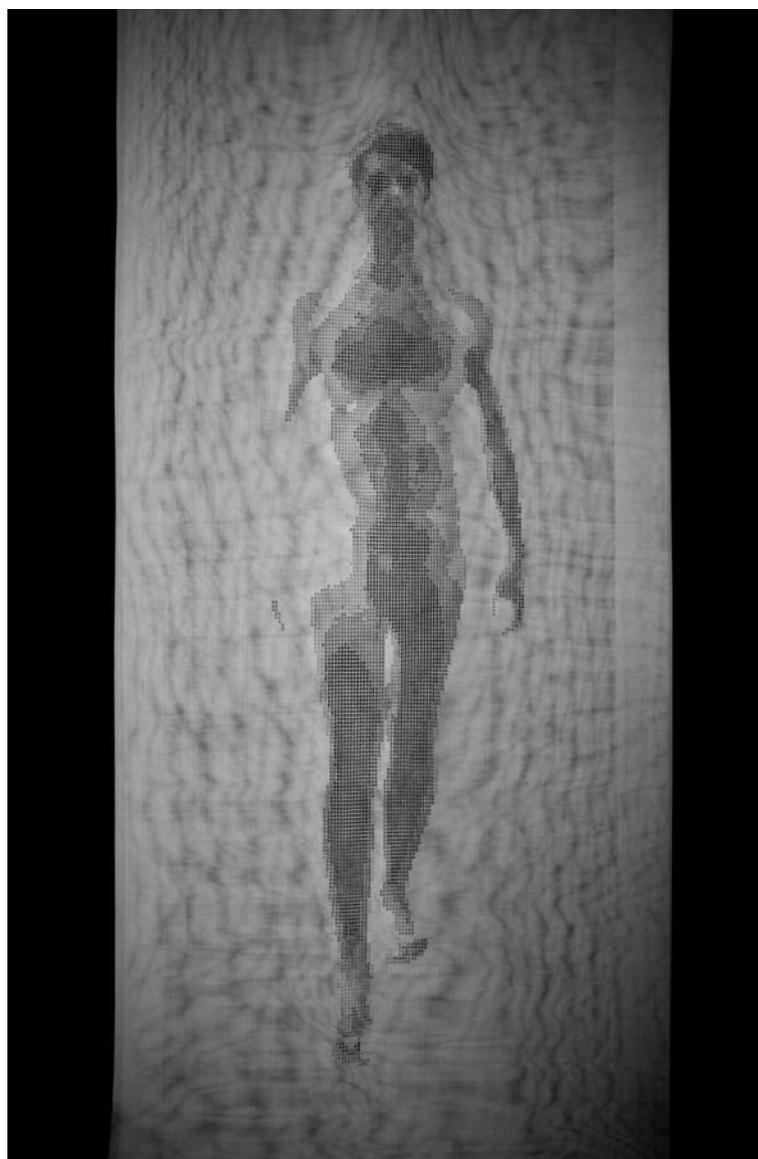
È il rovescio di quelli che sono consci di apparire. Andy Warhol dice “ogni persona sarà famosa per un quarto d’ora”, quello che faccio io è esattamente il contrario. Non si sono neanche accorti che sono stati fotografati. Forse è un bisogno democratico, così come Warhol andava ad analizzare dei fenomeni mediatici, vado ad analizzare dei fenomeni anti-pop, sono lì non vogliono attirare l’attenzione. Voglio dare senso a un mondo che scorre davanti. Tento di documentare dei momenti, fermare un certo momento. La fotografia insieme al video ferma la realtà davvero. Il tempo di uno scatto è talmente breve che forse è l’unico mezzo in grado di fermare l’istante. C’è un discorso di *paura della perdita* di riconoscibilità. Quando fermi un istante lo certifichi, non vuoi dimenticare, le cose che hai vissuto. Mi rendo conto che i punti che legano il mio lavoro sono una memoria che riaffiora.

