Andrea Mastrovito

HERE THE DREAMERS SLEEP

MARETTI
EDITORE

Andrea Mastrovito

HERE THE DREAMERS SLEEP

Museo H.C. Andersen, Roma
February 20 – May 17, 2015

Soprintendente_Superintendent
MARIA VITTORIA MARINI CLARELLI

Direttore Museo_Museum Director
MATILDE AMATURO

Conservazione_Conservation
LUCIANA TOZZI
VERALDO URBINATI

Comunicazione web_Web Communication
FABIANA VEROLINI
VALENTINA FILAMINGO
ROSARIO GRECO
MATTEO OLIVIERI

Servizio Ufficio Studi e Ricerca
Study and Research department
MARIA GIUSEPPINA DI MONTE

Servizi Educativi Musei satelliti
Educational Services for External Museums
CHIARA STEFANI
VERONICA PIOMBAROLO

Ufficio mostre_Exhibition Office
GIOVANNA COLTELLI
KEILA LINGUANTI

Ufficio registrazione e movimentazione delle collezioni_Collections Office
BARBARA TOMASSI
LUCIA LAMANNA
STEFANO MARSON

Servizio architettura_Architectural Services
ALESSANDRO MARIA LIGUORI
DANILO DE GIROLAMO
MASSIMO LICOCCIA
CALOGERO INCARDONA
REMIGIO IPPOLITI

Biblioteca_Library
GIULIA TALAMO
VALTER D'ARIO
SALVATORE ALESSANDRELLA
LUCIA PIU

Archivio bioiconografico e fondi storici
Bio-iconographic Archive and Historical Collections
CLAUDIA PALMA
STEFANIA NAVARRA
CLEMENTINA CONTE
BEATRICE SPADONI

Ufficio Catalogo_Catalogue Office
STEFANIA FREZZOTTI

Laboratorio fotografico_Photo Lab
SILVIO SCAFOLETTI

Archivio fotografico_Photo Archive
CHIARA MUTTI
PAOLO DI MARZIO

Segreteria della Soprintendenza_Secretary
PAOLA CASTRIGNANÒ

Ufficio Stampa_Press Office
LAURA CAMPANELLI

Ufficio amministrativo_Administration
ANNA RITA NAPPI
VITTORIA GAMBONI
GIOVANNI LA CHIMIA
ROBERTA MARTELLI
CARLA GUNNELLA

Si ringraziano per la collaborazione Benedetta Marcelli e tutto il personale di vigilanza e accoglienza della Soprintendenza e di Ales S.p.A.
Special thanks to Benedetta Marcelli and all the guardians and the reception staff of the Soprintendenza and of Ales S.p.A.

Ringraziamenti_Special thanks to
MARIA VITTORIA MARINI CLARELLI
FRANCESCA MASTROVITO
WEENA VISINI
LUCIANO FINAZZI
MARCO MARCASSOLI
ANDREA NATALI
DAVIDE E GIOVANNA CARMINATI
TIZIANO DORIA
MARA PIRAS
NATASHA RIVELLINI
FRANCESCA SIGNORI
OUMAR DJIGO
EMILIO SERAFINI
EMILY MASTROVITO
MARIA ANGELA MAFFEIS
PIO CARLO BRIZZI

Progetto e coordinamento manageriale
Project and Management coordination
GIORGIO GABURRO

Progetto e coordinamento scientifico
Project and Scientific coordination
BEATRICE BENEDETTI

Catalogo a cura di_Catalogue edited by
BEATRICE BENEDETTI

Testi di_Essays by
MATILDE AMATURO
MARCO BAZZINI
EUGENIO VIOLA

Traduzioni_Translations
SIMON TURNER

Crediti Fotografici e video
Photo and Video Credits:
GIORGIO BENNI
LUCA ELETTRI
SILVIO SCAFOLETTI
MARIA ZANCHI
ROBERTO MAROSSI
PAWEL JOZWIAK
FRANCESCA SIGNORI
ED WATKINS
ELENIA DE PEDRO
LAURA FANTACUZZI
ZIZÌ (YANZI.IT)

Comunicazione e Ufficio Stampa
Comunication and Press Office
LUCIA BOSSO

Trasporti, movimentazione e installazione opere_Transport, Handling and Installation of Works
ARTCARE S.r.l.

© Maretti Editore
Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma o con mezzo elettronico, meccanico o altro senza l'autorizzazione scritta dell'Editore_
No reproduction and mechanically or electronically transmission of the material in this book is allowed in any form, except with the permission of the publisher.

indice_contents

5 **The Dreamers**
Matilde Amaturo

13 **Intorno al collagismo mastrovitiano**
On Mastrovitian Collagism
Marco Bazzini

45 **Here the dreamers sleep**
Dialogo con Andrea Mastrovito
A conversation with Andrea Mastrovito
Eugenio Viola

58 **Mostra_Exhibition**

99 **Biografia_Biography**

The Dreamers

Matilde Amaturo
DIRETTORE MUSEO HENDRIK CHRISTIAN ANDERSEN
DIRECTOR, HENDRIK CHRISTIAN ANDERSEN MUSEUM

La mostra di Andrea Mastrovito dedica il suo titolo "Here the dreamers sleep" all'epitaffio inciso sulla tomba degli Andersen conservata nel Cimitero Acattolico di Roma, dove sono sepolti Andreas Andersen (morto a Boston nel 1902), la cognata Olivia Cushing (morta a Roma nel 1917), la mamma Helene Morsen (morta a Roma nel 1927), Hendrik (morto a Roma nel 1940) e la sorella adottiva Lucia Lice Andersen (scomparsa nel 1978), ultima custode dell'attuale casa-museo, costruita secondo il disegno e gli intenti dell'artista norvegese-americano nel 1922-24.
Le vicende biografiche di tutti i protagonisti sono significative per comprendere la dedica e la definizione di "sognatori", poiché tutti i protagonisti della famiglia condividono un grande progetto di passione culturale per l'arte e la poesia (fig. 1). La mamma Helene giunta a Newport nel 1873 nella povertà e nelle difficoltà economiche e sociali, lavorava come lavandaia per mantenere la famiglia, sognando per i figli Andreas, Hendrik e poi Arthur, nato a Newport nel 1879, una vita libera dalle miserie di un padre alcolista violento e quindi vissuta negli ideali della pittura della scultura e della musica. Grazie agli aiuti di famiglie agiate come i Cushing, i suoi figli, pur lavorando fin da bambini, potranno andare in Europa e studiare a Parigi, Firenze e Roma. Qui, soprattutto dopo la morte di Andreas, si riuniranno le donne della famiglia a sostenere il progetto della costruzione di una città universale *The Creation of a World Centre of Communication*, luogo ideale per una città delle arti, della musica e delle scienze, un grande progetto utopico per una Europa pacifica. Il volume, realizzato con il contributo dell'architetto francese Hébrard verrà pubblicato a Parigi nel 1913 e presentato alla Sorbona con una conferenza di Paul Adam. Quale sogno più grande poteva nascere negli anni del primo conflitto mondiale?

"Here the Dreamers Sleep", the title of the exhibition of works by Andrea Mastrovito, is taken from the epitaph carved onto the Andersen family tomb in the Non-Catholic Cemetery in Rome, the burial place of Andreas Andersen (who died in Boston in 1902), his sister-in-law Olivia Cushing (Rome, 1917), his mother Helene Morsen (Rome, 1927), Hendrik himself (Rome, 1940) and their adopted sister Lucia Lice Andersen (1978), the last custodian of today's museum-home, which was built to the design of the Norwegian-American artist in 1922-24.
The personal lives of all of them are significant for understanding their dedication, and their portrayal as "dreamers", because all the members of the family shared a great project and cultural passion for art and poetry (fig. 1). Their mother Helene arrived destitute in Newport in 1873 and, in a state of great economic and social hardship, worked as a washerwoman to support her family. She dreamt that her sons Andreas and Hendrik, and later Arthur, who was born in Newport in 1879, might find a life free from the misery of their violent, alcoholic father, and thus live with the ideals of painting, sculpture and music. Thanks to assistance from well-off families like the Cushings, even though her children worked from a very young age, they were nevertheless able to go to Europe and study in Paris, Florence and Rome. Here, especially after the death of Andreas, the women in the family came together to support *The Creation of a World Centre of Communication*. This was the name of a project for a universal city, which would be an ideal centre of the arts, music and sciences - a grand utopian project for a peaceful Europe. With the contribution of the French architect Hébrard, the book was published in Paris in 1913 and presented at a conference with Paul Adam at the Sorbonne. What greater dream could emerge during the years of the Great War?

H.C. Andersen, bas-relief portrait of Helene, Lucia, Hendrik and Olivia, polychrome plaster, 1926, Rome, H.C. Andersen Museum

Bird's-eye view of the "Centro Internazionale Mondiale", 1908-13
Pencil, India ink, watercolour, tempera on paper on canvas
150 x 324 cm

The present tomb reflects the project thought up in 1916 by Hendrik and Olivia, shortly before the premature death of the latter. The interior is decorated with gilded mosaics covering the entire dome and polychrome decorations in gilded bronze. There is also a plaster angel embracing a female figure that represents Olivia.
The plaster model of the tomb, without its polychrome decorations, is now in the Andersen Museum (fig. 2). The tomb at the Pyramid of Cestius was originally planned to house the monumental sculptural group of *The Angel of Life* (or *Eternal Life*), which is now in the Museum. Its plaster model was shown in 1911 in the building by Giuseppe Bazzani for the World Expo in Valle Giulia, where it remained in the central hall, with alternating fortunes, until 1914. Following static problems caused by its size, the monument was moved in 1947 from the Non-Catholic Cemetery to the museum-home, where it still remains today.
During the period while the tomb was being designed, Olivia and Hendrik devoted themselves entirely to making known the great Utopian project for *The World Centre of Communication*. At the same time, the *World Conscience* pacifist association, set up and promoted by Olivia and Hendrik in 1912, was taking them around Europe and America. In New York they made contact with a number of American magnates, including the Vanderbilts in New York, the Ginns in Rome and New York, and the Swiss philanthropist Albert Kahn. These were also the years of intense efforts to create an open-air museum for those sculptures that had already been made, but this was rejected by the city authorities.
The association acquired great prominence among international pacifist movements and indeed Umano, the pseudonym of the pacifist philosopher Gaetano Meale, worked with them to draft the

La tomba attuale rispecchia il progetto che avevano pensato Hendrik e Olivia nel 1916 poco prima della prematura scomparsa di Olivia. L'interno è decorato con mosaici dorati che rivestono l'alveo della cupola e decorazioni policrome in bronzo dorato; inoltre è presente un angelo in gesso che abbraccia la figura femminile raffigurante Olivia.
Nel Museo Andersen si conserva la *maquette* in gesso della tomba, spoglia delle decorazioni policrome (fig 2). In origine la tomba alla Piramide Cestia doveva conservare anche il gruppo monumentale dell'*Angelo della Vita* (o *Vita Eterna*), oggi conservato nel museo, ed esposto nel 1911, nel suo modello in gesso, nell'edificio di Giuseppe Bazzani a Valle Giulia per l'Esposizione Universale, dove rimarrà con alterne vicende fino al 1914, sistemato nel salone centrale. In seguito ai problemi statici, causati dalle sue dimensioni, nel 1947 il monumento sarà trasferito definitivamente dal Cimitero Acattolico nella casa-museo dove attualmente si trova.
Gli anni in cui viene progettata la tomba sono anni in cui Olivia e Hendrik si dedicano intensamente alla diffusione del grande progetto utopico del *The World Centre of Communication*. Sono gli stessi anni in cui l'associazione pacifista *World Conscience* promossa e istituita da Olivia e Hendrik nel 1912 li aveva condotti in giro per l'Europa e l'America, a New York, stabilendo contatti con diversi magnati americani come i Vanderbilt a New York o con i Ginn a Roma e New York o con il filantropo svizzero Albert Kahn. Questi sono anche anni di alacre progettazione per la realizzazione di un museo all'aperto delle sculture realizzate, scontrandosi con il diniego delle autorità cittadine.
L'associazione assume una notevole rilevanza tra i movimenti pacifisti internazionali, tanto che il

H.C. Andersen, plaster model of the family tomb, 1916,
Rome, H.C. Andersen Museum
Photo: Silvio Scafoletti

filosofo pacifista Umano, pseudonimo di Gaetano Meale, lavora con loro per la stesura della seconda parte del progetto del *World Centre*, con finalità e intenti politico-istituzionali. Olivia in questi stessi anni scrive i suoi Diari e "The Biblical Plays", drammi religiosi che Hendrik pubblicherà postumi[1].
Questo intimo legame intenso, intellettuale e idealmente fisico di Hendrik con Olivia, la cognata rimasta vedova, che lo sosterrà mentalmente, economicamente e spiritualmente fino alla fine, trova una emozionante pagina nei *Diari* di Olivia, alla data del 22 dicembre 1903:
"Mi è sembrato come un sogno quando Henry è venuto nella mia stanza l'altra notte, come sempre, ed in qualche modo ho capito che mi ha sempre amata, anche lui, da quando ci siamo incontrati, e ancora mi ama. Sembra impossibile, ma è così. (...) Per me la vita o la morte significano poco, sono andata oltre. La relazione cresciuta tra me ed H. ha un significato più profondo di quello che io stessa pensavo (...). Lui capisce che tutto il mio essere appartiene ad Andreas, a lui, attraverso il suo amore per noi e il nostro per lui, appartiene a noi, profondamente, intimamente (...)"[2].
Le figure della famiglia Andersen che riposano nel cenotafio dei sognatori sono legate tra di loro dai medesimi desideri, si identificano in un mondo, una città ideale che possa far scaturire una fontana vitale di arte e scienze, un'aspirazione che seppure ancora chiusa in una casa-museo, vive e si rinnova sempre più nelle sale espositive con artisti italiani e stranieri pronti e capaci nell'interpretare il senso profondo del suo pensiero creativo.

second part of the *World Centre* project with political and institutional aims. During this period Olivia wrote her diaries and "The Biblical Plays", religious dramas that Hendrik published after her death.[1]
Hendrik's intense, intellectual and ideally physical relationship with Olivia, his widowed sister-in-law, who gave him intellectual, economic and spiritual support through to the very end, appears in a moving passage in her diaries, dated 22 December 1903:
"It seems as if I must have been dreaming, yet Henry came into my room last night, as often, and somehow I found out that he had always loved me – he too, since we first met; and he does still. It doesn't seem possible – and still it does (...) and yet life or death to me matter little, because I have gone beyond both and know them equal. The relation that has grown between us, H. and me, has a deeper meaning even than I thought (...)
He understands that with my whole nature I belong to Andreas, and he, through his love for us both and our love for him, belongs to us – belongs to us deeply, intimately (...)".[2]
The members of the Andersen family, who now rest in the cenotaph of dreamers, were bound together by the same desires, aspiring to a world, an ideal city, that might become a living fountain of art and science. Even though still closed in a museum-home, it is a dream that comes alive and is always given new vitality in the exhibition galleries, with Italian and foreign artists who are able and willing to interpret the profound meaning of its creative concept.

NOTE

1 Per tutte le indicazioni storiche e i riferimenti c.f.r. F. Fabiani, *Hendrik Christian Andersen, la vita l'arte il sogno,* Gangemi editore Roma 2003; Museo Hendrik Christian Andersen, a cura di E. di Majo, Electa Roma 2008.

2 Olivia Cushing, *Diaries, 1882-1917*, Roma, Archivio storico Museo H. C. Andersen, vol. XIV

ENDNOTES

1 For full historical information and references, see F. Fabiani, *Hendrik Christian Andersen, la vita l'arte il sogno*, Gangemi Editore, Rome 2003; *Museo Hendrik Christian Andersen*, ed. E. di Majo, Electa, Rome 2008.

