

## Raccordi #8

*Nella pelle della pittura**Una conversazione con Marco Stefanucci*di **Anthony Molino**

**Marco Stefanucci** è nato nel 1970 a Roma, dove ancora oggi vive e lavora. Si è diplomato in Grafica ed è laureato in Storia dell'Arte presso l'Università La Sapienza di Roma. Per oltre 15 anni ha lavorato come Graphic Designer in campo editoriale e televisivo, realizzando la veste grafica di alcune tra le più importanti produzioni tv Rai, Mediaset, La7, Sky. Schivo e riservato non ama apparire, preferendo l'isolamento, lo studio delle tecniche e l'approfondimento



storiografico. Queste caratteristiche fanno da collante agli elementi portanti della sua pittura, che si evolve continuamente nutrendosi anche delle esperienze professionali vissute in precedenza. L'attività di grafico è arricchita da un'intensa esperienza come fotografo d'arte. L'utilizzo della camera oscura, degli acidi e dei viraggi sono elementi che caratterizzano la sua pittura, in particolare quella dei primi anni del 2000 quando le opere iniziano a essere contaminate da questi media.

Da sempre attivo in campo pittorico, con l'inizio degli studi universitari avvenuti per scelta in tempi tardi, e mosso dalla necessità di approfondire in maniera sistematica la storia dell'arte, avviene uno dei passaggi più efficaci della sua pittura. I continui rimandi al passato divengono pilastri della sua cifra stilistica, le citazioni e gli ammiccamenti ai vari periodi storici di riferimento servono all'artista come feticcio, opere sepolte nel tempo da analizzare e studiare. L'esercizio artistico diviene lentamente un atto di espulsione profondo, faticoso e incontrollabile. E' nell'estrema



solitudine delle lunghe giornate di lavoro che l'artista coglie quello che è il senso più profondo della sua vita e degli elementi che lo circondano: trovando, a volte, delle risposte, le quali – a loro volta – ogni tanto diventano incubi.

Da qualche anno, grazie all'apprezzamento crescente della critica, Stefanucci ha oltrepassato i confini nostrani per esporre in città europei importanti come Monaco di Baviera, Londra, Strasburgo. In Italia, Roma e la Sicilia sono stati, sinora, i luoghi privilegiati delle sue mostre – la più importante delle quali, *Nella pelle della pittura*, è del 2016 presso la Galleria Lombardi di Roma. Nel 2018 è prevista la sua partecipazione alla fiera d'arte contemporanea *ArtUp!* che si terrà a Lille in Francia. Da poco ha aperto i battenti al Museo Archeologico di Gela, invece, la mostra collettiva intitolata *Eros, dal mito al contemporaneo*, curata da Alba Romano Pace, alla quale Stefanucci ha contribuito in maniera significativa.

**Anthony Molino:** Marco Stefanucci, nell'introduzione al catalogo della tua ultima mostra romana del 2016, intitolata *Nella pelle della pittura* - mostra "condivisa" con Nicola Samorì - Lorenzo Canova rivisita in poche pagine la storia della pittura occidentale, dove colloca il tuo lavoro (assieme

a quello di Samorì) in una tradizione che, passando nel secolo scorso per Duchamp e De Chirico, si rigenera attraverso una rivisitazione costante dell'arte del passato. Maurizio Borghi, scrivendo in occasione di una tua precedente mostra, isola a tale riguardo la tua rielaborazione e riproposizione di un'opera iconica di Leonardo, *Sant'Anna, la Vergine, e il Bambino con l'agnellino*. Alla luce del titolo del tuo quadro, *Le tre generazioni*, qual è il tuo rapporto con la pittura del passato, e più specificatamente con le generazioni che ti precedono?

**Marco Stefanucci:** La storia è senza dubbio una costante del mio lavoro e della mia vita, sin da bambino. La ricerca storiografica permea tutta la mia pittura, e non a caso ho preferito formarmi da storico dell'arte rimanendo sempre poco interessato all'insegnamento accademico. Partendo da questo si può facilmente intuire quanto ci sia dei maestri del passato nel mio lavoro. Lo studio e l'approfondimento delle fonti è stata sempre funzionale alla costruzione di immagini

sempre nuove che – spero! - invitino a guardare oltre, alla costante ricerca della bellezza anche tra gli intrecci della sofferenza umana. Non ho autori o periodi di riferimento ma mi piacciono i maestri sconosciuti, quelli che non trovi nei libri, quelli destinati all’oblio della memoria culturale. Il barocco mi piace. Per me che lavoro tanto sul nero è sicuramente un periodo stimolante. Il nero e il bianco sono i miei colori, vorrei utilizzare sempre e solo quelli.