### Paura di non essere, certificare di esistere?

Da bambino ho cercato di farmi autoritratti come per certificarmi, in modo un po’ ossessivo. Ho cercato di lavorare su quello che ero e su quello che sarei diventato. Cercavo di capire il mio corpo e di capirmi. Poi sono passato a parlare degli altri. Mi è capitato ancora di lavorare sul mio corpo ma in modo più neutrale. Prima era tutto un discorso introspettivo, disegnavo solo per me, non facevo vedere le mie cose in giro, non mi mostravo, ero molto timido. C’era paura di mostrarmi, di essere fuori da me. Quando ho cominciato a mostrare i miei lavori, dal momento che le mie opere sono diventate da private pubbliche, ho sentito il bisogno di parlare degli altri. Il progetto dei *Genomi* ha segnato una svolta, è stata la chiave di lettura per continuare la ricerca sul corpo, non più il mio, quello degli altri. Ho deciso di smettere di parlare di me. Lavoro sempre molto sul corpo umano. È il mio corpo il più delle volte, sono autoscatti, sono partito da lì, ma *Genomi* mi ha tolto da quella ossessione e le *cascine*, gli *uomini che camminano*, gli *sconosciuti*, sono soggetti che sono molto più neutri rispetto al mio corpo, all’utilizzo della mia intimità.

### Lazzaro, di recente premiato al San Fedele di Milano, è un giovane uomo nudo che cammina. Ancora narcisismi? Ancora il Suo corpo?

No, le cose stanno in modo diverso. Per la scelta del soggetto sono partito, d’accordo, dalle mie fotografie. In questo caso *un autoritratto*. Ho fatto un autoscatto, ho messo la macchina sul cavalletto e ho fatto parecchi scatti. Però a livello iconografico gli antecedenti che avevo in testa sono *La cacciata dal paradiso terrestre* del Masaccio, il *Quarto stato in cammino* di Pelizza



Lazzaro, 2012, 3 reti in pvc incise a mano, fondale in cotone, 280x100x30

da Volpedo - l’avanzamento dell’uomo verso un riscatto sociale -, l’opera di Beuys *La rivoluzione siamo noi*, la grande fotografia dove lui è in scena mentre cammina. Sopra la fotografia del mio uomo che cammina - ormai impersonale - ci sono reti sottili sovrapposte e ritagliate che danno un effetto *optical*. Il tema del concorso del San Fedele era *Il viaggio*, a sfondo religioso. C’è un pezzo del Vangelo che vorrei citare al proposito “il vento soffia dove vuole e ne senti la voce, ma non sai da dove viene né dove va, così è chiunque è nato dallo spirito”. Le reti sovrapposte danno questo senso di vibrazione. L’opera è alta 2 metri e 70 per 1 metro. Tutta fatta con forbicine. Bisturi e forbicine.