2 Olivia Cushing, *Diaries, 1882-1917*, Rome, Historical Archive, H.C. Andersen Museum, vol. XIV

An outing with Hendrik, Helene, Lucia and Olivia
period photo, 1915-1916

Andreas Andersen,
period photo, 1902

Hendrik, Olivia and Helene
with the bust of Andreas

Intorno al collagismo mastrovitiano

Marco Bazzini

On Mastrovitian Collagism

Inventariare gli Anni Zero, il Nuovo Millennio, non è certo impresa facile. Vuoi perché ci sono scivolati addosso in un lampo, il brindisi in attesa del Millennium Bug sembra ieri, vuoi perché in questi quindici anni la nostra fiducia al cambiamento è stata messa a dura prova. Un breve lasso di tempo in cui si sono addensati ad oscurare il cielo i funesti nuvoloni dei ritorni del fondamentalismo, della crisi ecologica, del crollo del sistema finanziario, del risorgere delle divisioni sociali e razziali. E dove nel quotidiano l'immobilismo sembra sempre avere la meglio. La paura nel presente spadroneggia da quell'11 settembre del 2001 in cui insieme alle due torri gemelle si è definitivamente sbriciolata sotto i nostri occhi anche la modernità, ovvero, la forza e la voglia di guardare all'innovazione che ha forgiato gran parte del secolo precedente. In un mondo così precario prevale la continuità e una ricerca di stabilità a bassa energia. Non più le violente emozioni della sperimentazione ma piuttosto l'accontentarsi di quanto già in nostro possesso per far girare al minimo la necessità evolutiva, azione fondamentale e imprescindibile del mondo e della società. Insomma, più che a sperimentare, questo nostro complesso periodo, almeno nelle arti, sembra consacrato a confezionare, a mettere insieme, cucire quanto anche dal più recente passato è stato ereditato o quanto le inesauribili fonti del presente ci offrono senza fare ormai nessuno sforzo nella ricerca. Forse è per questo motivo che questi primi anni del nuovo millennio possono apparire anche come gli anni del mettere insieme, del collage, del montare tra loro immagini o matrici di diversa derivazione.
Oggi la nostra vita nella sua frammentarietà può essere sintetizzata con la "figura" del collage perché così possiamo definire lo zapping, la navigazione su internet, i molti programmi che usiamo,

Taking stock of The Noughties – the New Millennium – is by means an easy task. Partly because they slipped by in a flash: our toast as we awaited the Millennium Bug seems like yesterday, and partly because our confidence in change has been put solely to the test over these past fifteen years. A short time span in which the ominous clouds of a return fundamentalism, of the ecological crisis, the collapse of the financial system, and the revival of social and racial divisions have all massed up, blotting out the sky. A period in which paralysis appears to have gained the upper hand in everyday life. Fear has reigned supreme since that September 11 of 2001 when, together with the Twin Towers, modernity – the power and the desire to look to innovation, which shaped much of the previous century – has definitively crumbled before our eyes. Continuity and a search for low-energy stability prevails in this all too precarious world. Gone are the passionate emotions of experimentation, their place taken by acceptance of what we have in order to keep evolutionary necessity – that fundamental, indispensable action of the world and society – chugging along. In other words, rather than experimenting, in the arts at least, this complex period of ours appears to be devoted to putting, concocting and stitching together the things our recent past has handed down to us, or what the inexhaustible resources of the present offer us, without us needing to make any attempt to find them. With their fragmentary nature, our lives today may be summed up as a form of collage, because this is how we might define zapping, Internet browsing, the many programs we use, as well as our "multitasking" existence, which at times, and increasingly, is what we like to call it in order to appear more active, or quite simply to give the impression we have not plunged into immobility.

il nostro essere multitasking, come a volte e sempre più ci piace definirci per sembrare attivi o forse, più semplicemente, per non dare l'idea di essere precipitati nell'immobilità.
Forse è anche il modo migliore per rimettere le mani sul nostro passato modernista o conseguenza diretta di quell'eccessivo uso dell'archivio che ha formato la cultura degli ultimi due decenni del secolo scorso. Dopo aver accumulato tante informazioni di qualsiasi tipo, ce ne dovevamo pur fare qualcosa.
Jeffrey Deitch, uno degli eminenti protagonisti del mondo dell'arte di questi recenti decenni, nel 2004 non solo intitola un suo saggio *Culture of Collage*, per il monumentale catalogo della mostra "Monument to Now", presentata dalla Deste Foundation a Atene durante i giochi olimpici, ma in questo sottolinea come il collage si leghi sempre più strettamente anche ai modelli di organizzazione sociale e al pensiero scientifico, e come questo sia un'esperienza sempre più vicina a tutti noi durante le nostre giornate.
Gli artisti non sono certo stati immuni alla deriva di una tecnica che ha poco più di cent'anni e nelle gallerie, nelle fiere o negli studi, di collage ne abbiamo visti in abbondanza. Anche i musei non si sono certo tirati indietro davanti a questo fenomeno e forse pur non avendo fatto una mostra epocale e "iniziatica" come "The Art of Assemblage", presentata al MoMA nel 1961, non hanno certo mancato l'appuntamento nel loro ruolo di "registratori" ma anche di amplificatori di quanto accadeva nel sistema. Solo per fare qualche esempio e come contributo minimo alla critica istituzionale che verrà, per quanto riguarda questi anni è possibile citare la rassegna storica della Galleria d'Arte Moderna di Torino che al titolo, e più esplicito non poteva essere, "Collage", affianca la specifica: "Dal Cubismo al New Dada". In Italia continuiamo a guardare prevalentemente al passato. Con l'anno successivo, 2008, i giochi si spostano a New York e precisamente al New Museum che nel nuovo edificio ospita la collettiva "Unmonumental Picture", decisamente una rassegna più contemporanea e intergenerazionale. Rimanendo nella grande mela, sul finire dell'anno successivo, 2009, il Museum of Arts and Design propone la mostra "Slash: Paper Under the Knife", un'altra investigazione della pratica del collage questa volta però allargata, rispetto alle sole arti visive, anche al design che con l'avvento delle nuove tecnologie a taglio numerico conosce proprio in questi anni nuove forme e prospettive. Artisti e designer, in questo inizio di millennio, sono sempre più accumunati non soltanto in una tecnica ma anche nel processo e nel progettare una visione del mondo. E ancora una volta i musei sono chiamati a verificarlo.
In questo clima che abbiamo brevemente delineato ma soprattutto in questa mostra, in uno dei luoghi museali più aperti a scandagliare il presente, ecco che appare Andrea Mastrovito. Il suo non è certo un arrivo dal nulla e la presenza al MAD ora la possiamo collocare a poco più della metà del suo percorso, avendo esposto moltissimo e per la prima volta nei primi Anni Duemila: del 2002 è la prima collettiva, "Amore", e dell'anno successivo il primo solo show, "Fear of the Dark", ambedue curate da Luca Beatrice.
Per la mostra "Slash", in cui si tentava di testimoniare come la carta possa essere piegata, tagliata, incollata dagli artisti e designer, Mastrovito ha realizzato una grande installazione sul soffitto della

Non ci resta che piangere, 2009 (Detail)
Paper on ceiling
Dimensions variable
Mudam Collection, Musée d'Art Moderne Grand-Duc Jean (Luxembourg)
Photo: Ed Watkins

It may also be the best way to go back to our own modernist past, or to a past – that of the last two decades of the twentieth century – that was the direct consequence of an excessive use of archive materials. After all, having accumulated this great mass of information, we had to do something with it.
In 2004 Jeffrey Deitch, one of the key figures in the world of art in recent decades, not only gave the title *Culture of Collage* to an essay he wrote for the monumental catalogue of the "Monument to Now" exhibition shown by the Deste Foundation in Athens during the Olympic Games, but he also used it to show how collage is increasingly bound to models of social organisation and scientific thought, and how this experience is increasingly a part of our daily lives.
Artists are by no means immune to the ramification of a technique that has been around for little more than a century, and which we have seen aplenty at galleries, art fairs and studios. Museums too have not shied away from this phenomenon either and possibly, even without having put on a momentous, seminal exhibition like *The Art of Assemblage* at MoMA in 1961, they certainly have not missed the appointment in their role as recorders but also amplifiers of what was going on in the system. Just to give a few examples from that time, and as a minimal contribution to the Institutional Critique that was to come, it we might mention the historical review put on by GAM in Turin, under a title, "Collage" – which could hardly have been more explicit – followed by "From Cubism to New Dada". In Italy, we continue to focus mainly on the past. The following year, in 2008, the action moved to New York and, in particular, to the New Museum which put on the "Unmonumental Picture"

sala d'entrata del museo. Un'opera importante anche per dimensione e di complessa realizzazione che subito può far capire la personalissima modalità con cui ha fabbricato e con cui continua a produrre quello che ancora per utilità nostra, ma anche del lettore nonché dell'osservatore dei suoi lavori, continuiamo a chiamare collage.
La messa in scena di un possibile naufragio della Santa Maria, una delle tre caravelle con cui Colombo arrivò nel nuovo continente, avviene a testa in giù con la prua che pende dal soffitto. Sebbene in scala, si tratta di una porzione tridimensionale di un vascello realizzato in carta che affonda nei flutti impetuosi, a sua volta realizzati con fogli strappati, a largo delle coste de El Salvador. Un modo per ribaltare la storia, per farla inciampare nell'imprevedibile e non per riscriverla; una possibilità per dare voce a chi ha subito quanto fatto dagli occidentali e viene raccontato sui nostri libri, certamente ancora la versione più diffusa. Per noi italiani, però, il titolo del lavoro è ancora più illuminante e ironico perché riporta al noto film con Troisi e Benigni, *Non ci resta che piangere*. Un film che a metà Anni Ottanta ebbe molto successo e dove i due comici dopo essere precipitati alla fine del Quattrocento per un incomprensibile e mai esplicitato varco temporale, sul finire del racconto, dopo aver incontrato Savonarola piuttosto che Leonardo, cercano di fermare il grande navigatore per un motivo del tutto personale: se Colombo non scopre l'America la sorella non sposa un americano. Con la stessa ironia dei due grandi comici anche Mastrovito rimescola la storia con il presente. Non è un caso che Mary-Noëlle Farcy lo abbia definito un "iconoclasta gioioso" che certo non argina la sua fantasia né arretra davanti ad alcun tabù. Come successivamente sarà dato modo di chiarire continuando a parlare del suo lavoro.

Come farsi una donna, 2013
Collage on board
155 x 105.5 cm
Courtesy Art Bärtschi & Cie, Geneva (Switzerland)

Due uomini davanti alla luna, 2006
Paper cut-out, light 140 x 220 cm
Installation view, Galleria Comunale d'Arte Contemporanea
Monfalcone (Gorizia)
Courtesy Boxart, Verona
Photo: Elenia De Pedro

collective, which was decidedly more contemporary and intergenerational, in its new building. Again in the Big Apple, at the end of the following year, 2009, the Museum of Arts and Design put on "Slash: Paper Under the Knife", another investigation of the practice of collage, but this time expanded from simply the visual arts to design, which with the advent of new digital cutting technologies was finding new forms and prospects. At the beginning of the millennium, artists and designers became increasingly close, not just in terms of technique but also in terms of processes and the creation of a new vision of the world. And, once again, museums were called upon to verify it.
In this climate that we have briefly outlined and, especially, in this exhibition in one of the museums most disposed to explore the present, we find Andrea Mastrovito. He has certainly not appeared out of nowhere, and we can now place his presence at MAD about midway through his artistic career, for he had exhibited on countless occasions, for the first time in the early 2000s: in 2002 came his first group exhibition, "Amore", and the following year his first solo show, "Fear of the Dark", both curated by Luca Beatrice.
For "Slash", an exhibition which showed how paper can be folded, cut and stuck by artists and designers, Mastrovito made a large installation on the ceiling of the first room in the museum. This work was outstanding also in terms of size and of the complexity of its creation, and it immediately revealed the highly personal way in which he made it, and in which he continues to make what, for our own convenience, as well as that of those who observe his works, we continue to call "collage".
The representation of a possible shipwreck of the Santa Maria, one of the three caravels that took Columbus to the New World, takes place upside down, with the bow hanging from the ceiling. Even though it is in scale, it is a three-dimensional portion of a vessel made of paper, seen sinking in the stormy seas, which are themselves made of torn sheets of paper, off the coast of El Salvador. This is a way of turning history on its head, making it trip up in the unforeseeable, but not rewriting it. It is a way of giving a voice to those who were subjected to the actions of the Europeans, as we read in our books, which certainly still give the most common interpretation. But for us Italians, the title of the work is even more enlightening and ironic, because it takes from the famous film with Troisi and Benigni, *Non ci resta che piangere* – nothing left to do but cry. A film that was hugely successful in the mid-1980s, in which the two comedians are plunged into the late-fifteenth century through some incomprehensible and never-explained time warp. Towards the end of the story, having met Savonarola and Leonardo, they try to stop the great navigator for a purely personal reason: if Columbus does not discover America, the sister of one of them will not marry an American. Mastrovito too mixes up history and the present with the same wit as the two great comedians. It is no coincidence that Mary-Noëlle Farcy has referred to him as a "joyful iconoclast" who certainly does not rein in his imagination or stop at any taboo. And we shall see this later on, as we continue to talk about his work.
But the time has come to get a better understanding of Mastrovito's collage or, to put it another way, his "Mastrovitian collagism".
The first thing to clarify is what it is not, with regard to what we have traditionally studied and

Il Martirio di San Valentino, 2011
Pencil on paper, paper cut-out
500 x 450 cm
Installation view, Galleria d'Arte Moderna
e Contemporanea Palazzo Forti, Verona
Courtesy Boxart, Verona
Photo: Luca Elettri

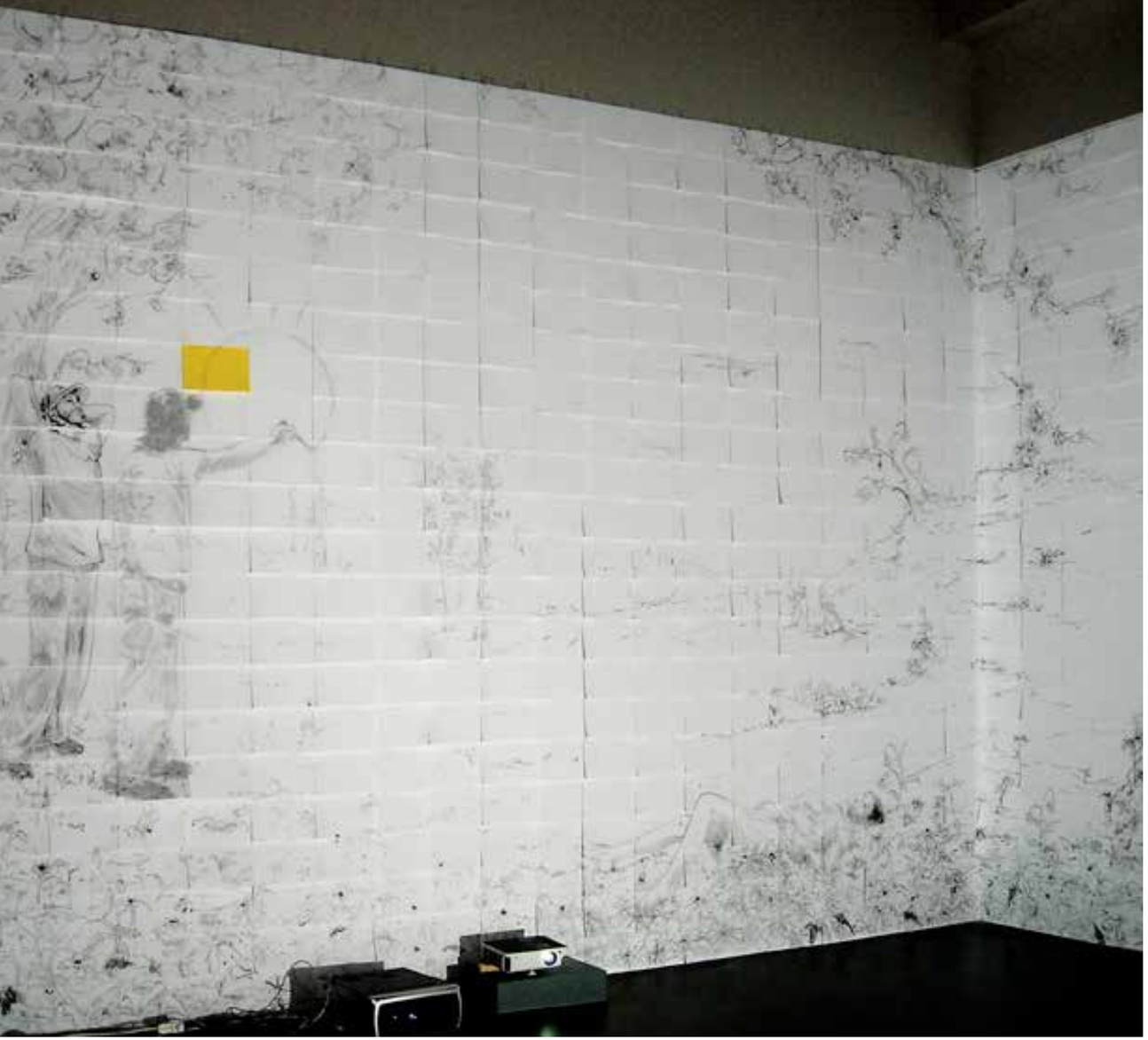
Ma è arrivato il momento di capire meglio il collage di Mastrovito o forse sarebbe meglio dire il "collagismo mastrovitiano".
Per prima cosa cerchiamo di chiarire cosa non sia rispetto a quanto tradizionalmente studiato e dibattuto da quando Picasso nel 1912 ne ha segnato l'origine (così ci dicono molti libri di storia dell'arte) ma anche dalla grande quantità vista in questi anni. E quindi come si differenzia dai suoi più diretti colleghi.
Non è certamente l'incollaggio di materiali di recupero da altri media, per lo più cartacei, con cui dà forma al suo immaginario. Se non utilizza altre immagini, non deve nemmeno rispettarne il formato. Non è dall'accostamento imprevedibile di atmosfere e contesti diversi che nasce, così come nel collage di Max Ernst e dei tanti suoi figli che dopo lo hanno seguito, la situazione imponderabile, bislacca, ironica o tragica, che mette sempre in scena Mastrovito.
I suoi collage sono realizzati con carta colorata, sono a grandi dimensione o addirittura tridimensionali. Il nostro ha una propensione a uscire dal quadro e dalla parete per ricercare un dialogo diretto con lo spazio, e in questo è più vicino a Thomas Hirschhorn di quanto non si pensi sebbene si differenzi da quest'ultimo per l'estrema pulizia e chiarezza delle sue installazioni. E se a qualcuno del passato deve proprio essere accostato, allora il nome più giusto potrebbe essere quello di Matisse con i suoi papier decoupé. Mastrovito non solo rianima la tecnica di Matisse ma la espande, la tira fino all'eccesso oltre a ibridarla con la tecnologia. Un destino inevitabile sotto le mani di chi è nato a fine Anni Settanta e da subito ha conosciuto il digitale.