L’opera di Leonardo da te citata è stata a suo tempo fonte per me di tanti spunti interessanti, su tutti la costruzione piramidale tipica delle opere cinquecentesche e il potere della simbologia leonardesca. Se però devo essere sincero, oggi non farei mai un quadro così. In quel periodo iniziavo a porre alla base del mio lavoro la mia storia, chi sono e cosa voglio dire...sono dunque opere di transizione che ancora non accetto volentieri. A loro tempo sono servite ma ora le trovo sfacciate, commerciali.



**A.M.**

Penso che un modo potenzialmente fertile per invitare alla discussione sia sempre quello di fare riferimento ad opere specifiche che possano illuminare sia sensibilità che “strategie”, se vogliamo, di un artista. A proposito del barocco: c’è un tuo quadro, di piccole dimensioni e dal titolo alquanto strano, *Third and Seneca*, che trovo stravolgente e richiama quel periodo storico...

**M.S.** La figura di *Third and Seneca* è ispirata da un San Sebastiano di un pittore del ‘600, Giovanni Antonio Galli, detto “lo Spadarino”. Questo santo, iconograficamente parlando, ha sempre rappresentato uno spunto importante. Differentemente dal solito, nella rappresentazione del Galli appare ormai esausto, vinto dal martirio; ed è appunto da me privato dei legacci e delle frecce per assumere una posa così plastica che sembra quasi nell'atto di cadere; o ancor di più sembra assumere una posa da ballerino classico. Ecco





che un quadro vecchio di 400 anni diventa così "moderno" mantenendo un gusto antico - almeno nelle mie intenzioni!

La storia di *Third and Seneca* è legata ad un momento particolare della mia vita, è il frutto di tante ore passate a tentare di realizzare una figura che potesse racchiudere in sé la grazia, la plasticità e la drammaticità di una figura seicentesca ma destrutturata e ricomposta alla mia maniera: in modo brusco, anche violento, come testimonia l'intervento fisico sulla superficie pittorica. L'atto di intervenire con un gesto così estremo su qualcosa di tanto delicato diviene cruciale, il rischio di rovinare irrimediabilmente l'opera da un lato, e la possibilità di dare vita a qualcosa di "bello" dall'altro, diventano elementi che si alternano così, in un gioco pericoloso e affascinante.

Il titolo curioso è ispirato ad un brano di Sun Kil Moon dallo stesso titolo che consiglio di ascoltare, così come ho fatto io durante la realizzazione del quadro. La musica è un altro

elemento fondamentale nel mio lavoro, ma di questo potremo parlare, se vorrai, più avanti.

**A.M.** Trovo uno spunto felice nella tua risposta di poc'anzi, dove accenni alla tua "costante ricerca della bellezza anche tra gli intrecci della sofferenza umana". In questa epoca quando tanta arte insiste imperterrita a minare ogni residuo di un criterio o valore condiviso del bello; quando prevale una esaltazione di quanto è anti-estetico, che vuole scandalizzare, spesso con espliciti propositi nichilistici se non addirittura mortificanti o mortiferi (penso a tanta cosiddetta *body art*), tu cerchi altro. Cosa puoi dire a proposito della tua estetica, e del rapporto – pericoloso, forse - che questa ha con la sofferenza umana?

**M.S.** Mi sono sempre sentito distante dall'arte di denuncia sociale, come da quella furbesca più che provocatoria dell'accademia del contemporaneo. La parte che a me interessa è quella legata alla sfera emotiva, alla forza

d'impatto, al contenuto emozionale e intimistico dell'opera. Quello pittorico è un ambito troppo ridotto per poter influire concretamente sulla società, tanto più in un'era digitale sovraccarica di informazioni di ogni tipo. Il mondo cambia velocemente così come il modo di trasferire l'esperienza nella rappresentazione pittorica, ma la mia pittura avrà sempre la capacità di raccontare qualcosa che va oltre il tempo e lo spazio, e la sofferenza (quella dell'anima) mi sembra l'ambito più avvincente da indagare. Parlo però di una sofferenza latente, mai manifesta e fisica, forse più romantica, più legata all'evocazione e al ricordo che al raccapriccio, o alla rappresentazione della morte. Credo di aver solo scelto di usare il linguaggio dell'immaginazione, la mia.

