

Con l'installazione *A Sud del Cielo* Mastrovito prosegue l'attività che il Museo Bernareggi svolge nel campo dell'arte contemporanea, attraverso interventi legati all'affascinante spazio dell'ex oratorio di San Lupo.

Per questa mostra Mastrovito lavora ispirandosi alla leggenda della decapitazione di sant'Alessandro raffigurata in un affresco tardo settecentesco dipinto sul soffitto dell'ex oratorio. Secondo la leggenda il sangue scaturito dalla testa tagliata del santo, caduto sul terreno, avrebbe fatto germogliare dei fiori, segno della fecondità del sangue dei martiri. Mastrovito, come nella sua più consueta ricerca espressiva, lavora ridisegnando la scena dell'affresco ricavandone una animazione da proiettare direttamente sull'affresco. Esso si anima grazie alla proiezione del suo disegno, la quale crea l'effetto aggiuntivo di un rivolo di sangue che, correndo lungo le pareti della chiesa, arriva sul pavimento trasfigurato in un tappeto di fiori, ormai classica tecnica con cui Mastrovito, piegando pagine di libri, crea un giardino di carta. Nell'ossario sotterraneo della chiesa viene proiettata l'immagine della testa decapitata del santo, come sepolto sotto il giardino fiorito.

L'installazione non è solo una rinnovata prova del talento artistico di Andrea Mastrovito. Aggiunge anche nuova linfa al mondo di una "devozione" che con lui riesce ad esprimersi con un nuovo coinvolgente linguaggio. Il senso di meraviglia che l'arte infonde riflette l'ammirazione dovuta a ogni umano gesto di dedizione estrema. Vi si può riconoscere il sentimento della fede esplicita. Ma rappresenta il senso di tutto quanto è anche solo semplicemente umano.

www.silvanaeditoriale.it

€ 15,00

ANDREA MASTROVITO

A sud del cielo



**ANDREA
MASTROVITO**

A SUD DEL CIELO

SilvanaEditoriale

**ANDREA
MASTROVITO**

A SUD DEL CIELO

a cura di Giuliano Zanchi

SilvanaEditoriale



Silvana Editoriale

Progetto e realizzazione
Arti Grafiche Amilcare Pizzi Spa

Direzione editoriale
Dario Cimorelli

Art director
Giacomo Merli

Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo elettronico, meccanico o altro senza l'autorizzazione scritta dei proprietari dei diritti e dell'editore. L'editore è a disposizione degli eventuali detentori di diritti che non sia stato possibile rintracciare.

© 2011 Silvana Editoriale SpA
Cinisello Balsamo

© 2011 Fondazione Adriano Bernareggi
Bergamo



Fondazione Adriano Bernareggi

Presidente
Federico Manzoni

Segretario generale
Giuliano Zanchi

Responsabile operativo
Gabriele Allevi

Conservatore Museo Bernareggi
Simone Facchinetti

Organizzazione
Nicola Cremonesi
Ornella Genua
Tilde Marletta
Matteo Minelli
Laura Zambelli

Sostenitore ufficiale



Andrea Mastrovito. A sud del cielo

Bergamo, ex oratorio di San Lupo
8 ottobre – 2 dicembre 2011

A cura di
Giuliano Zanchi

Una iniziativa
Fondazione Adriano Bernareggi

Con il sostegno di



Allestimento
Lucky Light

Immagine coordinata
MOMA Comunicazione

Progetto grafico e impaginazione catalogo
Maria Tassi

Fotografia
Maria Zanchi

Traduzioni
Carole Sutton

DVD A sud del cielo

Riprese e montaggio
Marco Marcassoli

Realizzazione
M.I.D.A. Informatica

Ringraziamenti

Anna e Nicola Mastrovito, Emily Mastrovito, Andrea Zimbaro, Maria Tassi, Matteo Maino, Luisa Brembilla, Emilio Serafini, Davide Berardi, Marco Marcassoli, Marta Pala, Luca Gibellini

Sommario
Contents

7 Conversazione con Giuliano Zanchi
15 A conversation with Giuliano Zanchi

23 Conversazione con Andrea Mastrovito
31 A conversation with Andrea Mastrovito

38 Opere | Works



Conversazione con Giuliano Zanchi

Come è nata la collaborazione con Andrea Mastrovito?

Diciamo che sono andato a cercarlo anche senza conoscerlo, nel senso che tutto è nato per un lavoro già consolidato e noto, di cui in qualche maniera l'ambiente già parlava; quindi, la decisione è il frutto anche della buona fama di Andrea come artista emergente della nostra città, ma già capace di farsi valere anche al di fuori del circuito cittadino.