debated ever since 1912, when Picasso started it (or so we are told by many history of art books), but also with regard to the huge quantities we have seen in recent years. In other words, how it is differs from that of his closest colleagues.
It is certainly simply by sticking materials salvaged from other media, mostly paper, that he gives concrete form to his imagination. If he does not use other images, he need not even respect their format. It is not an unpredictable juxtaposition of different atmospheres and contexts that, as in the case of Max Ernst and his many artistic offspring, gives rise to the weird, imponderable, ironic or tragic situation that Mastrovito always presents to us.
His collages are made with coloured paper and are large, or even three-dimensional. He has a tendency to move outside the picture and away from the wall, seeking a direct interaction with the space. In this he is closer to Thomas Hirschhorn than one might think, even though the extreme cleanliness and clarity of his installations differentiates him from the latter. And if a comparison with someone from the past really has to be made, then the closest name would be Matisse, with his paper cut-outs. Mastrovito not only revives Matisse's technique but he takes it further, stretching it to excess, as well as hybridising it with technology. An inevitable destiny in the hands of someone who was born in the late 1970s and immediately entered the digital world.
"Paper cut-outs", wrote Matisse, "allow me to draw in colour. It's a simplification. Instead of drawing the outline, and filling in the colour, one modifies the other, so I draw directly in the colour [...] There is no gap between my earlier pictures and my cut-outs. I have only reached a form reduced to the

"Il papier découpé – scriveva Matisse - mi permette di disegnare nel colore. Si tratta per me di una semplificazione. Invece di disegnare il contorno e di inserirvi il colore, uno che modifica l'altro, disegno direttamente nel colore. (...) Non c'è frattura tra i miei vecchi quadri e i découpages: ho solo raggiunto con più assolutezza, con maggiore astrazione una forma decantata fino all'essenziale". E il raggiungimento del semplice come del segno è anche l'obiettivo di Mastrovito. Solo che lui non ha fatto pittura, se non all'accademia e con scarsi risultati come racconta lui stesso nel *Manabile per giovani artisti*. Nonostante non siano realizzate a olio o ad acrilici e nemmeno con il pennello, ma piuttosto con le forbici o il taglierino, le sue opere zampillano pittura da ogni parte, non solo per la presenza del colore ma soprattutto per la ricchezza di piani con cui sono composte, per quell'idea di continuo dialogo tra figura e sfondo che le anima e che è il principio fondamentale da cui parte la costruzione di ogni buon quadro e la conoscenza della pittura. Non è un caso che ne "Le chef d'oeuvre inconnue" di Balzac, il pittore Frenhofer abbia scomposto strato per strato i quadri di Tiziano. Ma in lui è presente anche tutto il rinnovamento apportato da Boetti a questo genere soprattutto con le "mappe", così come tutta la riflessione concettuale approntata da Giulio Paolini sugli strumenti della pittura come dimostrano i collage *Come realizzare un Mastrovito a colori*, 2007 o *Il pavimento del mio studio*, di due anni più tardi. Il tutto chiaramente condito con abbondante ironia e irriverenza, che costituisce la ricetta tipica che lo contraddistingue.
Campo minato per un artista d'oggi quello di soffermarsi a una cifra ben riconoscibile, campo che comunque è possibile attraversare con l'attenzione e la consapevolezza di chi non deve mai mettere

essential through greater absoluteness and greater abstraction." And Mastrovito's aim is also to reach both simplicity and sign. It is just that he does not paint, other than with meagre results at the academy, as he himself says in his *Manabile per giovani artisti*. Even though they are not made with oils or acrylics, and not even with a brush, but rather with scissors and a cutter, his works gush with paint from every pore, not just in terms of colour but also, and especially, through the depth of planes within them and through the idea of constant interaction between the figure and the background that brings them to life. This is the fundamental principle on which the construction of a good work and knowledge of painting is based. It is no coincidence that in Balzac's *Le chef d'oeuvre inconnue*, the painter Frenhofer took apart Titian's paintings layer by layer. But in him we also find the rejuvenation introduced to this genre by Boetti, especially in his "maps", together with all Giulio Paolini's conceptual considerations on the instruments of painting. This can be seen in collages such as *Come realizzare un Mastrovito a colori*, 2007 and *Il pavimento del mio studio*, of two years later. All this is clearly washed down with plenty of irony and irreverence, which are typical ingredients in the recipe of his art.
Dwelling on a clearly recognisable style is a minefield for any artist today. But it is still possible to cross this minefield with the care and awareness of someone who never has to put their foot in the same place twice, unlike those who go through one again on their return journey. Irony, fun and play are the basic weapons in Mastrovito's hands, but he is also capable of turning them into tragedy, without falling into the pathetic, and into poetry without entering into the lyrical. Examples of this are

Libraries Are Not Made, They Grow, 2008-2011
B/W photocopies on 1260 coloured A4 paper sheets
Dimensions variable
Installation view, Italian Academy at Columbia University, New York (USA)
Courtesy the artist



Eine Symphonie des Grauens, 2007
(Detail)
Videoprojection on 1760 b/w photocopies running time: 4 min.
420 x 2254 cm
Installation view, Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci, Prato
Courtesy the artist

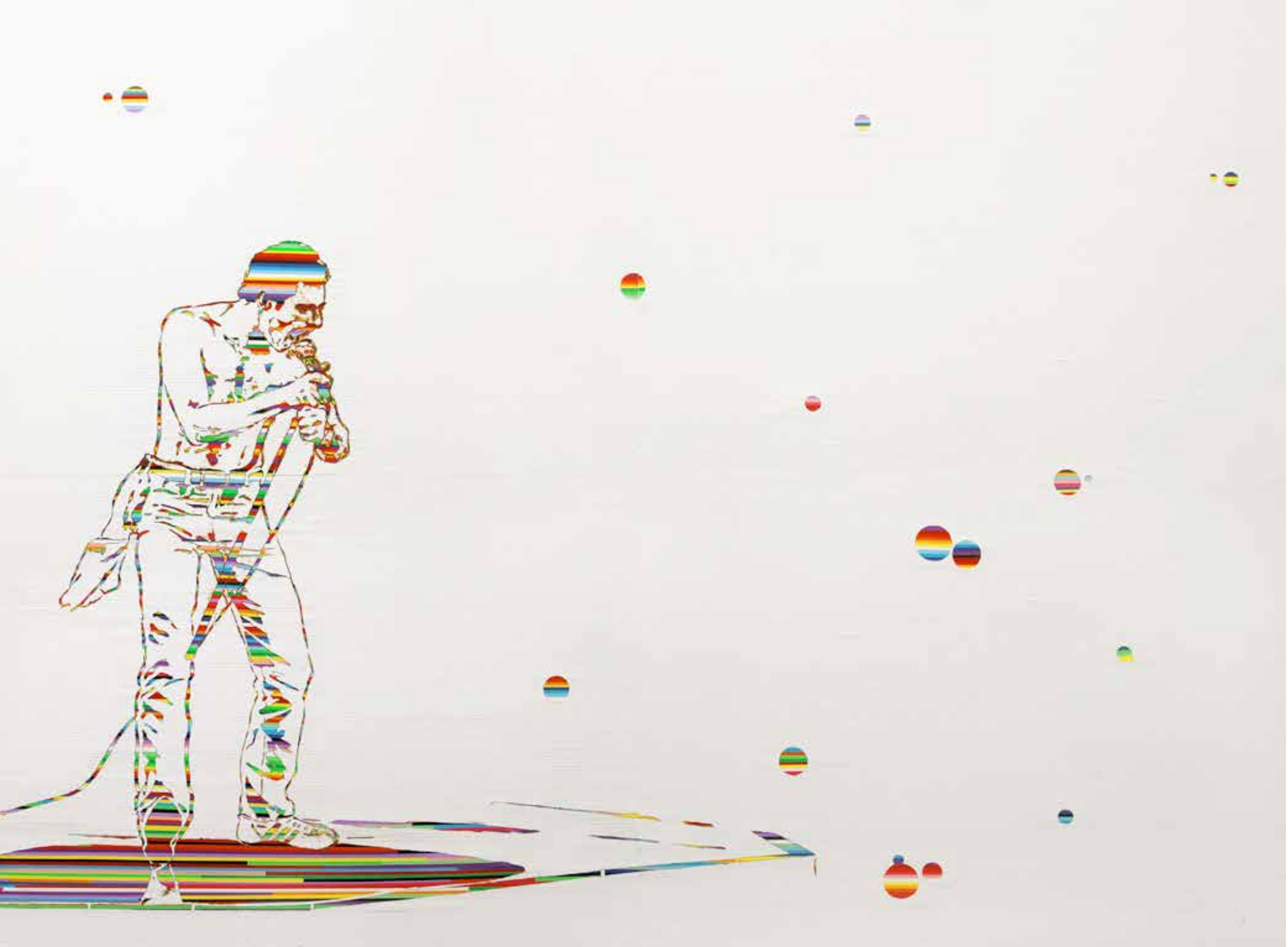
il piede nello stesso posto al contrario di quanto fa colui che invece ne attraversa uno vero quando torna indietro. L'ironia, il divertimento, il gioco sono le armi fondamentali in mano a Mastrovito, che le sa anche far diventare tragiche, senza scadere nel patetico, poetiche senza varcare la soglia del lirico. Ne sono un esempio lavori *Come farsi una donna*, 2013; *La verità ti fa male*, 2006 che prende spunto da un verso della canzone di Caterina Caselli "Nessuno mi può giudicare", così come *Per fare un albero ci vuole un fiore*, 2006 rimanda alla nota canzone per bambini di Sergio Endrigo, ma il collage non potrà mai essere stampato sulla copertina di un edizione per ragazzi.
Dietro a questo suo modo di procedere si manifesta anche una critica che è stata tipica del collage delle neoavanguardie degli Anni Sessanta del secolo scorso, ma che in lui non diviene né una posizione morale né una contro immagine. A farne le spese maggiormente è stato il mondo dell'arte con tutto il suo archivio d'immagini con cui Mastrovito non si stanca mai di giocare o di citare. Se pensiamo a molti suoi lavori degli inizi, l'ambientazione pare colta dalla lussureggiante vegetazione dei quadri di Rousseau Il Doganiere, ne è un esempio *I just don't know what to do with my sex*, 2005 o *Da dove veniamo, dove andiamo, chi siamo, chi se ne frega,* 2007. In altri la citazione è più diretta verso *Le déjeuner sur l'herbe* di Manet, *Lunch on the Grass*, 2006, o *I disastri della guerra* di Goya che Mastrovito ritaglia sul solo fondo nero, soltanto per fare alcuni esempi. Ma è con gli artisti contemporanei che raggiunge il dissacrante, ne fu un esempio la mostra "Postmodern" alla Galleria Comunale d'Arte Contemporanea di Monfalcone curata da Andrea Bruciati 2006. Non una presa di posizione avversa a questo mondo come tipico di alcuni pamphlet che di tanto in tanto vengono proposti al pubblico

works like *Come farsi una donna*, 2013, *La verità ti fa male*, 2006, which takes its cue from a verse in Caterina Caselli's song "Nessuno mi può giudicare", just as *Per fare un albero ci vuole un fiore*, 2006, is a reference to the famous children's song by Sergio Endrigo, though the collage could never be printed on the cover of a children's book.
Behind this process, there is also the criticism that was typical of neo-avant-garde collage in the 1960s, but which in him never became a moral stance or one against images. It was the world of art, with its great archive of images, that paid the highest price, for Mastrovito never tires of playing with it and quoting it. If we think back to many of his early works, the settings appear to be taken over by the luxuriant vegetation of Henri Rousseau Le Douanier, as in *I just don't know what to do with my sex*, 2005 or *Da dove veniamo, dove andiamo, chi siamo, chi se ne frega,* 2007. In others, the citation is more direct, from Manet's *Le déjeuner sur l'herbe* in *Lunch on the Grass*, 2006, or from Goya's *The Disasters of War*, which Mastrovito cuts out against just the black background, to give just a couple of examples. But it is with contemporary artists that he reaches true desecration, as was seen in the "Postmodern" exhibition at the Galleria Comunale d'Arte Contemporanea in Monfalcone, curated by Andrea Bruciati in 2006. This is not hostility to the art world, as is commonly found in some pamphlets that are offered to the public every now and then, but rather a play on its fragmentary, transient and unstable nature. And, after all, why not, taking an all-round tour of his own personal pantheon, even though not all have passed away! In the rooms of the museum one could come across reformulations like *Flowers*, with its reference to those of Warhol, *This is not a*

ma piuttosto un gioco sulla frammentarietà, caducità e instabilità di questo mondo. E perché no, facendo un giro a trecentosessanta gradi anche un suo pantheon personale, sebbene non tutti siano deceduti! Nelle sale del museo si potevano incontrare tra le opere rielaborazioni come *Flowers*, con un riferimento ai fiori di Warhol; *This is Not a Pipe*, con un rimando più che esplicito in negativo a Magritte; la sagoma in dimensioni reali di Joseph Beuys in *7000 Oaks* o quella di Fontana intento a infliggere il colpo alla tela, oltre a una rimaneggiata *The Ninth Hour* dove sotto il meteorite era schiacciato lo stesso Maurizio Cattelan. Altri esempi di bonario sberleffo nei confronti di questo mondo sono il collage *Piscia d'artista*, o *Quadro coloratissimo su pressante richiesta dei collezionisti*, ambedue del 2005.
Ma non possiamo limitare il lavoro di Mastrovito al solo lato sovversivo e ribelle perché nel mix del suo immaginario assai ampio, che spazia dall'arte al cinema, dalla musica al fumetto viene frullata anche la cultura più colta e forse la letteratura e le grandi storie sono il vero motore di tutto il suo immaginario. Ne è un esempio *Il martirio di San Valentino* presentato a Verona nel 2011 dove il taglio sui grandi fogli di carta coincideva con la scia della spada impugnata da un boia ragazzo durante la decollazione. Una sciabolata, come un taglio di Fontana, che ritaglia anche la testa del santo, il tutto evidenziato dal colore rosso sottostante. L'ambientazione è contemporanea, un bosco con due ragazzi dai riconoscibili abiti del nostro tempo, il giovane con la spada in pantaloncini corti e a torso nudo mentre l'altro in pantaloni e maglietta. Che a ben vedere è "l'uniforme" con cui sempre si presenta in pubblico Mastrovito. È lui, infatti, il protagonista di molte sue opere; non si sottrae a presentarsi nelle situazioni più strane e disparate. Ma non c'è mai nulla di autobiografico e nemmeno sono autoritratti, così come immedesimazioni nel più tipico procedere di Cindy Sherman, Yasumasa Morimura o, per tornare in Italia, di Luigi Ontani. In questo modo Mastrovito sembra soltanto firmare le sue opere e le sue storie così come fa uno scrittore quando scrive un romanzo.
Sempre ai martiri, nello stesso anno Mastrovito dedica una serie di collage che come spesso accade in lui acquistano la dimensione di un vero e proprio fregio: *Martyres*, 2011.
L'interesse a queste figure, come a quella del Cristo che molte volte torna nei suoi lavori, è data da quel momento che precede la morte, un eccesso di crudeltà che nasconde da parte della vittima un'offerta senza possibilità di restituzione. Un momento di passaggio che unisce la semplicità all'eternità. E non dimentichiamo che i santi e i martiri con le loro storie hanno fatto parte della storia dell'arte, sono simboli riconoscibili proprio per quegli oggetti che indossano o per le torture che hanno subito. Altrimenti sarebbero scambiati come persone comuni, e forse è proprio questo cambiamento che a Mastrovito interessa mettere in scena. Ne è una riprova un lavoro del 2006, *Johnny*, un opera a cui l'artista è molto legato. È un'installazione in cui convivono ritaglio, fotografia, musica, animazione e videoproiezione, forse una delle prime, e dove si racconta in nove minuti la storia di "E Johnny prese il fucile" dal romanzo di Dalton Trumbo. Il protagonista, in seguito allo scoppio di una mina, viene privato di gambe braccia occhi naso bocca orecchie e passa la sua vita nel nulla, col cervello cosciente, in un limbo in cui l'unica distinzione tra sogno (incubo) e realtà è il dolore fisico. "È una situazione – dice l'artista - al contempo totalmente orrenda e assurda, ma