**A.M.** Queste considerazioni introducono, per me, la questione del rapporto tra dimensioni che mi sembrano intimamente collegate nel tuo lavoro, ovvero come scegli di rappresentare quella sofferenza – al contempo odierna



e senza tempo – attraverso la tua *tecnica* pittorica. Hai già accennato a questo rapporto riferendoti a *Third and Seneca*, ma vorrei che elaborassi di più. In poche parole: puoi esplicitare il tuo tentativo tecnico, la tua strategia, per

riuscire al contempo sia di *fissare* che di *rappresentare* il passaggio del tempo nelle tue opere, cosa che fai ricorrendo spesso al volto umano e alla sua “sfigurazione”? Sarebbe utile, a tal fine, che citassi qualche altra tua opera a titolo esemplificativo, e a testimonianza di quanto Lorenzo Canova chiama, con espressione felice, le tue “liriche figure di fumo”.

**M.S.** Capirai che non esiste pittore disposto a rivelare le proprie strategie o le proprie tecniche... un po' come i maghi siamo tutti molto riservati rispetto a certi argomenti. Ti posso dire che solitamente preparo i supporti in maniera tradizionale, ma tutto dipende dall'effetto che si vuole ottenere e dalla superficie pittorica...la stessa tecnica realizzata su tela rimanda un effetto, su legno un altro. Forse però ti riferivi alla fase creativa. Non realizzo mai disegni preparatori e lavoro direttamente sul supporto in maniera relativamente veloce. Nel caso dei ritratti cerco di operare

nella maniera più precisa e descrittiva possibile, per poi intervenire fisicamente sulla pittura con solventi, acidi, fuoco o con vari attrezzi. Proviamo a comparare le opere *Carolus* e 207. Nel primo caso ho realizzato un ritratto (inventato) perfettamente descrittivo nelle fattezze, che poi ho







cancellato con degli acidi e sul quale ho inferito con il bulino. In 207 mi sono limitato ad abbozzare un volto di un bambino (inventato), ulcerandolo con il fuoco. L'azione di consunzione attraverso l'ulcerazione e il deturpamento è il mio modo per segnare un punto di rottura con la storia della forma, un modo forse un po'cannibale ma che rappresenta l'unico metodo valido a scardinare i confini tra ciò che è sacro e profano. La superficie pittorica diviene così una *pelle* vera e propria, una sorta di dimensione in più sulla quale poter sperimentare *l'illecito*.

Il volto è l'elemento che preferisco dipingere. E' magico, inquietante...è sacro. Lavorare sulle fattezze umane è questione molto delicata; rischiare di gettare via ore di lavoro è un gioco emozionante, sconvolgente e pericoloso. Quante volte mi capita di buttare dei lavori semplicemente perché "rovinati nel modo sbagliato"! Quanta emozione e fatica fisica in questo sadico gioco... Per finire credo che l'esercizio mi abbia aiutato a troncare il rapporto

tradizionale che si instaura naturalmente con la buona ritrattistica. Non mi è mai interessato offrire immagini fedeli ma ciò che c'è sotto la pelle della pittura e che ci accomuna tutti. Vivo la nascita di un'opera come un atto di espulsione e sfogo ma anche un gesto di grande amore e tenerezza, e per questo che lo ritengo assolutamente privato. Sono questi gli elementi che portano il mio lavoro a implementare i delicati equilibri della pittura del passato e quelli sperimentali della pittura contemporanea.

