

*1. Il suo percorso attraversa pittura, scultura, illustrazione, decorazione, installazione e Fiber Art. Che cosa ha cercato, nel corso degli anni, attraverso linguaggi così diversi?*

Non ho mai vissuto questi linguaggi come percorsi separati. Sono stati piuttosto strumenti diversi attraverso i quali una stessa ricerca ha preso forma e si è trasformata nel tempo. Ho sempre cercato il mezzo che mi permettesse di avvicinarmi maggiormente a ciò che volevo esprimere.

La pittura mi ha dato la superficie e il colore, ma molto presto ho sentito la necessità di andare oltre la bidimensionalità. Ho cominciato a lavorare con il gesso, modellando forme organiche in alto e bassorilievo, e progressivamente il volume è diventato una componente fondamentale del mio linguaggio.

Il passaggio alla tela nasce da questa stessa necessità, ma anche dal desiderio di trovare un medium più duttile, elastico, fisico. Modello la tela perché per me ha qualcosa di profondamente affine alla pelle: può tendersi, piegarsi, contenere un volume, essere cucita, incisa, ferita, ricomposta. Può portare su di sé cicatrici, smagliature, tensioni, percorsi e texture, come accade nell'organismo umano. Da qui nasce il mio lavoro nell'ambito della scultura tessile e della Fiber Art.

Pur attraversando tecniche e materiali differenti, il nucleo della mia ricerca è rimasto riconoscibile. Mi interessa l'organico, ciò che vive e si trasforma, il rapporto tra corpo, memoria e natura; ciò che accade sotto la superficie e che attraverso la forma può diventare visibile. L'anatomia stessa non mi interessa come rappresentazione realistica, ma come linguaggio: una struttura che posso trasformare per dare forma a tensioni, mutamenti e processi interiori. Per questo non considero il mio percorso come una successione di linguaggi diversi. È piuttosto una ricerca che, nel tempo, ha trovato strumenti sempre più aderenti alla mia necessità di costruire forme e superfici capaci di comportarsi quasi come organismi.

*2. È il linguaggio a cambiare, oppure è la stessa domanda che continua a trasformarsi?*

Direi entrambe le cose. C'è un nucleo che permane, ma non è immobile: cambia insieme a me, alle esperienze, a ciò che osservo e alle domande che il presente pone. Per questo anche il linguaggio si trasforma. Non ho mai sentito la necessità di restare fedele a una tecnica; ho sentito piuttosto la necessità di restare fedele a uno sguardo. È uno sguardo rivolto all'organico e ai suoi processi: alla nascita, alla trasformazione, alla vulnerabilità, alla

capacità di resistere e rigenerarsi. Mi interessano le strutture interne, le stratificazioni, le tracce che il tempo e l'esperienza lasciano sui corpi e sulla materia. È un territorio che nel mio lavoro può assumere la forma di un corpo, di una superficie, di un organismo o, più recentemente, estendersi alla natura e alle trasformazioni che l'essere umano produce su di essa.

Credo che la riconoscibilità di un artista non debba necessariamente coincidere con la ripetizione di una forma, di una tecnica o di un materiale. Per me la coerenza sta nello sguardo. Se quello rimane riconoscibile, ci si può concedere la libertà di attraversare linguaggi diversi e persino di modificarli profondamente.

In fondo, ciò che continua a trasformarsi nel mio lavoro non è soltanto la risposta: è la domanda stessa. Ogni opera ne contiene una parte e, nello stesso tempo, ne apre un'altra.

*3. Nelle sue opere la materia sembra spesso assumere una dimensione quasi corporea: pelle, carne, vene, ossa, ferite. Da dove nasce questo rapporto così fisico con la materia? E cosa può rivelare il corpo che la parola non riesce a dire?*

Il corpo è il nostro primo luogo, la prima materia attraverso cui facciamo esperienza del mondo. Prima ancora che intervenga una memoria cosciente, il corpo sente, registra, reagisce, trattiene. Conserva tracce che non sempre siamo in grado di tradurre in parole. È questa dimensione fisica e insieme interiore che mi interessa.