Pipe, in a more than explicit and negative reference to Magritte, the life-size outline of Joseph Beuys in *7000 Oaks* or that of Fontana intent on slashing his canvas, as well as a rehashed *The Ninth Hour*, in which Maurizio Cattelan himself is crushed under the meteorite. Other examples of benevolent mocking of this world appear in *Piscia d'artista*, and *Quadro coloratissimo su pressante richiesta dei collezionisti*, both of 2005.
But we cannot restrict Mastrovito's work simply to its subversive, rebellious side because the enormous mix of his imagination, which ranges from art to the cinema, through to music and comics, whisks together the highest culture – and possibly literature and the greatest stories are the real driving force behind his fantasy. An example of this is *The Martyrdom of Saint Valentine*, which was shown in Verona in 2011. Here the cut on the huge sheets of paper followed that of the sword held by the young executioner during the decapitation. A sabre-cut, like Fontana's, that also slices the saint's head, all picked out by the red beneath. The setting, a wood with two boys dressed in a clearly modern style, is contemporary. The boy with the sword is bare-chested, wearing shorts, while the other one wears trousers and a T-shirt. Which, on closer inspection, is the "uniform" that Mastrovito always wears in public. Indeed, he is the leading figure in many of his works, and he has no fear of showing himself in the strangest, most diverse situations. And yet there is nothing autobiographical,

A sud del cielo, 2011 ▶
3 video animations projected onto
ancient fresco, 250 cut-out books
Running time: 5 min.
Dimensions variable
Installation view, Ex Oratorio di
San Lupo, Bergamo
Courtesy the artist
Photo: Maria Zanchi



Burning through the sky
Collage on board, diptych
150 x 200 cm
2010
Courtesy Boxart, Verona

assolutamente reale: Johnny convive con la morte ogni secondo, è la cosa viva più vicina alla morte che si possa immaginare."
Mastrovito sa far convergere una molteplicità di fonti, il suo è un atteggiamento attivo che lo spinge a fare associazioni e relazioni con lo spazio e con il tempo. Sta anche a noi saper entrare in questo gioco proprio come fa l'artista che rilegge a proprio modo tutta la realtà.
Guardare un'opera di Mastrovito vuol dire interagire con le molte informazioni e non importa se queste siano vere false modificate o trasformate, perché è compito dell'artista ripresentarle. Mastrovito, com'è tipico del collage, parte dalla realtà per elaborare altre realtà, gioca sulla finzione e sulle potenzialità infinite della sua e della nostra fantasia. Amplia le possibilità di lettura, sa vedere il mondo da un'altra parte proprio come ha suggerito un altro "discolo" dell'arte del Novecento, Bruno Munari. Di tutto questo sono un esempio le grandi aiuole realizzate ritagliando i fiori da alcuni libri di botanica e giardinaggio e allestendoli insieme come tanti libri pop up. Davanti a nostri occhi nascono delle opere piacevoli e struggenti come, *Enciclopedia dei fiori da giardino*, 2009; *The Island of Dr. Mastrovito*, 2013, presentata al Mudac di Lausanne, e sempre per non smentire la sua insolenza *La tomba di John Holmes*, 2009. Da quanto sta nelle nostre librerie e che di tanto in tanto guardiamo con occhi distratti soprattutto in primavera, Mastrovito ha saputo ricavare una nuova versione dei "tappeti-natura" di Piero Gilardi e tornare a farci parlare del rapporto artificio natura con tutte le sue implicazioni su scala non solo ambientale. Ma sono anche il miglior modo di dimostrare come questa tecnica, che comunque per Mastrovisto non è mai una semplice ricetta da servire sempre

Haiku 60 – Storia dell'arte in 28", 2006
Still from video

Haiku 212, 2006
Still from video

per il solito menù, possa vivere in maniera autonoma, lasciare la cornice dove per troppo tempo è stata confinata o le pareti su cui è stata appesa anche se in grandi dimensioni. Forse è anche il modo migliore per dare corpo a quel magnifico libro pieno di fantasia e problematiche geometriche che è "Flatlandia" di Edwin A. Abbott.
Quando nel 2007 fu realizzata da Paolo Colombo al Maxxi di Roma la mostra "Apocalittici e Integrati", una nutrita rassegna intorno alla nuova generazione di artisti italiani era presente anche Mastrovito. Decisamente era da archiviare, all'epoca, come un apocalittico perché il suo linguaggio era del tutto analogico: carta e ritaglio con grande destrezza manuale nel farlo. Ipotesi sbagliata perché in quello stesso anno mette a segno alcune sorprese e novità che lo avrebbero portato a indossare la casacca degli integrati, se non fosse che queste due anime da sempre coincidevano nel pensiero e anche nel suo lavoro ma non avevano ancora visto pienamente la luce.
La prima sorpresa avviene presso la Galleria Analix Forever di Ginevra con l'installazione *Millionaire*. Non solo la sua zampata finale alla conquista dello spazio architettonico ma anche quella per dimostrare di saper padroneggiare le nuove tecnologie e di misurarsi e confrontarsi con queste. Mastrovito fotocopia l'intera galleria, dalle pareti al soffitto fino alla vetrina che si affaccia sulla scala. Tutto è perfettamente fotocopiato, doppiato con la sensazione spaesante di un'architettura precaria. Sulla lezione di Boetti che ridisegnava i fogli a quadretti, Mastrovito attraverso le nuove tecnologie aderisce perfettamente ai luoghi che lo ospitano. Un lavoro che ha eseguito anche l'anno successivo sulla libreria dell'Italian Academy, *Libraries are not made, they grow*, e poi riproposto a

nor are they self portraits, and there is none of the self-identification we typically see in the works of Cindy Sherman and Yasumasa Morimura, or, to come back to Italy, in Luigi Ontani. In this way, Mastrovito appears to sign his works and his stories only as an author does when he writes a novel. That year Mastrovito also devoted a series of collages to martyrdom in *Martyres*, 2011, which, as is often the case in his art, acquire the dimension of an authentic frieze.
His interest in these figures, as in that of Christ, who often returns in his works, comes from the moment immediately preceding death, with an excess of cruelty in which the victim conceals a gift that can never be repaid. A moment of transition that unites simplicity with eternity. And let us not forget that, with their stories, saints and martyrs have made part of the history of art. They are recognisable symbols precisely because of the objects they wear and the torture they have suffered. Otherwise they might be mistaken for normal people, and maybe it is this change that Mastrovito is interested in showing. This can be seen in *Johnny*, a work of 2006 of which the artist is very fond. It is an installation that combines cut-outs, photography, music, animation and video – possibly one of the first – which in nine minutes tells the story of Dalton Trumbo's novel "Johnny Got His Gun". When he is caught in the blast of a mine, the main character loses his legs, arms, eyes, nose, mouth and ears, and spends his life in nothingness, with his brain conscious, in a limbo in which the only distinction between dream (nightmare) and reality is given by physical pain. "This is a situation", says the artist, "that is both horrendous and absurd, but absolutely real: Johnny lives with death at every moment. One could not imagine anything more alive and closer to death."

Casa Testori nel 2011, sulla libreria del grande scrittore per la sua prima mostra monografica a cura di Julia Draganovic. E infine, con una variante che lo ha riportato al disegno, nel 2014 con *Owslana 1-3*, presso il Laznia Centre for Contemporary Art di Gdansk dove torna a ricostruire una stanza.
Nei primi due lavori le fotocopie erano doppie, la prima si posizionava nello spazio mentre la seconda era raccolta in un monumentale libro. Mai libro di architettura è stato più aderente all'architettura che racconta, forse nemmeno Borges l'avrebbe saputo immaginare; mentre il librone dell'Italian Academy acquisì funzione di catalogo per una biblioteca che non era stata ancora inventariata, e forse i suoi libri nemmeno letti, interrompendo così il suo essere una facciata per soli volumi. Ma le fotocopie sono presenti in molti altri lavori e nel modo più vario, da *VVVV,* 2006 in cui appaiono ritagliate le sagome dei protagonisti del fumetto "V for vendetta" di Alan Moore e disposte in circolo a terra, fino allo strabiliante *The Freddie Mercury Photocopied Tribute Concert*, presentato alla Biennale Giovani di Monza nel 2011 con cui vince uno dei premi acquisto. Il commissario che lo segnalò fu chi stende queste prime riassuntive note intorno al suo percorso. Questo tributo a Mercury e ai Queen, non certo il primo e nemmeno l'ultimo di quelli resi dall'artista a questa band, è la riproposizione di un loro concerto eseguito dalla band di Mastrovito con indosso i volti, i costumi, gli strumenti e quant'altro fotocopiato dal dvd che documenta l'evento originario. Ma anche uno dei primissimi lavori video nasce ancora una volta intorno a questa band tanto amata dall'artista, *Sburzum & Zizì Live in Budapest 1986*, 2005, solo che questa volta le parti sono invertite rispetto alla solita cover. Infatti, con un gioco di montaggio l'artista insieme a Marco Marcassoli, amico e compagno di molte

Mastrovito is capable of bringing together countless sources, and his active approach makes him bring about associations and relations with space and time. It is up to us to enter into this game, just as the artist does when he reinterprets all of reality in his own way.
Looking at a work by Mastrovito means interacting with a great deal of information, and it makes no difference if this is false or modified, or transformed, because it is the artist's task to pass it on. As is typical in the case of collage, Mastrovito starts from reality to create another reality, playing on the infinite potential and fiction of his own fantasy and of ours. He broadens the potential for interpretation, seeing the world from a different angle, in the same way as another "rogue" of twentieth-century art, Bruno Munari, suggested. Examples of this can be seen in the great flowerbeds made by cutting flowers out of botany and gardening books and setting them up all together, as though in pop-up books. Appearing before our eyes we see delightful, poignant works like *Enciclopedia dei fiori da giardino*, 2009, *The Island of Dr. Mastrovito*, 2013, shown at MUDAC in Lausanne and, not to betray his customary insolence, *La tomba di John Holmes*, 2009. Mastrovito has taken from what we keep on our bookshelves and look at every now and then, rather distractedly, especially in the spring, and has managed to create a new version of Piero Gilardi's "nature carpets". And this brings us back to talking about the relationship between artifice and nature, with all its implications, not just in environmental terms. It is also the best way of showing how this technique – which in Mastrovito has never been just the same old recipe to be served up with the same old menu –can live a life of its own. It can leave the frame to which it has been confined for so long and come away from the

Giornata III, Novella X, 2012 (Detail)
12 fans, 800 b/w photocopies on coloured A3 sheets, 205 x 1220 cm
Installation view, Palazzo Pretorio – Certaldo (Florence)
Courtesy the artist

walls on which it has been hung, however big it may be. It may also be the best way to give concrete form to the magnificent book, filled with geometrical problems and fantasy, that is Edwin A. Abbott's "Flatland".
In 2007, when Paolo Colombo put on the "Apocalittici e Integrati" exhibition – an extensive review of the new generation of Italian artists – at MAXXI in Rome, Mastrovito was there too. At the time, he was unquestionably to be cast aside as an apocalyptic remnant, because his artistic language was entirely analog, in the form of paper cut out with great manual dexterity. But that would be wrong, because in those years he was creating some surprises and innovations that would lead him to wear the tunic of the integrated. In actual fact, these two spirits have always coexisted in his thoughts, and also in his work, even though they had never fully come to light.
The first surprise was his *Millionaire* installation at the Galerie Analix Forever in Geneva. This was not just his last stab at the conquest of architectural space but also his way of showing he could master new technologies and measure up to them. Mastrovito photocopied the entire gallery, from the walls to the ceiling, through to the window giving onto the stairs. Everything was perfectly photocopied and doubled, giving the disorienting sensation of an unstable architecture. Learning from Boetti, who recreated sheets of squared paper, Mastrovito used new technologies to adhere perfectly to the places that showed his works. He also worked on this the following year in *Libraries are not made,*

avventure fin dalla gioventù, fanno cantare a Mercury una canzone scritta e suonata dal loro.
Tornando al 2007, come detto un anno di svolta, la seconda sorpresa avviene al Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci di Prato quando ancora una volta colui che scrive queste righe lo sfida a creare un lavoro in una delle grandi sale del museo per la mostra "Nessuna Paura". Mastrovito produce *Eine Symphonie des Grauens*, titolo ripreso da un film di Murnau, un lavoro in cui per la prima volta Mastrovito riesce a mettere in scena il ciclo della vita e con esso come si conviene nella realtà quello della morte. Un tema su cui ritornerà molte volte diventando uno degli indirizzi della sua ricerca come avviene anche in occasione di questa mostra romana dedicata agli Andersen. Si tratta di un disegno animato proiettato su circa trenta metri lineari di parete ricoperte di fotocopie su cui è disegnato un paesaggio arcadico. Il film racconta il concepimento e la nascita di un bambino che poi in età matura si scopre essere l'artista stesso. Dopo varie vicende il protagonista si autodistrugge, quasi a rievocare ancora una volta la vicenda di Johnny, per cancellarsi in un foglio nero. Poi la storia ricomincia.
Anche nella sua prima animazione, sempre dello stesso anno, *Robespierre*, si alternano momenti di costruzione a momenti di rottura o cancellazione. Qui, ad apparire per prima è una matita che da origine nel disegno all'artista stesso e che al termine del lavoro è spezzata e gettata in un vaso reale posto davanti alla videoproiezione. Come i rivoluzionari si ribellarono al loro ispiratore, l'opera si ribella allo strumento con la quale è stata prodotta e all'autore che l'ha realizzata. Una versione più strutturata della ben nota Linea, il celebre disegno animato di Cavandoli. L'animazione, il video

they grow, for the library of the Italian Academy, and in 2011 also for the library of the great writer at the Casa Testori, in his first monographic exhibition curated by Julia Draganovic. Lastly, with a variant that brought him back to drawing, in 2014 he created *Owslana 1-3*, at the Laznia Centre for Contemporary Art in Gdansk, where he again recreated a room.
In the first two works, the photocopies were double – he put the first into the space and the second into a monumental book. Never has a book on architecture been so true to the architecture it describes, and possibly not even Borges could have imagined such a thing. The hefty tome of the Italian Academy became the catalogue for a library that had yet to be inventoried, with its books possibly still unread, thus interrupting its existence as a front for books alone. But photocopies also appear in many other works, in all sorts of ways, ranging from *VVVV*, 2006, in which the silhouettes of the characters in Alan Moore's comic "V for Vendetta" are arranged in a circle on the floor, through to the amazing *The Freddie Mercury Photocopied Tribute Concert*, shown at the Biennale Giovani di Monza in 2011 and winner of a purchase award. The commissioner who brought attention to it is the author of these initial recapitulatory notes on his career. This tribute to Mercury and Queen – certainly neither the first nor the last by the artist – is the re-proposition of one of their concerts by Mastrovito's own band, wearing the faces and costumes and with the instruments and everything photocopied from the DVD of the original event. But also one of his very first video works, *Sburzum & Zizì Live in Budapest 1986*, 2005, was based around the band that the artist so loves, except that this time the normal roles in a cover version are reversed. This is because the edited version by the