**A.M.** Ancora qualche domanda. L'ultima "scuola" italiana, se vogliamo, in auge da oltre un decennio, è solita essere denominata *la nuova figurazione* – che conta tra gli altri, in modo sparso, artisti quali Giovanni Frangi, Alessandro Papetti, Luca Pignatelli, e Marco Petrus, per citarne soltanto alcuni. Non conosco i tuoi rapporti con i tuoi colleghi né di eventuali tue "affiliazioni," ma a me sembra che artisti come te, come Samorì e lo stesso Papetti, nel recupero – e anche nello stravolgimento - della figura umana si propongano di

arricchire se non addirittura di trascendere questo concetto ultimo, scolastico e quindi forse restrittivo, appunto, di *figurazione*. Cosa ne pensi di questa intuizione, e a cosa attribuisce la centralità del volto umano nella tua opera? È il caso, forse, di parlare di una *nuova ritrattistica*?

**M.S.** Non ho mai ritenuto opportuno relegarmi a qualche scuola o corrente, anzi ho l'impressione che questi siano concetti ormai superati. Che la pittura goda ancora di buona salute lo testimoniano i nomi degli artisti che hai appena citato, ma non so a quanti di questi farebbe realmente piacere essere incasellati in qualche corrente o movimento. Ti dirò di più, trovo assai riduttivo anche il differenziare le varie forme artistiche...credo che esista solo una buona pittura, il resto non saprei collocarlo, non mi interessa. In questo periodo sto portando avanti parallelamente al figurativo una ricerca sull'astrattismo, ma questa differenziazione è fatta solo per codificare un linguaggio comune. Lavorare sulla figura non fa di me un pittore

figurativo come lavorare su un astratto non fa di me un astrattista; il limite tra astratto e figurativo non è netto, assume mille sembianze e spesso uno stile sfocia nell'altro dando vita a qualcosa di interessante ma non di necessariamente nuovo.

Non mi è mai capitato di vedere qualcosa di nuovo. Così come Lorenzo Lotto ridisegnò la *Cacciata dall'Eden* di Michelangelo per carpirne i segreti, tutti ci ispiriamo (ognuno a modo proprio e più o meno volontariamente), a chi ci ha preceduto. Credo che faremmo bene a liberarci dal mito dell'originalità.

I volti sono sempre stati per me, sin da adolescente, elemento di grande interesse. Il volto di Gesù in particolare... trovo contraddittorie le varie e diversissime rappresentazioni del suo volto realizzate nel corso dei secoli, come trovo inquietanti le rappresentazioni del suo martirio sulla croce, ma ne sono stato sempre affascinato.



Non capivo come fosse possibile avere un ritratto fedele di una persona vissuta 2000 anni fa... forse il suo vero volto era quello dei mosaici bizantini? O quello appeso, "moderno", nella sagrestia della mia parrocchia? Notai che la fisionomia

cambiava con lo scorrere dei secoli! Mi piace ancora immaginare che la mia ricerca sia cominciata in quel momento, e forse è anche per questo che non credo alla purezza della ricerca. So che la bellezza porta con sé qualcosa di terribilmente spaventoso ma possiamo trovarla in tutto, e questo è il motore che muove il mio lavoro. Non realizzo mai un'opera pensando all'accoglienza della critica o del pubblico, ma mi preoccupa solo che sia vera, onesta intellettualmente. Non voglio piacere a tutti e per questo rifiuto di rientrare in una categoria, per me un pittore è un pittore...e basta.

**A.M.** Vi è un altro aspetto del tuo lavoro che mi incuriosisce molto, ed è l'apparente "scarto" tra il titolo di molte tue opere e l'immagine raffigurata. Molti titoli sono enigmatici: di *Third and Seneca* abbiamo parlato, ma ci sono altri, come la serie numerata 207; oppure *D'Artagnan*, o *Lapadusa*. Poi ci sono opere per cui ricorri al greco o al latino, come nel caso di *Mandylion* e *Berenike*; oppure all'inglese, come per i quadri



intitolati *On the deck*, *I lie* e *The Great Eastern*. Sembra che tu voglia volutamente giocare con l'osservatore e con la funzione tradizionalmente didascalica del titolo, a cui comunque non rinunci. Cosa puoi dire a proposito di questa scelta apparentemente ludica ma sicuramente motivata anche da altro? Approfitto anche, in questo contesto, di chiedere del ruolo della musica nella tua pittura, visto l'accenno fatto in precedenza riguardo al titolo di *Third and Seneca*.