Nel mio lavoro il corpo non è quasi mai rappresentato nella sua interezza né in modo realistico. Mi interessa piuttosto attraversarlo, entrare idealmente al suo interno e trasformarne l'anatomia in un linguaggio. Pelle, membrane, cavità, ossa, tessuti, vene diventano strutture formali, territori organici attraverso i quali posso parlare di fragilità e resistenza, di ferita e rigenerazione, di ciò che si trasforma continuamente dentro di noi.

Per questo la tela è diventata così importante nella mia ricerca. Non è soltanto il supporto dell'opera: la tratto come una pelle. La tendo, la modello, la imbottisco, la cucio, la incido, la sovrappongo. Una cucitura può diventare cicatrice, una tensione può suggerire un muscolo o una membrana, un rigonfiamento può evocare qualcosa che cresce e una cavità qualcosa che è stato sottratto. Anche le texture partecipano a questo linguaggio: sono epidermidi, tracce, mappe di un organismo reale o immaginato.

Il corpo, però, per me non coincide soltanto con l'anatomia. È anche memoria, identità, esperienza, luogo simbolico e archetipico. Attraverso la sua trasformazione posso avvicinarmi a qualcosa che appartiene all'individuo ma, nello stesso tempo, lo supera.

Forse è questo che il corpo riesce a dire prima della parola: rende visibile una condizione senza necessariamente raccontarla. Una ferita, una tensione, una cavità, una forma che si apre o si contrae possono essere comprese prima ancora di essere nominate. È in questo spazio, tra ciò che riconosciamo fisicamente e ciò che percepiamo interiormente, che nasce gran parte del mio lavoro.

*4. In lavori come Inside, l'anatomia diventa una porta d'accesso alla psiche, mentre miti e archetipi sembrano emergere dalla materia. Quanto del suo lavoro nasce da una memoria personale e quanto, invece, appartiene a una memoria più profonda e collettiva?*

Non riesco a separare nettamente queste due dimensioni. Ogni lavoro nasce inevitabilmente da qualcosa che mi appartiene: un'esperienza, un'emozione, un'immagine, una memoria, a volte anche una percezione difficile da definire. Ma non mi interessa raccontare autobiograficamente quell'esperienza. Nel momento in cui entra nell'opera, viene trasformata, perde progressivamente il suo carattere individuale e può entrare in relazione con qualcosa che appartiene anche agli altri.

Nel *ciclo Inside* questo processo è particolarmente evidente. Il titolo stesso indica un movimento verso l'interno, ma quel "dentro" non è soltanto psicologico. È contemporaneamente fisico, organico e mentale. L'anatomia diventa una sorta di geografia interiore: strutture che possono ricordare organi, membrane, cellule, cavità o tessuti vengono trasformate fino a perdere un riferimento anatomico preciso e diventare forme autonome. Il corpo diventa così un paesaggio, un territorio nel quale dimensione fisica e psichica possono sovrapporsi.

È in questo passaggio che entra anche la dimensione archetipica. Ci sono immagini e forme che attraversano culture e tempi diversi e continuano a riemergere: la cavità, il ventre, la ferita, il seme, l'uovo, la madre, la nascita, la morte, la metamorfosi. Non le utilizzo come un repertorio simbolico prestabilito; spesso emergono durante il processo di costruzione dell'opera e soltanto successivamente ne riconosco le risonanze.

Per questo mito e archetipo mi interessano ancora oggi. Non come qualcosa che appartiene esclusivamente a un passato remoto, ma come strutture profonde che continuano ad agire nel presente e attraverso le quali possiamo riconoscere esperienze fondamentali dell'esistenza.

La memoria personale, quindi, può essere l'origine dell'opera, ma non vorrei che ne fosse il confine. Cerco piuttosto quel punto in cui ciò che è individuale perde la propria specificità e può diventare una forma nella quale anche un altro possa riconoscere qualcosa di sé.