◀ *Amor sacro e amor profano*, 2013
Carved plaster, carved blackboard, books and 10-minute audio loop, Dimensions variable
Permanent installation, Palazzo della Misericordia, Bergamo
Courtesy BACO – Base Arte Contemporanea
Photo: Maria Zanchi

sono un altro polo importante nel percorso artistico di Mastrovito e sono integrati nel suo lavoro fin dalla sua prima installazione pittorica, quella in cui davvero il collage esce nello spazio: *Chi non muore si rivende*, 2004 che è stata presentata ad Assab One a Milano. Il collage, posto ad angolo all'intersezione fra due pareti, è già presente come in un libro pop-up e i protagonisti, tra cui gli animali della favola de "I musicanti di Brema", sono sagome di cartone a grandezza naturale. Fuoriescono dal quadro urlando, invadono lo spazio tridimensionale per poi scomparire nelle pareti o essere inghiottiti dal pavimento. Solo i più fortunati riescono a raggiungere incolumi un televisore in fondo alla stanza che trasmette il palinsesto di un canale immaginario interamente realizzato dall'artista insieme a Marco Marcassoli.
Nel suo lavoro Mastrovito non è lontano da quel concetto di postproduzione che è stato introdotto all'inizio degli Anni Duemila dal critico francese Nicolas Bourriaud con il libro "Postproduction". Una teoria che cerca di dare nuove giustificazioni al lavoro della generazione degli Anni Novanta e che non ha avuto certamente la stessa importanza del libro precedente dedicato all'arte relazionale. Tuttavia alcuni passaggi e spunti risultano interessanti per analizzare gli Anni Zero e il lavoro degli artisti che vi si sono affacciati, tra cui Mastrovito.
La realtà percepita come un montaggio, e forse non come l'unico possibile, è quanto ritroviamo anche in tutto il suo percorso. A cominciare da uno stesso materiale, il nostro quotidiano pieno di tutte le citazioni e rimandi possibili, si possono realizzare diverse realtà. Che poi l'arte contemporanea sia una "console di montaggio alternativa" è ancora tutto da dimostrare, mentre è sicuro che attraverso

artist and Marco Marcassoli, a friend and companion on many adventures since their childhood, has Mercury sing a song written and played by them.
As we have seen, 2007 was a turning point, and the second surprise came at the Luigi Pecci Centre for Contemporary Art in Prato, where once again the present writer challenged him to create a work in one of the museum's great halls for the "Nessuna Paura" exhibition. Mastrovito made *Eine Symphonie des Grauens*, its title taken from the film by Murnau, in which Mastrovito portrays the cycle of life and, as is only right in reality, of death. He was to return many times to this theme, which became one of the subjects of his artistic research, as we see again in this exhibition in Rome devoted to the Andersens. It is a cartoon film projected onto a wall about thirty metres long, covered with photocopies of a drawing showing an Arcadian landscape. The film tells the story of the conception and birth of a baby, whom in his maturity we find is the artist himself. After various events, the protagonist self-destructs, as though once again recalling the story of Johnny, erasing himself on a black sheet of paper. Then the story begins again.
Also in his first animated film, *Robespierre*, made in the same year, we see moments of construction alternating with moments of destruction or erasure. The first thing to appear here is a pencil, which gives rise to the artist himself in the drawing, but at the end of the work it is broken and thrown into a real pot in front of the video projection. Just as revolutionaries rebel against their inspirer, so too the work rebels against both the instrument and the artist that made it. This is a more structured version of Cavandoli's famous *Linea* cartoon. Animation and video are another important area of

View of the permanent installation in the church of San Giovanni XXIII, Bergamo, 2011-2014
Grisaille on multi-layered shaped glass, steel, gold leaf, 12 x 10 x 2 m
Photo: Maria Zanchi

Mastrovito's artistic development, and they have formed part of his work ever since his first painting installation, *Chi non muore si rivende*, 2004, shown at Assab One in Milan, in which collage really does come out into the space. Placed in the corner formed by two walls, collage already appears as though in a pop-up book, and the protagonists, which include animals from the folktale "The Town Musicians of Bremen", are life-size cardboard cut-outs. They emerge from the picture screaming, invading the three-dimensional space, and then disappearing into the walls or being swallowed up by the floor. Only the lucky ones safely manage to reach a television set at the end of the room, which is showing the programmes of an imaginary channel made by the artist and Marco Marcassoli.
In his work, Mastrovito is not far from the concept of post-production introduced in the early 2000s by the French critic Nicolas Bourriaud in his book "Postproduction". His theory attempts to provide new justification for the work of the generation of the 1990s, and certainly does not have the same importance as his previous book on relational art. Even so, some passages and ideas are of interest when analysing the 2000s and the work of the artists, including Mastrovito, who appeared at the time.
Reality perceived as a montage, and possibly not the only possible one, is something we find in all his art. Starting out from the same material – our everyday lives, filled with quotations and possible cross-references – can be used to create different realities. The idea that contemporary art is an "alternative editing console" is highly debatable, though it is clear that, through various editing tools, painting has managed to extend itself in terms of duration, movement and new atmospheres.

i diversi strumenti di montaggio la pittura sia riuscita ad estendersi nella direzione della durata, del movimento e di nuove atmosfere.
Presso l'Ex Oratorio di San Lupo a Bergamo, sua città natale, Mastrovito nel 2011 ha presentato *A sud del cielo*. Ad animarsi è l'affresco dedicato a Sant'Alessandro dipinto sulla volta. Con una videoproiezione all'interno della sua cornice l'opera settecentesca comincia a venire ridisegnata, nel tempo appaiono il boia ed il santo, per poi tornare a vedere anche tutti gli altri protagonisti presenti nella scena. Nel momento stesso in cui Sant'Alessandro viene decapitato un rivolo di sangue cola lentamente lungo una colonna e, come nella storia del suo martirio, va a dare vita ad un giardino anche questa volta realizzato con il ritaglio di libri di fiori. Musica degli Slayer, un gruppo thrash metal statunitense Anni Ottanta, con la potente "South of Heaven". Non una colonna sonora di contorno ma un elemento pregnante dell'opera con il suo testo demoniaco.
Mastrovito ha sempre pensato all'immagine in movimento realizzata con le più diverse tecniche proprio come un'evoluzione della sua pittura anche per la ricerca dei contenuti. A questo proposito e a rivederla a distanza di tempo la serie degli *Haiku* realizzata nel 2006 insieme a Marco Marcassoli assume un carattere generativo per tutti i lavori successivi. In queste brevi pillole, meno di un minuto, si concentra non solo tutta l'irrispettosità, l'irriverenza che contraddistingue il nostro artista ma anche tutto l'immaginario che poi nel tempo ha messo in scena. Nell'*Haiku 47* è presente il naufragio e la sua realizzazione avviene animando un dipinto, così come in *Haiku 644* a prendere vita è un quadro di Raffaello. Ed ancora opere storiche che si animano si ritrovano con l'*Exécution de Maximilien* di Manet, *Haiku 4*, mentre in *Haiku 12* la famosa scena dell'assassinio di "Psyco" è ambientata nel famosa collage *Bath* di Tom Wesselmann ad opera di un personaggio picassiano. Proprio perché dello stesso anno della mostra "Postmodern" negli Haiku si ritrovano tutti gli scherzi intorno all'arte contemporanea giocando con la Beecroft, *Haiku 27*, o facendo mangiare a un pescecane il "Manuale per giovani artisti" di Damien Hirst, *Haiku 30*. E ancora Cattelan, dove il suo cavallo cadendo dal soffitto tra le note della canzone Pablo di De Gregori, schiaccia Picasso, *Haiku 212*.
Haiku 60 è una storia dell'arte in 28", ovvero "The Art Book" sfogliato come un flip book, riproponendo così la tecnica del cartone animato consapevole che in questa come nell'arte l'interessante è negli spazi inafferrabili tra un immagine e l'altra.
Giochi semplici, quasi appunti che superano lo sberleffo e che diventano sorgenti da cui continuare ad attingere. In *Haiku 313* e *314* mette in scena delle lezioni di sesso realizzando in stop motion un amplesso sessuale tra semplici figurine ritagliate nella carta. Una soluzione quella del far cambiare e riportare in posizione una figura che ritroveremo, sempre legata a una tematica erotica, nel 2012, quando ancora colui che tende questo scritto lo invitò a Certaldo per un omaggio al Boccaccio: *Giornata III Novella X* del Decamerone, ovvero la storia erotica di Rustico e Alibech. In questo caso era un ventilatore che muoveva delle sagome di amanti facendoli acquistare movimento. Una modalità operativa del tutto analogica che ripropone nello stesso anno in *La liberté guidant le peuple*, al Pavillon Blanc Colomiers e nel 2013 al Mart con *Sotto il vestito niente, ma proprio niente*. Protagonista la divina Marilyn nella famosa immagine in cui cerca di abbassare il vestito bianco sollevato dallo

At the end of the line, 2014
Installation view, GAMeC, Bergamo
Photo: Roberto Marossi

In 2011 Mastrovito showed *A sud del cielo* at the Ex Oratorio di San Lupo in his hometown Bergamo. What comes to life here is the fresco of Saint Alexander on the vault. A video projection within the frame of the eighteenth-century work begins to redraw the fresco, with the executioner and the saint appearing, and then with all the other figures coming back into the scene. Just when Saint Alexander is decapitated, a trickle of blood slowly drips down a column and, as in the story of his martyrdom, it gives life to a garden, which in this case is made with cut-outs from books on flowers. The music is that of Slayer, an American 1980s thrash-metal group, with their powerful "South of Heaven". This is not just a background soundtrack but, with its demonic lyrics, a meaningful part of the work.
Mastrovito has always thought of moving images made with the most diverse techniques as an evolution of his painting, also in terms of his research of content. On this matter, looking back with hindsight, we can see that the *Haiku* series made in 2006 with Marco Marcassoli had a generative effect on all his following works. These brief doses, less than a minute long, are a concentration not only of all his disrespect and irreverence but also of the whole world of the imagination that he has brought into play over the years. *Haiku 47* shows a shipwreck, which unfolds by bringing a painting to life, just as *Haiku 644* gives life to a painting by Raphael. Historic works that that come to life include Manet's *The Execution of Emperor Maximilian* as *Haiku 4*, while in *Haiku 12* the famous murder scene in "Psycho" is set in Tom Wesselmann's famous *Bath* collage by a Picassian character. Since this was the same year as the "Postmodern" exhibition, the *Haiku* make fun of contemporary art, playing

sbuffo di aria tratta dal film "Quando la moglie è in vacanza". Non solo la riproposizione credibile di questa icona del novecento ma anche nel titolo il gioco di non poter svelare quanto sotto la gonna, perché è l'immagine stessa che non lo permette. Lo svelamento non appartiene a questa immagine.
Nel corso degli anni Mastrovito tende sempre più a spingere le sue installazioni nel site specific, di entrarci dentro e di non limitarsi più a fotocopiarlo, come succede in *Pindemonte*, 2009, presso Analix Forever Gallery di Ginevra. Le figure questa volta sono ritagliate, o meglio incise direttamente sul muro e le diverse tonalità sono date dai diversi strati di intonaco che è andato a levare. Un lavoro dal risultato decisamente pittorico e che sa rinnovare il collage come arte dell'intaglio. In questo caso le figure che escono dalla parete non sono prese a caso ma sono elementi recuperati dai dei precedenti allestimenti. Il tolto, quello che è andato via per realizzare queste figure è stato poi raccolto in contenitori di vetro, quasi fossero le loro "ceneri". Una modalità di intervento che riprendere anche nella mostra a casa Testori, riproponendo nella posizione originaria i quadri di nudi maschili presenti nello studio dello scrittore. E successivamente anche nel 2013 presso la Casa della Misericordia di Bergamo con l'opera *L'amor sacro e l'amor profano*.
Con questo lavoro Mastrovito rafforza la sua riflessione costante e profonda intorno al segno e alla maniera di costruire l'immagine.
Nelle grandi vetrate realizzate nel 2014 per la Chiesa di San Giovanni XXIII a Bergamo sviluppa, almeno per ora, la maggiore dimensione ambientale con la rappresentazione della scena della Passione del Cristo nella parete di fondo. Una commissione che realizza con Stefano Arienti, suoi sono i disegni sulle pareti laterali, e dove il suo lavoro di taglio e di montaggio si applica a un diverso

on Beecroft in *Haiku 27*, and having Damien Hirst's *On the Way to Work* eaten by a shark in *Haiku 30*. And Cattelan too, with his horse falling from the ceiling to the notes of *Pablo*, the song by De Gregori, and crushing Picasso in *Haiku 212*.
Haiku 60 is a history of art in 28 minutes, which is to say "The Art Book" flicked like a flip book, thus repeating the technique of the cartoon in the awareness that, as in art, what is interesting is the elusive space between one picture and the next.
These are simple jests, almost notes that go beyond mocking and becoming sources from which to draw in future. *Haiku 313* and *314* present sex lessons with sexual intercourse between simple paper cut-out figures in stop motion. This idea of changing a figure and then putting it back into place is one we again find in an erotic theme, in 2012, when the present writer again invited the artist to Certaldo for a tribute to Boccaccio: *Giornata III Novella X* of the *Decameron*, with the erotic story of Rustico and Alibech. In this case, it was a fan that moved the shapes of the lovers, giving them movement. He came up with an entirely similar method the same year in *La liberté guidant le peuple* at the Pavillon Blanc Colomiers and in 2013 at Mart with *Sotto il vestito niente, ma proprio niente*. Here the protagonist is the divine Marilyn, in the famous picture of her trying to hold down her white skirt raised by the blast of underground air in "The Seven-Year Itch". Both in the credible portrayal of this twentieth-century icon, but also in the title, the jest consists in not being able to reveal what is under the skirt, because the image itself does not make this possible. Revelation is not part of this image.
Over the years, Mastrovito has increasingly tended to make his installations site-specific, entering

Manuale per giovani artisti, 2007 – 2009
Pencil on paper, 21x29.7 cm
Courtesy Galleria Giuseppe Pero, Milano

into them and no longer just photocopying them, as in *Pindemonte*, 2009, at the Galerie Analix Forever in Geneva. This time the figures are cut out, or rather carved directly onto the wall and the various shades are given by the different layers of plaster that have been removed. This is a decidedly pictorial work, which renews collage as an art of intaglio. In this case the figures that emerge from the wall are not random, but elements salvaged from previous shows. The materials removed while creating these figures were then gathered in glass containers, almost as though they was their "ashes". He again took up this way of working in the exhibition at the Casa Testori, once again showing the paintings of male nudes in the writer's studio in their original position. Later, it also appeared in *L'amor sacro e l'amor profano* in the Casa della Misericordia in Bergamo, in 2013.
In this work, Mastrovito gives extra weight to his constant, profound reflections on signs and on the way of constructing an image.
In the large stained-glass windows he made in 2014 for the church of San Giovanni XXIII in Bergamo, he worked on a larger environmental format with a depiction of the Passion of Christ on the back wall. He worked on this commission with Stefano Arienti, with drawings on the side walls, where his work of cutting and assembling uses a different material. The glass pieces are not joined by lead as in the classic method but once again mounted in layers, so as to maintain the clarity of the incision and to achieve different light effects in a monochrome composition against a gold background.
While his work is made up of signs – whether animated, as in his videos, or paper cut-outs directly carved onto walls, or made by frottage – drawing appears as its third support. As geometry tells us,