### Parliamo di *Genomi*, l’opera della svolta?

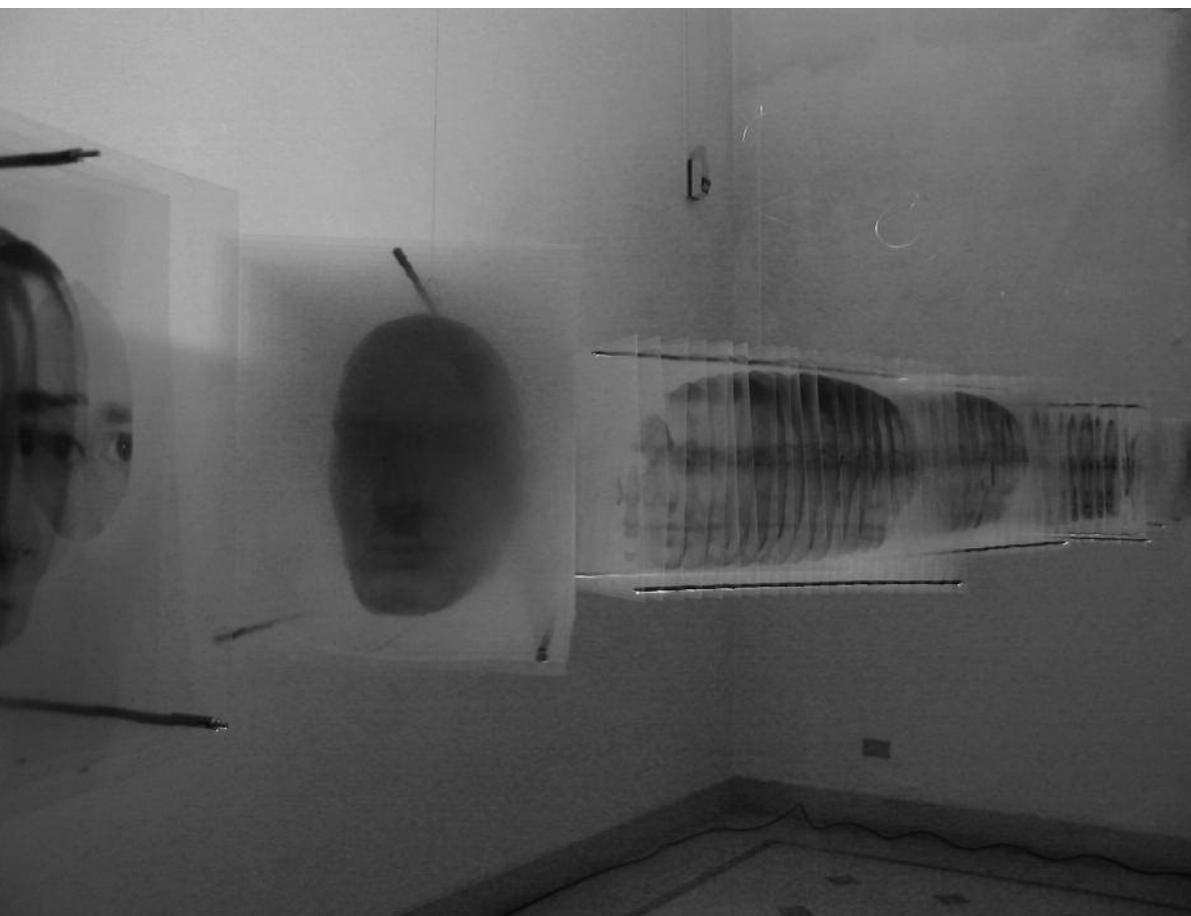
Si tratta di un progetto per una mostra il cui tema era “sviluppo nello spazio-tempo”. Mi sono dato un perio-

do di tempo - un mese - per mettere in campo tutte le persone che avrei potuto fotografare in quel periodo. Il *genoma* è il frutto del dna di una persona che deriva da tutte le persone che hanno costruito il dna di questa persona. Ho voluto costruire il dna di quel periodo, un mese di tempo. Volevo rappresentare il patrimonio genetico di un dato periodo di tempo, un mese di tempo caratterizzato 'geneticamente' da tutti i posti che frequentavo viaggiando, dalle persone che incontravo nel viaggio, sul luogo di lavoro, da quasi tutte le persone con cui parlavo in quel periodo e a cui chiedevo di poter fare un ritratto. Centinaia di foto, centinaia di ritratti. Li ho stampati su acetato, li ho sovrapposti, arrivando ad avere una sorta di *ritratto multiplo*. Guardandolo frontalmente uno vede una testa, guardando di fianco si vanno a vedere tutti i singoli ritratti sovrapposti e sagomati sulla testa di un manichino. Mi interessava questa collegamento e questa similitudine che c'è nel dna di un individuo, rispetto a tutte le persone che ha frequentato in un lasso di tempo. Andando a sovrapporre i volti si perde la riconoscibilità di un singolo individuo e si ha quella di una moltitudine di individui. Una raccolta di tutto il patrimonio delle persone con cui ci siamo 'contaminati' in un periodo di tempo, l'accumulo di tutti i rapporti umani avuti in quel lasso di tempo.

La sovrapposizione delle foto delle teste segue anche un ordine cronologico, la successione delle apparizioni umane nella mia vita in quel mese.