*5. La sua ricerca sembra muoversi continuamente tra ciò che vediamo in superficie e ciò che si nasconde sotto di essa. È proprio questo “dentro” — ciò che normalmente non vediamo — a essere il vero soggetto della sua arte?*

Sì, credo che il “dentro” sia una delle costanti della mia ricerca, ma non lo intenderei soltanto come interiorità psicologica. È un concetto molto più ampio, che riguarda il corpo, la memoria, la materia e, progressivamente, anche il nostro rapporto con la natura.

Mi interessa ciò che non è immediatamente visibile ma agisce sulla forma: ciò che cresce, si modifica, si stratifica, lascia una traccia. Nel corpo può essere un processo organico o una tensione interiore; nella materia può essere il tempo che la altera; nella natura sono trasformazioni spesso lente e impercettibili, ma capaci di modificarne profondamente gli equilibri.

Per questo anche la superficie ha sempre avuto un ruolo fondamentale nel mio lavoro. Non la considero come un limite che separa un fuori da un dentro, ma come il luogo in cui le due dimensioni si incontrano. La superficie registra ciò che è accaduto: una pressione, una lacerazione, una cucitura, una stratificazione, una cicatrice. È una pelle che trattiene la memoria delle trasformazioni che l'hanno attraversata.

Le texture nascono anche da questa attenzione. Non sono per me un elemento puramente decorativo, ma un linguaggio formale. Attraverso rilievi, pieghe, cuciture, sovrapposizioni e variazioni della materia costruisco superfici che chiedono uno sguardo ravvicinato e che, nello stesso tempo, suggeriscono qualcosa che continua oltre ciò che possiamo vedere.

Forse il mio interesse è proprio in questa soglia: rendere percepibile ciò che non può essere mostrato completamente. Non svelare tutto, ma lasciare che la superficie conservi l'ambiguità e il mistero di ciò che contiene.

*6. In Sedimentazioni il tempo diventa quasi una materia: strati, sovrapposizioni, frammenti e tracce costruiscono una sorta di archeologia emotiva. Che rapporto ha con il tempo? Le interessa ciò che il tempo distrugge, ciò che conserva o ciò che trasforma?*

Mi interessano tutte queste dimensioni, ma soprattutto la trasformazione. Non penso al tempo soltanto come a qualcosa che passa o che distrugge; lo percepisco come una forza che agisce sulla materia, sui corpi e sulla memoria. Deposita, consuma, modifica, nasconde e, a volte, proprio attraverso questi processi fa emergere qualcosa che prima non era visibile.

In *Sedimentazioni* il tempo assume quasi una consistenza fisica. Gli strati, le sovrapposizioni, i frammenti non servono a ricostruire ciò che è stato, ma a mostrarne la permanenza. Quello che viviamo non scompare completamente: lascia residui, tracce, segni che vengono incorporati in ciò che siamo e in ciò che viene dopo.

Mi interessa molto questa idea di stratificazione perché appartiene tanto alla natura quanto all'essere umano. La ritroviamo nella terra, nelle rocce, nelle cortecce, ma anche nella pelle, nelle cicatrici e nella memoria. Ogni strato contiene qualcosa del precedente e contemporaneamente lo modifica.

Anche per questo sono attratta dalle superfici segnate, consumate, imperfette. Una superficie intatta racconta soprattutto il proprio presente; una superficie attraversata dal tempo porta con sé una storia. Le tracce, le fratture, le abrasioni non sono necessariamente una perdita: possono diventare elementi attraverso i quali una forma acquista una nuova identità.

In questo senso *Sedimentazioni* non riguarda per me la nostalgia del passato, ma la sua trasformazione. Il passato rimane dentro il presente, modificato, incorporato, qualche volta quasi irriconoscibile, e continua ad agire su ciò che viene dopo.