Enciclopedia dei fiori da giardino, 2009-2011
500 cut-out books, glass
Dimensions variable
Installation view, Assab One, Milan
Courtesy Museo del Novecento, Milano
Photo: Laura Fantacuzzi

materiale. Le tessere di vetro non sono unite dal piombo come nella tecnica classica ma ancora una volta montate a strati così da mantenere la nitidezza dell'incisione e raggiungere differenti effetti di luce in una composizione monocroma su sfondo oro.
Se tutto il suo lavoro procede per segni, siano essi animati come nei video, ritagliati sulla carta, direttamente incisi sui muri o realizzati a frottage, il disegno appare quindi la terza gamba che lo sostiene, perché come ci dice la geometria bastano tre punti per fare un piano.
Pulito e semplice sono aggettivi che si adattano bene al suo segno che lo confermano anche in quella radice di tradizione tutta italiana. Ma lui come al solito si spinge oltre e vuole guardarci dentro, non è un caso, allora, che l'ultima sua personale nel 2014 alla Galleria d'arte moderna e contemporanea di Bergamo l'abbia voluta intitolare "At the end of the line".
Una mostra complessa ancora una volta piena di rimandi e che si sviluppa in tutto lo spazio.
A terra un pavimento di lapidi mortuarie realizzate a frottage come elementi del passaggio di testimone ma anche come confine ultima tra la vita e la morte. La parete di fondo completamente disegnata da un paesaggio rurale, quasi un eden, e dove mimetizzati tra la vegetazione si scorgono tre statue in gesso da giardino. Ancora avvolte e coinvolte nel disegno. Su un'altra parete dal fondo d'oro il video di un trapezista, colui che ancora una volta gioca tutta la sua arte e la sua vita su un filo, una linea. Infine alcuni piccoli collage tra cui quelli che danno origine al titolo della mostra e *Melancholia III*, 2013 in cui un ragazzo con una fionda che mulinella si trova vis à vis con il solido fluttuante nell'aria tratto dal più celebre quadro di Dürer. Un'opera che pone a confronto la vita,

all it takes is three points to make a plane.
"Clean" and "simple" are fitting adjectives for his signs, which also show how he is part of a very Italian tradition. But, as always, he wants to go a step further and look inside, so it is hardly surprising that he decided to entitle his last solo exhibition in 2014 at the Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea in Bergamo "At the end of the line".
This was a complex exhibition, once again filling the entire space and replete with cross-references. On the ground was a floor of tombstones made by frottage as elements of a handing over of the baton but also the ultimate frontier between life and death. The back wall was completely covered with the drawing of a rural landscape, almost a paradise, with three garden statues in plaster concealed among the vegetation, still enveloped and involved in the drawing. On another wall, against a golden backdrop, was a video of a trapeze artist – who once again plays out all his art and his life on a thread, a line. Lastly, there were some small collages including those that gave the exhibition its title and *Melancholia III*, 2013, in which a boy whirling a sling finds himself facing the solid from Dürer's most famous picture floating in the air. This work contrasts life, symbolised by the whirling sling, and permanence, in the form of the solid. Once again, we have the circle of creation, reproduction and death, which comes when the solid falls and the sling stops moving. This was indeed an austere, sacral exhibition, marking a transition to maturity in the artist. The only glimmer of the surreal can be seen in the collages that gave the show its title, in which people appear to be hanging from balloons which, on closer inspection, are actually little stones. At this point, it is no longer clear who

simboleggiata dal roteare della fionda, e il persistente, raffigurato nel solido. Ancora una volta il circolo tra creazione, riproduzione e morte. Quella che avviene quando il solido cade e la fionda smette il suo movimento. Sicuramente una mostra sacrale e austera che segna un passaggio di maturità di quest'artista. L'unico guizzo di surrealtà si trova nei collage omonimi della mostra dove delle persone sembrano essere appese a dei palloncini che a ben guardare sono invece delle piccole pietre. A questo punto non si comprende più chi è alla fine della linea ma abbiamo ben chiaro che una linea che ci porta a un fine dobbiamo ben seguirla. È quanto ha fatto Mastrovito con la serie di 22 disegni realizzati nell'estate del 2007 e 4 nel 2009 dal titolo *Manuale del giovane artista*; una serie di "schizzi" che insieme agli *Haiku* di un anno prima costituiscono il deposito da cui continuare ad attingere per realizzare i suoi lavori. Piccoli lavori in cui l'artista è sempre il protagonista di alcuni "fioretti" al contrario, scene inverosimili o piccoli miracoli senza senso che lo vedevano mordere uno squalo in mare aperto, far paura al Conte Dracula, disegnare il sole nel cielo, piantare libri di fiori in terra.
Un lavoro di ripulitura interna dettata da una necessità, degli "Oggetti in meno" alla Pistoletto più minuti e sensibili, che gli permettono una chiave di lettura della realtà e di creare un legame tra le idee che aveva e quanto voleva realizzare. Un piccolo lavoro per la sopravvivenza dell'artista stesso che poi ha reso più universale con il titolo *Manuale per giovani artisti*. Da questi disegni è facile comprendere come siano nati molte delle grandi installazioni tra cui *Eine Symphonie des Grauens* e *Enciclopedia dei fiori da giardino*.

the line is, but it is quite evident that if a line leads us to an end, then we must follow it. This is what Mastrovito did with his series of twenty-two drawings made in the summer of 2007, and four in 2009, entitled *Manuale del giovane artista*: a series of sketches that, together with the *Haiku* of the previous year, constitute the archive from which he continues to draw when making his works. These are small items in which the artist is always poking fun in reverse, in unlikely scenes or minor nonsense miracles in which he is biting a shark in the open sea, frightening Count Dracula, drawing the sun in the sky, or planting books of flowers in the earth.
This is a work of inner cleansing, dictated by a need, like smaller, more sensitive Pistoletto-like *Minus Objects*, which gives them a means of understanding reality and creating a link between the ideas he had and what he wanted to make. A small work for the survival of the artist himself, which he then made more universal with the title *Manuale per giovani artisti*. It is easy to see how these drawings led to many of his large installations, including *Eine Symphonie des Grauens* and *Enciclopedia dei fiori da giardino*.
Concerning what we have said, and for the lucky few who have seen these works, it really does seem too restrictive to continue to limit Andrea Mastrovito's work to his collages, around which this essay is written. Alternatively, we could say he is a bricoleur of images, making do with what he finds, because the bricoleur's real aim is to give meaning to what he has, turning it into countless wonderful things. But we could also go further, comparing Mastrovito's imagination not so much to a cementing together of different quotations but rather to a bringing together and rearranging of the

In riferimento a quanto finora scritto, e per alcuni fortunati anche visto, continuare a confinare il lavoro di Andrea Mastrovito nel solo collage da cui prende le mosse questo testo appare veramente troppo limitante. In alternativa potremmo dire che è un bricoleur dell'immagine, che fa con quanto trova, perché il vero progetto del bricouleur è quello di dare significato a quanto ha disponibile facendo con questi diverse cose meravigliose. Ma potremmo spingerci anche oltre paragonando l'immaginario di Mastrovito non tanto a un incollaggio tra diverse citazioni ma piuttosto un avvicinare e riordinare le più svariate informazioni perché tra loro dialoghino più velocemente e il risultato non sia scontato. Proprio come facciamo con i nostri computer quando operiamo il defrag, ovvero l'ottimizzazione dei dati nel nostro hard disk in modo che sia più veloce e quanto immagazzinato dialoghi meglio tra loro. Figura sicuramente più contemporanea che forse risponde meglio anche alla nostra esigenza di stare nel mondo e di comprenderlo. Creare relazioni tra quanto sta davanti e dentro di noi è forse il modo più personale per creare un senso a quel non senso che quotidianamente ci avvolge e ci rende immobili. E forse è anche quello che dovremmo imparare guardando al collagismo mastrovitiano.

most diverse pieces of information, so that they can interact quicker and come up with unexpected results. Just as we do with our computers when we defrag them, optimising our hard disks to make them faster, so that the data can interact better. A figure that is certainly more contemporary and that possibly responds better to our need to be in the world and to understand it. Creating interrelationships between what is in front of and inside us is possibly the most personal way of making sense of the non-sense that constantly envelops and immobilises us. And possibly that is also what we should learn when we look at this Mastrovitian collagism.

Here the dreamers sleep

Dialogo con Andrea Mastrovito

A conversation with Andrea Mastrovito

Eugenio Viola

Eugenio Viola: Caro Andrea, inizierei contestualizzando "Here The Dreamers Sleep" - il progetto site-specific che hai sviluppato in occasione di questa mostra al Museo Andersen - nel *corpus* del tuo lavoro. Nello specifico, mi sembra si apparenti all'intervento che hai realizzato per Casa Testori (Milano, 2011): in un ambiente avevi inciso sui muri i ritratti di tutti i membri della famiglia, riattivandone, come in questo caso, la memoria attraverso il disegno che si arricchiva di elementi evocativi. Il disegno inoltre, per sua natura bidimensionale, assumeva, come spesso nel tuo lavoro, una dimensione installativa ed un'ambizione ambientale. Penso anche all'installazione che hai realizzato in occasione alla tua mostra al Laznia Centre for Contemporary Art di Gdansk, in Polonia, in cui hai letteralmente ridisegnato un appartamento (*Owslana 1-3*, 2014). Anche quest'ultimo progetto a Roma è basato sulla centralità del disegno, trattato alla stregua di un medium ossimoro "che passa e distrugge" e "cancella disegnando", come mi hai recentemente confidato.

Andrea Mastrovito: È vero. Il disegno, il segno e più in generale la linea sono al centro del mio lavoro da molto tempo. Mi parli di *Family Matters,* l'opera incisa nei muri di Casa Testori. In quel caso, il disegno e l'intaglio raccontavano l'archeologia di una famiglia, attraverso le stratificazioni di colore sui muri nelle stanze della zona notte della casa: nelle varie camere, si alternavano rimandi alla vita dei Testori a rimandi autobiografici, alla mia vita ed alla mia famiglia. Era possibile immaginare la mostra come una curva, una sinusoidale che tangeva la linea del mio

Eugenio Viola: Dear Andrea, I'd like to start by putting "Here The Dreamers Sleep" – the site-specific project you've created for this exhibition at the Andersen Museum – into the more general context of your work. In particular, it seems to be related to the work you created for the Casa Testori (Milan, 2011): in one setting you carved portraits of all the members of the family on the walls, bringing back the memory of them, as in this case, through drawing, enriched with evocative elements. Due to its two-dimensional nature, drawing often acquired an installational dimension and environmental ambition, as often happens in your work. I'm also thinking of the installation you made for your exhibition at the Laznia Centre for Contemporary Art in Gdansk, Poland, where you literally redesigned an apartment (*Owsiana 1-3*, 2014). Also this latest project in Rome is based around drawing, which you approach as an oxymoronic medium "which passes and destroys" and "draws while erasing", as you recently confided to me.

Andrea Mastrovito: That's right. Drawing, signs and, more in general, lines have been at the heart of my work for a long time. You mentioned *Family Matters*, the work carved into the walls of the Casa Testori. In that case, drawing and intaglio told of the archaeology of the family, through the stratification of colour on the walls of the rooms in the sleeping area of the house. In the various bedrooms, references to the lives of the Testoris alternated with autobiographical references, to my own life and my family. It was possible to imagine the exhibition as a curve, a sinusoid that touched on the line of my own life and on that of the Testori family. Here too, in the Andersen Museum, I have come into contact with the family that, in its small way, has left a precious

vissuto o quella della famiglia Testori. Anche qui al Museo Andersen entro in contatto con una famiglia che, nel suo piccolo, ha lasciato un segno prezioso nella città. E la sinusoide qui si apre, sfondando le linee del vissuto privato ed alternando i suoi picchi tra la vita dei quattro abitanti della casa e, più universalmente, la condizione di ogni uomo, in ogni parte del mondo e di ogni tempo, intrappolato tra sogno, desiderio, rivolta e realtà. Anche il paragone con la più recente installazione a Gdansk calza perfettamente: lì ho impreziosito un vecchio appartamento abbandonato con centinaia di disegni che ho realizzato, rendendo unica l'ormai logora carta da parati alle pareti. Per la mostra al Museo Andersen ho preso delle statue da giardino, piuttosto kitsch e banali, e le ho impreziosite attraverso il segno grafico della matita. La linea qui non è solo storia e racconto ma anche valore. Un valore aggiunto.

E.V. Tornerei alla centralità del disegno, un medium che mi ricordi essere da sempre presente nel tuo lavoro. Un medium piegato con spregiudicata versatilità agli usi più disparati: restituito nella sua valenza installativa come negli esempi che ho citato, oppure in forma di videoanimazione. Ho l'impressione che tu utilizzi il disegno come gli antichi maestri rinascimentali: uno strumento conoscitivo, sospeso tra la ricerca di una rappresentazione "grafica" del mondo e l'aspirazione a porla come propria indagine "scientifica", restituita in *forma* organizzata.

A.M. Disegnare è conoscere, "disegnare" deriva d'altronde dal latino *designare*, e appunto designando le cose noi affermiamo la loro conoscenza, addirittura le determiniamo e le rendiamo

mark on the city. And here the sinusoid opens up, breaking through the lines of private lives and alternating its peaks with the lives of the four inhabitants of the house and, on a more universal level, with the condition of all people, everywhere in the world, in every age, trapped as they are between dreams, desires, revolt and reality. Also the comparison with the most recent installation in Gdansk is very fitting: there I embellished an old abandoned apartment with hundreds of drawings I'd made, thus giving a unique touch to the worn-out wallpaper. For the exhibition at the Andersen Museum, I took some rather kitsch, mundane garden statues and embellished them with the graphic marks of a pencil. Here the line is not just history and narrative, but also value. Added value.

E.V. I'd like to come back to the pre-eminence of drawing, a medium that you've reminded me is always present in your work. A medium ruthlessly subjected to the most diverse uses and shown in its installational form, as in the examples I've mentioned, or in the form of video animation. I have the impression that you use drawing in the same way as the old Renaissance masters: as a means for learning, poised between the search for a "graphic" representation of the world and the desire to show it as a "scientific" investigation, in an organised *form*.

A.M. To draw is to know, and the word "design" comes, after all, from the Latin *designare*, which also gives us "designate", by which we state that we know things, and indeed we determine them and give them existence. In my case, as was also true for Renaissance artists, designing and drawing creates a symbolic form of reality through the use of an expanded perspective which,

Family Matters, 2011
Carved plaster, Dimensions variable
Permanent installation, Casa Testori, Novate Milanese (Milan)
Courtesy the artist
Photo: Roberto Marossi

in its guidelines, includes not only the three dimensions but also the time of creation and of viewing. From video animations to installations, I tend to envelop, or rather involve the viewer both physically and emotionally. Real life is incorporated into the guidelines of the work, and drawing is the unit of measure for interpreting it – the point of contact between reality and artifice. At the same time, I attempt to take up the lesson of the sixties and seventies, years when the blank sheet of paper was unseated by spaces that were more open. They were decidedly open to physical experience, with drawing in the form of incisions, excavations and impressions. I want to bring drawing back to an experience of re-imagination and a re-representation of reality through the very action of drawing. *Kickstarting!,* the performance of May 2014, in which I made a 300 square-metre frieze by kicking balls with about a hundred children, goes precisely in this direction.

E.V. Basically, this exhibition takes us on a journey into a utopia, that of Hendrik Christian Andersen, the eccentric dreamer and Norwegian sculptor who became a naturalised U.S. citizen and who chose Rome as his adopted home. It is no coincidence that all the works that can be admired in his unusual museum-home are part of a utopian project to create a great "world city",

esistenti. Nel mio caso, il disegno, come effettivamente succede per gli artisti rinascimentali, si pone come forma simbolica della realtà attraverso l'utilizzo di una prospettiva allargata che include fra le sue linee guida, oltre le tre dimensioni, il tempo della creazione e quello della fruizione: dalla videoanimazione all'installazione, tendo ad avvolgere e anzi coinvolgere sia fisicamente che emotivamente lo spettatore. La vita reale è inglobata all'interno delle linee guida dell'opera, ed il disegno è il metro di lettura, il punto di contatto tra reale ed artefatto. Al contempo, il mio è un tentativo di riprendere la lezione degli Anni Sessanta e Settanta, anni in cui il foglio bianco è stato scalzato da spazi più ampi e decisamente esperibili fisicamente, in cui il disegno prendeva la forma di incisioni, scavi, orme, e ricondurla ad un'esperienza di re-immaginazione, re-figurazione del reale tramite l'azione stessa del disegno. La performance del maggio 2014, *Kickstarting!*, in cui assieme ad un centinaio di bambini di Bushwick ho realizzato un fregio di 300 metri quadri a pallonate, va esattamente in questa direzione.