**M.S.** Quella dei titoli alle opere d'arte sappiamo essere una prassi iniziata verso la fine del XVIII secolo; prima di allora esse venivano nominate semplicemente in funzione del soggetto che raffiguravano. Questa semplicità d'approccio però non funziona nel mio caso. Il titolo, sebbene purtroppo non mi sia mai capitato che un collezionista me ne chiedesse lumi, racconta tanto della genesi delle mie opere. Può citare la persona che mi ispira, naturalmente all'insaputa del soggetto preso a modello, e questo mi obbliga



a dissimularne il vero nome a volte "inglesizzandolo", altre volte creando contorti anagrammi. Mi capita di prendere spunto da personaggi del cinema ( *D'Artagnan 1859* è lo



schiavo ucciso sbranato nel film *Django unchained* di Quentin Tarantino); dalla musica (*I lie* è il titolo di un brano di David Lang – forse l'ultimo genio della musica rimasto); dalla letteratura (*La dodicesima notte* è, come si sa, una commedia di Shakespeare); da fatti storici (*The Great Eastern* è stato il più grande battello a vapore inglese della metà dell'800 – una storia travagliatissima); o dai più disparati ambiti d'interesse (*Mandylion*, *Berenike*, *Acheiropoietos*, fanno tutti riferimento allo studio della rappresentazione del volto di Cristo sulle reliquie). Insomma tento di raccontare un po' di me attraverso piccoli espedienti.

Colgo l'occasione per spiegarti, infine, il titolo dell'opera 207, forse può essere utile. Esistono tre versioni di quel quadro, sono tre volti di bambini lacerati e logori. Vennero realizzati da me in occasione di un anniversario, il 70° mi pare, delle deportazioni dal ghetto di Roma del 28 ottobre 1943. Tra le 1259 persone rastrelate c'erano 207 bambini, nessuno dei quali riuscì a salvarsi.

La musica, invece, è un elemento fondamentale della mia formazione. La ascolto costantemente mentre lavoro e mi è di grande aiuto e ispirazione. Io stesso da ragazzo sono stato un musicista, ho suonato tanti anni nei locali della mia città, ho partecipato a festival ed ho pubblicato anche un disco. Ma questa è un'altra storia...

**A.M.** A proposito di titoli, vorrei chiudere questo nostro excursus – per il quale ti ringrazio vivamente - con il richiamo ad uno che rimanda al nostro primo contatto quando, venendo a sapere che sono psicoanalista, scherzasti dicendo che sicuramente avrei capito più io il tuo lavoro di quanto non riesca a te! Allo stesso tempo mi dicesti che il tuo lavoro aveva interessato in passato altri miei colleghi. Arrivo al dunque: una tua opera si intitola *Ho sognato Freud, che significa?* Che significa?!? E che rapporto intrattieni con la psicoanalisi?

**M.S.** *Ho sognato Freud, che significa?* è un aforisma dello scrittore polacco Stanislaw Jerzy Lec. Circa cinque anni fa mia madre ebbe un grave incidente, rimase in coma per quasi un mese e durante una delle notti che seguirono l'incidente la sognai. Era seduta, aveva perso l'uso di un occhio e di una mano, e somigliava moltissimo a una nonna di mio padre ritratta in un vecchio quadro che avevamo all'ingresso della nostra casa. Da bambino trovavo questo quadro talmente inquietante che spesso lo sognavo la notte, fino a quando all'età di 9 anni, decisi di sparargli con il fucile a piombini di mio fratello dritto al cuore.

Tornando all'incidente, quando mia madre si destò dal coma si ritrovò temporaneamente in quelle esatte condizioni che sognai, e fu allora che decisi di ritrarre il sogno e mi venne in mente quel curioso titolo. Credo che quell'aforisma, così ironico, sia servito a sdrammatizzare quel momento critico, e mi piace pensare che in quel frangente abbia sostituito il fucile a piombini di mio fratello.



Per quanto riguarda l'altro aspetto della tua domanda, sì, in effetti, ho diversi estimatori tra gli psichiatri. Ora che ci penso la mia prima mostra personale venne promossa da un vecchio professore, uno psicoanalista in pensione, grande

appassionato d'arte e direttore dello spazio espositivo di un piccolo museo in provincia di Roma.