*7. Ha lavorato con materiali molto diversi e ha realizzato opere che dialogano con architetture, luoghi storici e spazi pubblici. Quanto è importante per lei che un'opera appartenga al luogo in cui nasce, invece di essere semplicemente collocata al suo interno?*

È molto importante, soprattutto quando lavoro a un progetto site-specific. Non mi interessa pensare un'opera indipendentemente dal luogo e poi adattarla allo spazio che dovrà accoglierla. Preferisco partire dal luogo stesso, osservarlo e comprenderne le caratteristiche prima di intervenire. Ogni spazio possiede già una propria identità. Un'architettura porta con sé una storia, delle proporzioni, materiali, stratificazioni, tracce di ciò che è avvenuto e anche delle assenze. Ma un luogo è definito anche dalle persone che lo attraversano, dai comportamenti che vi si producono e dalle relazioni che vi si stabiliscono.

*Aggregazione*, opera permanente realizzata per lo Stadio Olimpico di Roma, nasce proprio dall'osservazione del pubblico nello stadio. I moduli in gesso, differenti nei colori e disposti gli uni accanto agli altri, richiamano quella moltitudine di presenze individuali che, attraverso la vicinanza, forma temporaneamente un insieme. Mi interessava che l'aggregazione non fosse determinata soltanto da un criterio compositivo esterno — ritmo, colore, pieni

e vuoti — ma anche da quella che allora definii un'intrinseca "vocazione alla vicinanza" dei singoli elementi.

È un principio che ritorna nel mio rapporto con lo spazio. Cerco inizialmente di mettermi in una posizione di ascolto: a volte è un elemento architettonico a determinare la forma dell'opera, altre volte sono la storia, la luce, un percorso, una memoria o, come in *Aggregazione*, la funzione stessa del luogo e le relazioni umane che vi si producono.

Il mio intervento non vuole sovrapporsi allo spazio né utilizzarlo semplicemente come scenografia. Cerco piuttosto una relazione nella quale opera e luogo possano modificare reciprocamente la loro percezione. L'opera introduce qualcosa che prima non c'era, ma nello stesso tempo può rendere visibile un carattere del luogo che era già presente.

Quando questo accade, per me il lavoro site-specific raggiunge il suo senso: l'opera non potrebbe essere esattamente la stessa altrove, perché una parte della sua forma e del suo significato appartiene al luogo che l'ha generata.

*8. In De Rebus Naturae la materia sembra diventare un organismo in trasformazione, sospeso tra natura, memoria e metamorfosi. Quando lavora, cerca di dominare la materia oppure cerca piuttosto di ascoltare ciò che la materia le suggerisce?*

All'inizio cerco di dominarla, perché parto quasi sempre da un'idea e da una forma progettata. Ma durante il lavoro quella forma entra in relazione con il comportamento della materia e comincia un confronto. La tela, le imbottiture, le fibre, i fili, le cuciture reagiscono alle mie azioni: una tensione produce una deformazione imprevista, una cucitura modifica un volume, una fibra oppone resistenza o prende una direzione che non avevo previsto. A quel punto non mi interessa costringere il materiale a obbedire completamente al progetto iniziale. Preferisco ascoltarlo e capire che cosa può aggiungere all'opera.

È un equilibrio che mi interessa molto: non abbandono la forma al caso, ma neppure cerco di controllarla fino a neutralizzare la vitalità della materia.

L'opera nasce da questa tensione tra intenzione e trasformazione.

In *De Rebus Naturae* questo processo assume anche un significato più ampio. Il ciclo nasce dalla mia riflessione sull'Antropocene e sul rapporto che abbiamo costruito con la natura, spesso considerandola qualcosa di esterno a noi, una materia disponibile da utilizzare, controllare e trasformare. Ma noi stessi siamo natura, siamo materia organica sottoposta agli stessi processi di nascita, trasformazione, deterioramento e morte.