E.V. Questa mostra essenzialmente declina un percorso sull'utopia, Hendrik Christian Andersen, lo scultore norvegese ma naturalizzato americano che scelse Roma come suo domicilio d'elezione, era un eccentrico sognatore. Non a caso tutte le sue opere che si possono ammirare nella sua singolare casa-museo, sono legate ad un utopico progetto di una grande "Città mondiale", destinata ad essere la sede internazionale di un perenne laboratorio pluridisciplinare di idee. Una teorizzazione sistematizzata successivamente in un volume, scritto a quattro mani con l'architetto francese Ernest Hébrard (*A World Centre of Communication*, 1913) che rielaborava in chiave futuribile la trattatistica utopica classica. Andersen era mosso dalla convinzione positivista che soltanto l'arte potesse donare al mondo pace e armonia...

A.M. Andersen era un sognatore. Io non penso che l'arte possa donare al mondo pace ed armonia, anzi sono convinto che l'arte serva a dividere, a creare pensiero, pensieri diversi e quindi scontri. Non in senso fisico, ovviamente. Parlo di scontri inevitabili tra opposti, "energy derives from both the plus and negative" cantava James Hetfield in "Eye of the Beholder" (1988), e appunto solo attraverso cicli in cui si alternano creazione e distruzione, possiamo pensare ad un progresso. L'utopia è per sua natura irrealizzabile, è qualcosa che tocca la sfera dello "sperare" e non del "credere". E chi visse sperando, si sa come andò a finire. L'utopia dopotutto è un imborghesimento dell'idea di rivoluzione. Ecco, forse è quello il punto che più mi sta a cuore, quello di cui tratto in questa mostra: l'idea di rivoluzione, di rivolta all'assurdo, in senso umano, profondo, e non politico. Qualcosa di impossibile, in cui credere e non sperare.

E.V. Il Secolo Breve ha decretato la fine di ogni pulsione utopica. D'altronde tocca oggi all'artista recuperarne la dimensione creativa attraverso la propria esperienza esistenziale. Lo slancio utopico appartiene ormai solo al suo *modus operandi*, l'unico ad avere ancora una certa legittimità poietica nella civiltà occidentale, sempre più caratterizzata dalla predilezione per il mero funzionamento meccanico dell'esistente.

which was to be the international headquarters of a perpetual, multidisciplinary workshop of ideas. This hypothetical city was later organised in a volume (*A World Centre of Communication*, 1913), written together with the French architect Ernest Hébrard, which reformulated classic utopian treatises from a futuristic angle. Andersen was inspired by the positivist conviction that only art can bring peace and harmony to the world...

A.M. Andersen was a dreamer: I don't think art can bring peace and harmony to the world. On the contrary, I'm convinced that art is there to divide, to create thoughts – different thoughts – and thus clashes. Not in a physical sense, of course. I'm talking about inevitable conflicts between opposites: "energy derives from both the plus and negative" sang James Hetfield in *Eye of the Beholder* (1988), and indeed it is only through alternating cycles of creation and destruction that we can think of progress. Utopia is by its very nature unattainable – it's something that touches on the sphere of hope, not of belief. Those who live hoping come to a sorry end, as we know. After all, utopia is the bourgeoisification of revolution. Yes, possibly this is what I feel most at heart, what this exhibition is all about: the idea of a revolution, a revolt against the absurd, in a profound, human sense, not political. Something impossible in which we can believe, not hope.

E.V. "The Age of Extremes: The Short Twentieth Century" put paid to any drive towards a utopia. In any case, it's now up to artists to recapture its creative dimension through their own existential experience. The drive towards a utopian ideal is now no more than a way of working, the only one with creative legitimacy in Western civilisation, which is increasingly characterised by its partiality for a merely mechanical functioning of existence.

Family Matters, 2011 (Detail)

A.M. A livello poietico chiaramente il disegno è la base di tutto ciò che viene dall'uomo, dall'arte alla cucina, dall'ingegneria alla medicina. Per questo trovo necessario, a mio avviso, ripartire dalla base primordiale dell'idea disegnata, per ricostruire dalle macerie. Il Secolo Breve racconta appunto di questo: di macerie, di frane che hanno caratterizzato gli Anni Ottanta e Novanta, da Chernobyl alla caduta del muro di Berlino, al crollo del blocco sovietico. Dopotutto quelli sono gli anni in cui siamo cresciuti, gli anni del crollo delle ideologie. Il mio punto di vista, è vero, si situa tra sogno e realtà, ma come ti dicevo prima, non mi sento né un sognatore né un utopista. Piuttosto uno con una matita in mano ed un mondo da ricreare, non da inventare.

E.V. Per questo motivo, dal mio punto di vista, è interessante notare come allo slancio utopico del modello di partenza, declinato in tutta la sua classica magniloquenza, tu aggiunga il contrappunto distopico del presente, replicando ironicamente, al primo piano del museo, la statuaria classica esposta nella galleria sottostante, riproponendola, come accennavi prima, nella sua versione declassata di statua da giardino a buon mercato, su cui ricalchi a matita un ritratto di famiglia degli Andersen, in una sorta di straniante *memento mori*.

A.M. Esatto! Forse sarà la mia natura un po' fatalista, secondo la quale tutto torna vichianamente, ma non potevo non leggere nella statuaria di Andersen, destinata all'immaginario *Centro Mondiale della Comunicazione*, quella retorica magniloquente che ha caratterizzato tutti i regimi del secolo appena passato. D'altronde anche il concetto stesso di "città ideale" appartiene più al totalitarismo che all'idea di libertà dell'individuo, così non potevo che ricreare un cortocircuito tra alto e basso – caratteristico del mio lavoro – e ruotare il punto di osservazione di centottanta gradi. Da Utopia a Distopia, come in "Brave New World" di Huxley, dove il Selvaggio, nell'ultima pagina, dondola appeso per il collo come oggi le statue dei dittatori del Novecento, sebbene ne rappresenti l'esatta antitesi. Anche qui, gli estremi coincidono.

E.V. È forse per questo motivo che alcune di queste statue sono invece ridotte in frantumi? Da questo punto di vista, possono essere interpretate come un'amara allegoria dei sogni infranti, cui tra l'altro fa riferimento lo stesso titolo della mostra, preso in prestito, non a caso, dalla frase incisa sulla tomba di famiglia degli Andersen, al Cimitero Acattolico di Roma, nei pressi della Piramide Cestia: "Here The Dreamers Sleep".

A.M. Le statue crollano una dopo l'altra, come in una sequenza cinematografica con la telecamera che scorre in pianosequenza, per poi alzarsi a volo d'uccello ed inquadrare quel che resta del sogno, la visione della città ideale in frantumi, nella grande sala. Scorrono i titoli di coda e non poteva che esserci quella frase: "Qui dormono i sognatori". Chissà che non ci sia un sequel e che un giorno non si risveglino davvero. A quel punto parleremmo di zombie movie.

E.V. Mi torna in mente un passaggio de "Il Tempo, grande scultore" di Marguerite Yourcenar: "Tutto scorre. L'anima che assiste, immobile, al passare delle gioie, delle tristezze e delle morti, di cui è

Owslana 1-3, 2014 (Detail) Installation view, Laznia Centre for Contemporary Art, Gdansk, Poland
Courtesy the artist. Photo: Pawel Jozwiak

Owslana 1-3, 2014 (Detail with the artist)
Courtesy the artist. Photo: Pawel Jozwiak

fatta la vita, ha ricevuto "la grande lezione delle cose che passano", afferma la scrittrice. È un po' la metafora della vita, e delle illusioni ad essa connessa, che mi sembra tu visualizzi attraverso la metafora delle statue in frantumi.

A.M. Sì, senz'altro Eugenio. Ricordo di aver letto un paio di libri della Yourcenar da giovane: "Alexis" e "Le Coup de grâce". Di quest'ultimo romanzo ricordo bene alcuni momenti: uno riguardante i piombini di un fucile che, sparati durante una fucilazione, producevano buchi grandi come pugni; un altro relativo al destino, e di come sia "maestro soprattutto nello spezzare le fila". Ecco, quello che mi ha colpito di questa famiglia è stato senz'altro questo voler resistere al destino, all'impossibilità di realizzare sogni o solamente vite (Andreas muore pochi giorni dopo aver sposato Olivia, Hendrik non accetterà mai apertamente la sua omosessualità) e di non piegarsi mai, anche davanti all'evidenza. E chi non si piega, si spezza: questo è senz'altro il lato più affascinante dell'intera storia familiare degli Andersen. Da qui l'idea di far crollare una ad una le statue, in un rimando continuo tra l'utopia privata, familiare, e le grandi utopie/rivoluzioni storiche.

E.V. L'intreccio tra la microstoria legata alle vicende di Christian, Andreas, Helene ed Olivia Andersen e la Storia che questa famiglia attraversa: il rapporto col Fascismo, ad esempio...

A.M. Potrei risponderti ancora con una citazione da "Le Coup de grâce": "Abbiamo l'abitudine di parlare come se le tragedie si svolgessero nel vuoto: ma chi le condiziona è lo sfondo". Il rapporto degli Andersen con il Fascismo è senz'altro meno drammatico di quanto si possa pensare. Semplicemente all'epoca Mussolini era il Duce e bisognava ottenere la sua autorizzazione per qualsiasi cosa: un accentramento di potere che purtroppo, per certi versi, permane ancora oggi nel nostro Paese - e ne vediamo le conseguenze. Il progetto del *Centro Mondiale della Comunicazione* fu proposto al Duce, che sembrò in un primo momento concedere la zona di Fiumicino. Poi tutti sappiamo come andò a finire. Il loro rapporto col Fascismo, il crollo della loro città ideale che si accompagna, contemporaneamente, al crollo degli ideali fascisti. Questo è stato senza dubbio il primo input per la creazione di questa mostra, al fine di realizzare un discorso che dal particolare sfociasse nell'universale, e che potesse risultare allo stesso tempo attuale e contemporaneo; spaziando dalla fionda del *David* di Michelangelo a quella dei guerriglieri palestinesi, dal tributo a Marat di Jacques-Louis David alla distruzione delle statue di Saddam Hussein in Iraq o a quella, più recente, dei Lenin in Ucraina o del generalissimo Franco in Spagna, passando per i testi di Thomas More o Tommaso Campanella. Il tutto cercando di mantenere un equilibrio surreale, quasi metafisico nelle immagini – specialmente nei collages che ho realizzato per questa mostra – per evidenziare come il campo di indagine riguardi sempre la sfera dell'umano, e non quella politica.

A.M. In terms of creativity, drawing is clearly at the heart of everything that comes from man – from art to cooking, through to engineering and medicine. That's why I believe we need to start out again from the original basis of the drawn idea, in order to rebuild from the rubble. This is precisely what "The Age of Extremes" is about: the rubble and landslides that characterise the eighties and nineties, from Chernobyl to the fall of the Berlin Wall and the collapse of the Soviet bloc. After all, those were the years when we grew up, and when the ideologies crumbled. It's true, though, that my point of view is somewhere between dream and reality but, as I was saying earlier, I don't feel I'm either a dreamer or a utopian. More someone with a pencil in his hand and a world to recreate, not to reinvent.

E.V. This is why I find it interesting to see how you add the dystopian contrast of the present to the utopian momentum of the original model, with all its classic grandiloquence. By doing so on the first floor of the museum, you replicate the classic statuary in the gallery below. You offer it, as you were saying, in its downgraded, cheap garden-sculpture version, on which you draw a family portrait of the Andersens, creating a sort of alienating *memento mori*.

A.M. Precisely! It may be my rather fatalist, Vico-style nature that makes me think that what goes around comes around, but I could not fail to see in Andersen's statues, which were destined for the ideal World Centre of Communication, the grandiloquent rhetoric that characterised all the regimes of the twentieth century. After all, even the concept of an "ideal city" is more one of totalitarianism than of individual freedom. I could only create a form of circular interaction between high and low – which is a characteristic of my work – and rotate the point of observation through a hundred and eighty degrees. From Utopia to Dystopia, as in Huxley's "Brave New World", in which, on the last page, the Savage swings, hung from the neck like present-day statues of twentieth-century dictators, even though he represents the exact opposite. Here too, the extremes coincide.

E.V. Is this possibly why some of these statues have been smashed to pieces? From this point of view, they might be interpreted as a bitter allegory of broken dreams, to which the title of the exhibition refers. By no coincidence, it's borrowed from the phrase carved onto the Andersen family tomb in the Non-Catholic Cemetery in Rome near the Pyramid of Cestius: "Here The Dreamers Sleep".

A.M. The statues collapse one after the other, as in a sequence longshot in a film, before rising up to a bird's-eye view in order to show what remains of the dream – a vision of the ideal city in shatters – in the main hall. The end credits scroll by and there could only be that phrase: "Here the dreamers sleep". Who knows if there'll be a sequel and if they'll really wake up one day. At that point we'll have a zombie movie.

E.V. An excerpt from Marguerite Yourcenar's "That Mighty Sculptor, Time" comes to mind: "Everything flows. The soul that watches, motionless, as the joys and sadness and deaths of which life is made pass by, receiving the 'great lesson of things that pass'", says the writer. It is in a sense a metaphor

Kickstarting, 28-29 May 2014
Performance with 100 children from St. Joseph in Bushwick, Brooklyn, NY, USA
Courtesy the artist
Photo: Francesca Signori

for life and its solutions that I believe you are showing through the metaphor of the shattered statues.

A.M. Yes, that's absolutely right, Eugenio. I remember reading a couple of books by Yourcenar when I was young. "Alexis" and "Le coup de grâce". I remember some moments of the latter very well: one was about the lead shot from a rifle which, during an execution, made holes the size of fists, while another was about destiny and how it is a "master, especially in breaking the threads". Yes, what struck me most about this family was how they tried to resist their destiny and the impossibility of making dreams come true – or even lives (Andreas died a few days after marrying Olivia, Hendrik never openly accepted his homosexuality), and they never swayed, even when faced with hard facts. And those who don't bend end up breaking: this is undoubtedly the most fascinating aspect of all the Andersen family's history. It was this that gave me the idea of making the statues fall, one by one, in a constant interaction between a private, family utopia, and the great utopias and revolutions of history.

E.V. The interweaving of the micro-stories of the lives of Christian, Andreas, Helene and Olivia Andersen and the historical times they lived through: their relationship with Fascism, for example...

Kickstarting, 2014
Tempera powder on wall, approx 200 square meters
Permanent installation, St. Joseph in Bushwick, Brooklyn, NY, USA
Courtesy the artist

A.M. I could answer that with another quotation from "Le coup de grâce": "We have the habit of talking as though tragedies took place in a void, but what influences them is the background." The Andersen's ties with Fascism are certainly less dramatic than one might think. Quite simply, Mussolini was the Duce at the time and you had to get his authorisation for everything: a concentration of power that, unfortunately, still remains to some extent in Italy – and we can see the consequences. The World Centre of Communication project was submitted to the Duce, who initially appeared to grant the Fiumicino area. But then we all know how it ended. Their relationship with Fascism, and the collapse of their ideal city, accompanied the collapse of Fascist ideals. This was undoubtedly the first input for creating this exhibition, in order to initiate a discourse that would start from the individual and end up in the universal, and that could also be both contemporary and relevant. It would range from the sling held by Michelangelo's *David* to that of the Palestinian fighter, from Jacques-Louis David's tribute to Marat to the toppling of Saddam Hussein's statues in Iraq or to the more recent pulling down of those of Lenin in Ukraine, or of Franco in Spain, via the heads of Thomas More and Tommaso Campanella. All of this while attempting to maintain a surreal, almost metaphysical equilibrium in the images – especially in the collages I made for this exhibition – to show how the field of investigation is always that of people, not politics.