Caro Anthony, la tua domanda mi fa riflettere su quanto sia profondo il legame tra pittura e psiche, tanto che a questo punto potrei rigirarti la domanda: *“Che rapporto intrattengono gli psichiatri, o gli psicoanalisti, con la pittura?”* In realtà ne so poco, da un lato sono sicuro che l'artista possa essere un “paziente” interessante, ma so anche quanto in esso la dimensione creativa lo aiuti a trovare le risposte alle proprie domande, anche se le domande, si sa, non si esauriscono mai.

Un tempo qualcuno mi disse: *“la disciplina della pittura è un eterno duello che non lascia scampo, un conflitto spietato che si protrae nel tempo all'infinito e che non ammette suppliche: o si vince o si perde.”* La pittura, my friend, credimi, è una brutta bestia.

## **Immagini**

Pag. 1 – *Ho sognato Freud...che significa?*, 2013, Acrilici e bitume su tela, cm. 120 x 80

Pag. 2 – *On the deck* 2014, Acrilici e bitume su tela, cm. 100 x 100

Pag. 4 - *Le tre generazioni*, 2013, Tecnica mista, carta incollata su tela, cm. 100x150

Pag. 5 - *Third and Seneca*, 2015, Acrilici e bitume su tela, cm. 50 x 40

Pag. 7 - *207-III*, acrilici e bitume su tavola di legno, cm. 25 x 25

Pag. 8 - *207-I*, 2013, acrilici e bitume su tavola di legno, cm. 25 x 25

Pag. 9 - *Carolus* 2016, acrilici su legno, cm. 41.5 x 31

**Rubriche 2018 – Raccordi****Anthony Molino*****Nella pelle della pittura. Una conversazione con Marco Stefanucci***

Pag. 11 - *The Great Eastern*, 2013, Acrilici su tela, cm. 100 x 100

Pag. 12 – *Berenike*, 2014, Tecnica mista, tela incollata su legno, cm. 40 x 60

Pag. 13 - *I lie*, 2014, Acrilici, smalti e bitume su tavola di legno, cm. 24,5 x 24,5

Pag. 15 - Marco Stefanucci

---

Pubblicato nel mese di gennaio 2018

ARACNE

[info@aracne-rivista.it](mailto:info@aracne-rivista.it)

[www.aracne-rivista.it](http://www.aracne-rivista.it)

<https://www.facebook.com/ARACNE-rivista-darte-110467859056337/>

ARACNE è una rivista iscritta nel Pubblico Registro della Stampa. Ha il codice ISSN e rientra tra le riviste scientifiche rilevanti ai fini dell'Abilitazione Scientifica Nazionale (ASN).

© **Informazioni sul copyright:** tutti i diritti relativi ai testi e alle immagini pubblicati su ARACNE sono dei rispettivi Autori. Qualora il copyright non fosse indicato, si prega di segnalarlo all'editore ([info@aracne-rivista.it](mailto:info@aracne-rivista.it)). La riproduzione parziale o totale dei testi e delle immagini, anche non protetti da copyright, effettuata da terzi con qualsiasi mezzo e su qualsiasi supporto atto alla sua trasmissione, non è consentita senza il consenso scritto dell'Autore.

**Anthony Molino**, psicoanalista e pluri-premiato traduttore di

letteratura italiana in inglese, è membro associato della Società Italiana di Psicoterapia Psicoanalitica. Ha tradotto in inglese i poeti Valerio Magrelli, Lucio Mariani, Mariangela Gualtieri, Luigia Sorrentino, Paolo Febbraro e Antonio Porta, nonché commedie di Manlio Santanelli e Eduardo De Filippo. Di Febbraro ha da poco pubblicato negli USA, per i tipi della Negative Capability Press, *The Diary of Kaspar Hauser*. Da sempre attento alle intersezioni tra la psicoanalisi e altre discipline (ha pubblicato importanti ricerche su psicoanalisi e buddismo, nonché su psicoanalisi e antropologia), da qualche anno Molino si interessa all'arte, ed è attivo nella promozione di alcuni artisti. E' ideatore della pièce teatrale *Caro Theo*, tratto dalle lettere di Vincent Van Gogh al fratello Theo.

[tonymolino@hotmail.it](mailto:tonymolino@hotmail.it)