Per questo, nelle opere del ciclo, corpo umano e corpo naturale tendono a confondersi. Le forme possono evocare organismi, tessuti, radici, concrezioni, fossili, strutture cellulari o paesaggi, senza appartenere

definitivamente a nessuno di questi mondi. Mi interessa proprio questa ambiguità, perché mette in crisi la separazione tra umano e naturale. Anche l'alterazione entra nel lavoro. La natura che osservo non è un'immagine incontaminata o idealizzata, ma una natura sulla quale l'azione umana ha lasciato tracce profonde. Ferita, trasformazione, adattamento e resistenza diventano allora processi che possono riguardare contemporaneamente un organismo e un ambiente. In questo senso il rapporto che stabilisco fisicamente con la materia mentre lavoro contiene, in scala molto diversa, qualcosa della stessa questione posta da *De Rebus Naturae*: fino a che punto possiamo imporre una forma alla natura senza ascoltarne le reazioni? Per me la materia non è soltanto il mezzo con cui rappresentare questa domanda. È il luogo stesso in cui la domanda prende forma.

*9. Lei ha attraversato anche il mondo dell'illustrazione, della pubblicità e del cinema, oltre a quello dell'arte contemporanea. Queste esperienze più "applicative" hanno influenzato il suo modo di guardare l'arte? E crede ancora che esista una vera separazione tra arte e mestiere?*

Sì, certamente, e credo che abbiano contribuito in modo sostanziale alla mia formazione. Sono esperienze diverse, ciascuna con regole e finalità proprie, ma mi hanno insegnato soprattutto a guardare, a progettare e a trovare soluzioni. Quando un'idea deve diventare concretamente un'immagine o un oggetto, ci si confronta inevitabilmente con materiali, tecniche, tempi, limiti e imprevisti. È una disciplina che mi è rimasta e che ancora oggi fa parte del mio modo di lavorare.

Non ho mai considerato il mestiere qualcosa di secondario rispetto all'idea. Al contrario, conoscere profondamente gli strumenti e i materiali permette di spingere più lontano un'intuizione. La tecnica da sola naturalmente non produce un'opera d'arte, ma può offrire all'artista una libertà molto maggiore: sapere come costruire, modificare, forzare o anche contraddire un procedimento significa avere più possibilità per dare forma a ciò che si immagina.

Nel mio lavoro questo aspetto è particolarmente importante perché esiste sempre una componente progettuale, anche quando durante la realizzazione lascio spazio alle reazioni della materia e all'imprevisto. L'esperienza mi permette di capire quando seguire il progetto iniziale e quando, invece, una deviazione può aprire una possibilità che non avevo previsto.

Per questo non sento una contrapposizione tra pensiero e manualità. Il fare è esso stesso una forma di conoscenza. Ci sono soluzioni e intuizioni che non nascono prima del lavoro, ma mentre le mani stanno lavorando: dal contatto

con un materiale, da una resistenza, da un errore, da qualcosa che accade e che modifica il progetto.

Credo quindi che arte e mestiere siano distinti, ma non necessariamente separati. Il mestiere non garantisce l'arte, naturalmente, ma permette all'artista di non dipendere interamente dagli strumenti degli altri e di mantenere un rapporto diretto tra l'idea, il gesto e la forma che sta costruendo. Per me una parte importante della libertà dell'artista nasce proprio da questa padronanza.

*10. Dopo una carriera così lunga, che cosa continua ancora a sorprenderla? E c'è una domanda, un'immagine o una forma che sente di non aver ancora esaurito e che continua a inseguire?*

Mi sorprende ancora il fatto che un'opera possa prendere una direzione che non avevo previsto. Si potrebbe pensare che, dopo molti anni di lavoro e una conoscenza ormai profonda dei propri strumenti, diminuisca la possibilità della sorpresa. Per me accade quasi il contrario: l'esperienza aumenta il controllo, ma rende anche più consapevoli di quanto rimanga incontrollabile. Continuo a sorprendermi davanti alla capacità di un materiale apparentemente semplice o quotidiano di perdere la propria identità originaria e diventare altro. Una tela, una fibra, un filo, attraverso il gesto, la tensione, la cucitura o la stratificazione possono trasformarsi in qualcosa che sembra appartenere a un organismo, a un reperto, a una forma naturale di cui non sappiamo esattamente riconoscere l'origine. È quel momento di passaggio, quando la materia smette di essere soltanto ciò che era e comincia a suggerire altro, che continua ad affascinarmi.