**Dal bambino impaurito di perdere se stesso alle moltitudini. Parliamo ancora di un paio di opere, *Il Giuba esplorato* e *Le sette strade*. Nel Giuba, ancora una volta la necessità di una luce direzionata per poter vedere l'opera. Perché porta a termine un ciclo sulle fotografie che Bottego scatta nel Giuba?**

È un ciclo che va dal 2006 al 2009. Ho utilizzato le fotografie che Vittorio Bottego - esploratore e ufficiale italiano della seconda metà dell'Ottocento celebrato per le esplorazioni nel corno d'Africa, ucciso in combattimento dagli autoctoni - ha scattato nel Giuba, perché il posto dove è stata esposta l'opera è la casa natale del Bottego, a Parma. Volevo lavorare sulla memoria del Bottego e le fotografie fanno poi parte delle sue memorie che si chiamano *Il Giuba esplorato*. Prendo queste foto, le seziono e taglio a striscioline e le applico tra delle bacchette di legno. Legnetti accostati che sostengono le foto sezionate e stampate su carta trasparente. La foto si trova ad essere perpendicolare a queste strisce e allora vediamo l'*ombra* che



*Genomi*, 2004, stampa laser su acetato, 9 pezzi 21x25x40 cad.



DA SINISTRA: *Il Giuba esplorato*, 2006, legno, pigmento e stampa laser su acetato, 11 pezzi 25x100 cad.  
*Settestrate*, 2004, stampa laser su acetato, 7 pezzi 20x30x40 cad.

proietta attraverso l'acetato. L'opera è composta da una serie di grandi figure di indigeni che, appunto, Bottego incontra e fotografa durante la sua esplorazione del fiume Giuba.

Ho scelto di utilizzare il legno come elemento terreno e primordiale. Queste assicelle sono tutte recuperate da pallets, i bancali che si utilizzano per trasportare le merci - mansioni questa che gli indigeni ricoprivano durante le spedizioni di esplorazione e conquista dell'Ottocento. Lavorando in questa direzione e quasi per andare a recuperare l'anima dell'immagine ho scelto di rappresentare la fotografia *attraverso l'ombra* che questa proietta sul supporto per darle una sorta di dipendenza dalla luce - elemento vitale tanto per gli alberi da cui provengono questi legni quanto per la fruibilità dell'opera. È infatti possibile vederla nella sua completezza solamente se questa è posta ad una determinata distanza e posizione rispetto alla fonte luminosa. Questi guerrieri hanno le loro lance, il loro elemento di difesa, attacco e *status* in posizione di quiete le tendono verso l'alto, verso la luce appunto ed è per questo che le ho evidenziate con il colore rosso.

Lasciamo le ombre degli autoctoni armati e il cuore di tenebra dell'Europa. Ecco, siamo tornati qui, al Suo paese, Casalmaggiore. La piccola patria cui Lei dedica l'opera, *Le sette strade*. Di cosa si tratta?

Sono le sette strade che portano alla piazza grande del paese. È un'opera promossa da una iniziativa culturale del Comune che ha aperto un ciclo di cinque-sei mostre esposte all'interno della rinnovata antica edicola tra liberty e deco, installata sul lato sud-est della piazza. Edicola rimossa per restauro per un lungo periodo e poi reinsediata. La piazza è l'ombelico, il ventre, il centro. A questa centralità si collega anche questa edicola, da fine ottocento un punto di aggregazione e di riconoscimento del paese. La piazza è la maternità di una comunità. Le strade portano lì. Mi sono ispirato anche alle tecniche del teatrino del settecento con le scoperte dell'ottica applicata. C'è un discorso di città ideale, di auree misure prospettiche, di una sorta di neumanesimo, ma soprattutto lì interessa la rappresentazione della nebbia. Nebbia che è un simbolo del paese, terra d'acqua. Nebbia d'inverno e caldo umido, afa d'estate. Sono partito da fotografie che ho scomposta digitalmente attraverso la costruzione prospettica delle immagini, le ho poi successivamente stampate su acetato, sovrapponendo gli acetati si arriva alla sensazione di una immagine resa sfocata dalla nebbia e dalla luce nella nebbia. Gli uomini hanno bisogno di un centro di aggregazione, capita spesso di rappresentare un paese attraverso le sue piazze, la piazza dà davvero la sensazione di essere centro di un anche piccolo universo. □