Mostra_Exhibition

Here The Dreamers Sleep
Exhibition view, Museo H.C. Andersen
2015
Photo: Giorgio Benni
Courtesy Boxart, Verona

Breve storia dell'utopia
Pencil on objects
72 x 72 x 90 cm
2015
Photo: Giorgio Benni
Courtesy Boxart, Verona

Questi è il mio figlio prediletto
Acrylic and collage on board
23 x 31 cm
2013
Photo: Giorgio Benni
Courtesy Boxart, Verona

Dreamer
Acrylic and collage on canvas
30 x 40 cm
2014
Photo: Giorgio Benni
Courtesy Boxart, Verona

Here The Dreamers Sleep
Exhibition view, Museo H.C. Andersen
2015
Photo: Giorgio Benni
Courtesy Boxart, Verona

Dreamers 1
Graphite on concrete statues
Dimentions variable
2015
Photo: Giorgio Benni
Courtesy Boxart, Verona

Golie
Acrylic and collage on canvas
35 x 50 cm
2015
Photo: Giorgio Benni
Courtesy Boxart, Verona

Here The Dreamers Sleep
Exhibition views,
Museo H.C. Andersen
2015

Photo: Giorgio Benni
Courtesy Boxart, Verona

Dreamers 2
Graphite on
concrete statues
Dimentions variable
2015
Photo: Giorgio Benni
Courtesy Boxart, Verona

Il Secolo Bravo
Acrylic and collage on canvas, diptych
50 x 110 cm
2015
Photo: Giorgio Benni
Courtesy Boxart, Verona

Here The Dreamers Sleep
Exhibition view, Museo H.C. Andersen
2015
Photo: Giorgio Benni
Courtesy Boxart, Verona

Dreamers 3
Graphite on concrete statues
Dimentions variable
2015

Photo: Giorgio Benni
Courtesy Boxart, Verona

Linea analitica dell'età moderna
Acrylic and collage on board
31 x 41 cm
2014
Photo: Giorgio Benni
Courtesy Boxart, Verona

Here The Dreamers Sleep
Exhibition view, Museo H.C. Andersen
2015
Photo: Giorgio Benni
Courtesy Boxart, Verona

Dreamers 4
Graphite on concrete statues
Dimentions variable
2015
Photo: Giorgio Benni
Courtesy Boxart, Verona

Fraternità
Acrylic and collage on canvas
46 x 61 cm
2014
Photo: Giorgio Benni
Courtesy Boxart, Verona

Here The Dreamers Sleep
Exhibition view, Museo H.C. Andersen
2015
Photo: Giorgio Benni
Courtesy Boxart, Verona

Bamiyan
Acrylic and collage on canvas
46 x 61 cm
2014

Photo: Giorgio Benni
Courtesy Boxart, Verona

Dreamers 5
Graphite on concrete statues
Dimentions variable
2015
Photo: Giorgio Benni
Courtesy Boxart, Verona

Il sole non arriva mai
Acrylic and collage on board, diptych
41 x 62 cm
2015
Photo: Giorgio Benni
Courtesy Boxart, Verona

Dimashq
Acrylic and collage
on canvas, diptych,
150 x 200 cm
2015
Courtesy Boxart, Verona

Biografia_Biography

Born in Bergamo in 1978. Lives and works in New York

Awards_Residencies

2014 Pacco d'artista 2014, awarded by Poste Italiane, Rome, Italy

2013 International Studio & Curatorial Program (ISCP), 6 months residency, New York

2012 Moroso New York Prize, 1st prize, awarded by Moroso Design, Udine, Italy
Art Competition for Pomeranian Metropolitan Railway, 2nd prize,
awarded by the City of Gdansk, Poland
Qui l'arte è di Casa, 1st prize awarded by the City of Bergamo, Italy

2011 Rottapham|Madaus, Special Prize, awarded by the Biennale dei Giovani, Milan, Italy
New York Italian Academy Foundation Prize, awarded by the Italian Academy Foundation, New York

2010 Giorni Felici Contest, 1st Prize, awarded by Casa Testori, Milan, Italy

2007 New York Prize, awarded by the Italian Ministry of Foreign Affairs

2005 Analix Residency Prize, awarded by Analix Forever, Geneva, Switzerland

Selected Solo Exhibitions and Projects

2015 *Here the dreamers sleep*, curated by Marco Bazzini and Eugenio Viola, Museo H. C. Andersen, Rome
Les Étrangers, Art Bärtschi & Cie, Geneva (Switzerland)

2014 *At The End Of The Line*, curated by Stefano Raimondi and Sara Fumagalli, GAMeC, Bergamo
Kickstarting – Permanent Installation, Saint Joseph in Bushwick, Brooklyn NY
Neverending End: 100 Last Pages – permanent installation, Bergamo.
Kickstarting #2 – Italian Cultural Institute, New York
Giovanni 19,30 – permanent installation, San Giovanni XXIII church, Bergamo

2012 *Ritratto dell'artista da giovane*, Moroso Prize, New York
The Modern Prometheus, Galerie Guy Bartschi, Geneva
The Last Man, Analix Forever, Geneva
Fernando Bryce and Andrea Mastrovito, curated by Arnaud Fourrier, Pavillon Blanc, Colomiers (France)

2011 *Le Cinque Giornate*, curated by Alessandra Galasso, Museo del Novecento, Milan
Easy Come Easy Go, curated by Julia Draganovic, Casa Testori, Novate Milanese (MI)
Martyres, Galleria 1000eventi, Milan
A Sud del Cielo, Chiostro di San Lupo, Bergamo
I am dreaming of..., Sephora 5th Avenue, New York

2010 *Velocità d'automobile + fiori*, Italian Cultural Institute, New York
The Catcher in the Rye, BC Fine Arts Gallery, Fort Lauderdale (FL)

2009 *Love is a four-letter word*, Foley Gallery, New York
Climat Poetique, Hotel de Ville, Geneva
Pindemonte, Analix Forever, Geneva
La Bonne Nouvelle, Centre d'art Contemporain, Lacoux (Fr)
Enciclopedia dei fiori da giardino, Assab One – Ex GEA, Milan

2008 *Black Bag – American Philosophy of Composition*, Foley Gallery, New York
Project room – Pulse Fair, New York
Libraries are not made, they grow, Italian Academy at Columbia University, New York
9000 papillons, Dior Central, Paris
L'origine delle specie, Galleria Biagiotti Progetto Arte, Florence
Nickelodeon, 1000eventi Gallery and Antonio Colombo Arte Contemporanea, Milan

Le jour qui n'arrive jamais, Jerome Ladiray Gallery, Rouen

2007 *Millionnaire*, Analix Forever, Geneva
Solo Show, for Art Brussel, Palais des Exposition, Brussels

2006 *In & Out of Life*, Galleria 1000eventi and Antonio Colombo Arte Contemporanea, Milan
Post Modern, curated by A. Bruciati, GC.AC, Monfalcone (Gorizia)

2005 *Stefano Arienti & Andrea Mastrovito*, Analix Forever, Geneva
Wild Beast Caged, Galleria Biagiotti Progetto Arte, Florence

2003 *Fear of the Dark*, The Flat, Milan

Selected Group Exhibitions

2014 *When is a neighbor a stranger*, curated by Agnieszka Kulazinska, Łaznia Centre, Gdansk
Interact – 11th East Wing Biennial, Courtauld Institute of Art, London
15° Premio Cairo, Palazzo della Permanente, Milan
7° Premio Grafica Santa Croce, Santa Croce sull'Arno (Pisa)
Open Studios, ISCP, Brooklyn, NY
Omaggio ad Arturo Toffetti, curated by Giacinto di Pietrantonio and Stefano Raimondi, GAMeC, Bergamo
Ceci n'est pas une idèe, curated by Gino Pisapia, Fondazione Biagiotti, Florence
This is the way, step inside! Giuseppe Pero Gallery, Milan
Select cuts & alterations, Foley Gallery, New York
Aide Protect 2014 – Yvon Lambert, Paris

2013 *Ciutat de Palma Award for Visual Arts*, Casal Solleric, Palma de Majorca
La Magnifica Ossessione, MART, Rovereto
Blumm Prize, curated by Martina Cavallarin, Embassy of Italy, Brussels
Trait papier – essai sur le dessin contemporain, curated by Karine Tissot, Centre d'Art Contemporain, Yverdon et Kunsthalle Palazzo, Liestal (Switzerland)
The Fist Cut, Djanogly Gallery, Lakeside Arts, Nottingham and Sea City Museum, Southampton
Outdoor Gallery of the City of Gdansk, Laznia Centre for Contemporary Arts, Gdansk.
Ogni Cosa a suo tempo cap. VI, curated by Stefano Raimondi and Mauro Zanchi, Palazzo della Misericordia, Bergamo
Collective II, Galerie Guy Bartschi, Geneva
Coda Paper Art, Coda Museum, Apeldoorn
The Opposite of Justice, curated by Stefano Raimondi and Mauro Zanchi, Basilica di Santa Maria Maggiore, Bergamo

2012 *The First Cut*, curated by Natasha Howes and Fiona Corridan, Manchester Art Gallery, Manchester
Tecnica Mista, curated by Marina Pugliese, Museo del Novecento, Milan
Printemps de Toulouse, curated by Paul Ardenne, Toulouse
Trait papier – essai sur le dessin contemporain, curated by Karine Tissot, Musée des Beaux Arts, Ville de la Chaux de Fonds (Suisse)
Expanded Drawings, curated by Pilar Ribal Simò, Casal Solleric, Palma de Majorca
Pop-Up, curated by Lidedij Edelkoort, MuDAC, Lausanne, Switzerland
HoHò, Curated by Marco Bazzini, Palazzo Pretorio, Certaldo (Florence)
Still Life, 1000eventi Gallery, Milan
Noir Clair, curated by Barbara Polla and Victor de Bonnecaze, Quang Gallery, Paris
Metamorphosis, curated by Andrea Bruciati, Galleria d'Arte Moderna, Udine

2011 *Prix Canson 2011*, Hotel de Sauroy, Paris
Biennale Giovani Monza, curated by Marco Bazzini, Villa Reale, Monza
Il Bel Paese dell'Arte. Etiche ed Estetiche della Nazione, curated by Giacinto Di Pietrantonio and Maria Cristina Rodeschini, GAMeC, Bergamo
Gentlemen of Verona, curated by Andrea Bruciati, Palazzo Forti, Verona
Quelli che restano, curated by Mimmo Di Marzio and Nicoletta Castellaneta, Spazio Oberdan, Milan
Premio Moroso, curated by Andrea Bruciati, GC.AC., Monfalcone (Gorizia)
24 fps vol. II, 1000eventi Galllery, Milan

2010 *The Sixth Borough*, curated by NLE (No Longer Empty) curators Manon Slome and Julian Navarro, Governors Island, New York
Eu Open House Day, Embassy of Italy, Washington
Cars & Bikes, Analix Forever Gallery, Geneva
Contemporary Christmas Art, The Rinascente Palace – Piazza Duomo, Milan
Il Museo Privato, curated by Giacinto Di Pietrantonio and Maria Cristina Rodeschini, GAMeC, Bergamo
Giorni Felici, Villa Testori, Novate Milanese (Milan)
Art first, curated by Julia Draganovic, Aeroporto Marconi, Bologna
One shot! Football and contemporary art, curated by Pierre-Olivier Rollin, B.P.S.22, Charleroi, Belgium
Libri d'artista dalla Collezione Consolandi, 1919-2009, curated by Giorgio Maffei and Angela Vettese, Palazzo Reale, Milan

2009 *SLASH!/Paper under the knife*, Museum of Art and Design, New York
Post Tenebra Lux, Analix Forever, Geneva.
5 + 1, 1000eventi Gallery, Milan
I volti della fede, Museo di San Silvestro, Vicenza
New Italian Epic, curated by Andrea Bruciati, Brown project space, Milan
Italian Artists New York, Istituto Italiano di Cultura, New York
Una Collezione trasversale – ALT, Alzano Lombardo (Bergamo)

2008 *Cantieri d'Arte*, public project for Viterbo, Viterbo.
XV Quadriennale di Roma, Palazzo delle Esposizioni, Rome
Soft Cell, curated by A. Bruciati, GC.AC, Monfalcone (Gorizia)
Experimenta, Ministero degli Affari Esteri, Farnesina, Rome
30 pratiche pittoriche in Italia, curated by A. Bruciati, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea della Repubblica di San Marino, San Marino
Arrivi e Partenze, curated by A. Fiz, W. Gasperoni, Mole Vanvitelliana, Ancona
De rerum Natura, Galleria 1000eventi, Milan

2007 *Alberi d'artista*, curated by Cristina Rodeschini and Giacinto di Pietrantonio, public project for GAMEC, Bergamo
Apocalittici e Integrati, curated by P. Colombo, MAXXI, Rome
Nessuna Paura, curated by M. Bazzini, Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci, Prato (Firenze)
Il Velo, curated by A. Busto, CeSAC, Caraglio (CN)
La Giovine Italia, curated by R. Barilli, Pinacoteca Nazionale, Bologna
Volare, curated by G. Romano, Galleria CorsoVeneziaOtto, Milan
24fps, Galleria 1000eventi, Milan
Arcani Maggiori, curated by M. Kaufmann, Antonio Colombo Arte Contemporanea, Milan; Galleria In Arco, Turin

2006 *La Giovine* Italia, curated by R. Barilli, Ex cementificio Sicli – Galleria d'Arte Fabbrica, Gambettola (Forlì)
Globe Theatre Art, curated by M. Modana, G. Montrasio, Fabbrica del Vapore, Milan
Handsome, Analix Forever, Geneva
IM01. L'immagine sottile le nuove acquisizioni di arte contemporanea della Galleria comunale d'arte contemporanea di Monfalcone, curated by A. Bruciati, GC.AC, Monfalcone (Gorizia)
Painting Codes. I codici della pittura, curated by A. Bruciati, A. Galasso, GC.AC, Monfalcone (Gorizia)
Premio Cairo 2006, Museo della Permanente, Milan
Videoart Yearbook 2006, curated by R. Barilli, Complesso di Santa Cristina – Università di Bologna, Bologna

2005 *Altri Fantasmi*, curated by L. Carcano, N. Mangione, Ermanno Tedeschi Gallery, GAS Art Gallery, Galleria in Arco, Turin
Beauty Not so difficult, curated by M. Cingolani, Fondazione Stelline- Palazzo delle Stelline, Milan; Consolato Italiano, Berlin
Clip'it, curated by L. Beatrice, Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, Turin; British School at Rome, Rome; *Teatro Pavone*, Perugia, Gay Palace, Rotterdam (Netherlands)
Con altri occhi. La città vista dai giovani artisti, curated by K. Anguelova, Roberto Pinto, Palazzo della Ragione, Milan
Dodici pittori italiani. Dieci anni dopo, curated by L. Beatrice, Galleria In Arco, Turin
Prague Biennale 2, curated by L. Beatrice, Karlin Hall, Prague

2004 *Arte-Jeunesse*, Istituto Francese, Florence
AssabOne 2004, curated by R. Pinto, Ex GEA, Milan
Empowerment .Cantiere Italia, curated by M. Scotini, Villa Croce – Museo di Arte Contemporanea, Genoa
Fuori Uso 2004 – Storytelling, Ferrotel, Pescara
Play at Cirrus, Cirrus Gallery, Los Angeles (USA)
Premio Nazionale Giovane Pittura Italiana "P. Loverini", Sala della Provincia, Bergamo
Questi Fantasmi, Galleria 1000eventi, Milan
Senza Freni!, Antonio Colombo Arte Contemporanea, Milan, *The Black Album*, Antonio Colombo Arte Contemporanea, Milan

2003 *Antonio Fiorini, Ivan Malerba, Andrea Mastrovito*, ES arte contemporanea, Turin
De l'autre côte des Alpes, curated by C. Mailler, Biagiotti Arte Contemporanea, Florence
XS – Extrasmall, Galleria San Salvatore, Modena

2002 *Amore*, curated by L. Beatrice, Silbernagl Undergallery, Milan
Italian Boys, Analix Forever, Geneva

1998 *Rock Around the Clock*, Galleria Ciocca Arte Contemporanea, Milan

Photo: zizì (yanzi.it)

Ad Anna e Nicola
To Anna and Nicola

© Maretti Editore
Tutti i diritti riservati_All rights reserved
ISBN 978-88-98855-23-0

Finito di stampare nel mese di febbraio 2015
Printing closed in February 2015

www.marettieditore.com