Non credo invece di avere una singola immagine che inseguo. Ci sono domande che ritornano: che cosa accade sotto la superficie, come una forma nasce e si trasforma, che cosa conserva il corpo, quale relazione esiste tra la nostra materia e quella del mondo naturale. Sono domande che attraversano il mio lavoro da molto tempo, ma cambiano insieme a me e al tempo in cui vivo.

Forse è proprio per questo che non sento di averle esaurite. Una ricerca, per me, non procede necessariamente trovando risposte definitive; spesso una risposta modifica la domanda iniziale e apre una direzione che prima non esisteva.

La cosa che temo di più sarebbe arrivare a riconoscere troppo bene ciò che sto per fare, ripetere una forma perché so che funziona. Ho bisogno che nel lavoro rimanga una parte di rischio, qualcosa che ancora non conosco.

Finché esiste quella possibilità, esiste per me una ragione per continuare a cercare.

*11. A un giovane artista che oggi sente la pressione di trovare immediatamente un'identità, un mercato e un pubblico, quale consiglio darebbe? È più importante proteggere la propria voce, anche quando nessuno sembra ascoltarla, oppure imparare ad adattarsi al proprio tempo?*

Questa domanda è rivolta a una persona che si è sempre definita un "cane sciolto", quindi forse non sono la più adatta a dare consigli. Sono sempre stata molto più assorbita dalla mia ricerca, chiusa nel mio studio, che interessata a seguire le logiche del mercato. Ma se dovessi dire qualcosa a un giovane artista, gli direi prima di tutto di avere pazienza.

Oggi esiste una pressione molto forte perché tutto accada immediatamente: bisogna avere presto un'identità riconoscibile, costruire una presenza, essere visibili, comunicare continuamente il proprio lavoro, trovare un pubblico e possibilmente un mercato. Capisco che tutto questo faccia parte del nostro tempo e non credo che un artista possa semplicemente ignorarlo. Ma la ricerca artistica segue tempi diversi. Ha bisogno di sedimentare, di attraversare dubbi, cambiamenti, tentativi e anche errori.

Trovare la propria voce non significa inventarsi rapidamente uno stile riconoscibile. Significa capire lentamente che cosa ci appartiene davvero, quali domande continuino a tornare e quali forme siamo disposti a mettere in discussione. A volte è necessario anche perdersi, abbandonare qualcosa che sembrava funzionare e ricominciare altrove.

Conoscere il proprio tempo è indispensabile. Un artista non vive fuori dalla realtà e inevitabilmente assorbe ciò che accade intorno a lui. Ma conoscere il proprio tempo è diverso dall'adattarsi continuamente alle sue richieste. Se è il mercato a stabilire quale forma dobbiamo assumere, il rischio è che la ricerca finisca per inseguire ciò che è già riconosciuto invece di scoprire ciò che ancora non conosciamo.

Per questo, fra le due possibilità, proteggerei la propria voce. Anche nei periodi in cui sembra che nessuno la ascolti. Non nel senso di chiudersi al confronto o di considerarsi impermeabili al mondo, ma nel senso di concedersi il tempo necessario perché quella voce diventi realmente propria. Forse è il consiglio che darei: guardare molto, conoscere ciò che accade, imparare il mestiere, lavorare, sbagliare e continuare a cercare. Senza avere troppa fretta di trasformare la propria ricerca in un'identità definitiva.

*12 vino o birra?*

Vino. Decisamente rosso e in buona compagnia.»