Sulla base poi della conoscenza delle sue opere (alcune viste dal vivo, altre in catalogo), mi è venuta l'idea di coinvolgerlo e di inserirlo dentro la serie di un programma che noi dal 2007 cerchiamo di tenere vivo rispetto allo spazio di San Lupo, centrato sull'interesse per l'arte contemporanea.

Ci è parso doveroso aggiungere a questa "catena" l'anello di Andrea Mastrovito per molte ragioni: per la sua indubbia bravura, perché è emergente, perché è bergamasco, perché è un artista serio.

Ci siamo conosciuti davanti al tavolo di un'osteria, tutto ha rischiato di naufragare per l'imprudenza di affrontare dei temi che sia per me che per lui sono profondamente sacri, che sono quelli del calcio, sicché tutto stava per finire sul tema sacrosanto della tessera del tifoso, e per fortuna in tempo tacitamente abbiamo deciso di stare su temi più laici e più ecumenici, dove abbiamo discusso di arte, abbiamo approfondito la nostra conoscenza e da lì è nata l'idea di questa mostra in San Lupo, anche grazie al fatto che Andrea, dopo aver visto lo spazio, si è reso conto della bellezza della sfida che noi gli proponevamo: un confronto con uno spazio così meraviglioso e stimolante.

La conferma della bontà della nostra scelta è venuta poi anche dalla visita della sua mostra a Casa Testori, dove Mastrovito ha veramente dato prova di riuscire a lavorare con tutta la gamma delle sue invenzioni estetiche in 20 stanze; creando tante cose molto diverse tra loro, ma sempre di un livello qualitativo molto alto.

Quali sono le principali caratteristiche di Andrea Mastrovito, sia a livello di metodo di lavoro sia a livello di realizzazione di idee?

Il linguaggio formale dell'arte contemporanea è sempre in bilico tra una grande serietà e una grande facilità espressiva, e quindi può anche dare come esito un vuoto estetismo di maniera.

Io ho trovato in Andrea Mastrovito, e in quasi tutte le sue modalità espressive, una grande capacità di dominare l'energia che salda la forma al contenuto; quindi, quello che fa non è mai semplicemente un gioco estetico, ancorché divertente ed esteticamente attraente: al contrario si sente, si capisce che alla base c'è il pensiero, c'è la riflessione, c'è qualcosa che naturalmente poi l'osservatore sente, percepisce, comprende (quello che nel Cinquecento, nel Seicento si diceva l'eloquenza). Quando il contenuto e la forma si incontrano generano quell'energia che poi arriva in modo immediato ed efficace all'osservatore, all'ascoltatore.

Mi sembra questa la sua cifra: sembra che lui giochi sempre, ma il suo gioco è sempre molto serio, molto meditato, ha sempre la leggerezza di qualche cosa di molto godibile dietro alla quale però c'è la fatica dell'invenzione e anche della realizzazione. Come la sprezzatura della ballerina, che quando sta sulla punta dei piedi sembra che stia facendo la cosa più facile che esista, mentre quella posa cela un esercizio incredibile. Le opere di Mastrovito sono un po' così, facili anche da equivocare, perché spesso molto divertenti e piacevoli; ma in realtà sono anche cariche di senso, che è quello che interessa anche a me.

Com'è stato, materialmente, l'approccio con il lavoro dell'artista?

Io rinuncio sempre a interagire in modo eccessivo con l'artista mentre sta lavorando; ha già il difficile compito di confrontarsi con uno spazio estremamente impegnativo, non voglio aggiungergli ulteriori fardelli, magari pretendendo di incidere nell'opera.

Sono convinto che, quando si sceglie un bravo artista, bisogna lasciarlo andare, lasciarlo lavorare.

Questo è quello che è successo con Mastrovito, al quale non ho chiesto nessun soggetto particolare, tantomeno un soggetto esplicito rispetto ai temi della fede e della religione, che sono quelli in cui si riconosce di più la nostra istituzione; anche la scelta del tema del martirio di sant'Alessandro è venuta dall'artista, dato che si adattava perfettamente con lo spazio.

Io ho scelto di accostarmi a lui fornendogli semplicemente gli strumenti di cui aveva bisogno, certo nei limiti che sempre le istituzioni manifestano lungo il corso di un'avventura; strumenti che però alla fine l'hanno messo anche in grado di lavorare e di realizzare qualche cosa verso cui è andato anche da solo. Il mio contributo è stato molto modesto e si è limitato semplicemente a un accompagnamento (anche molto ammirato), in cui non c'è stato da aggiungere nulla.

Prima di passare a parlare dell'opera A sud del cielo, affrontiamo il mito di sant'Alessandro: chi era Alessandro, come è diventato santo, e come si lega a Bergamo?

La storia di sant'Alessandro si colloca dentro la grande tradizione dei martiri dei secoli III-IV, nel contesto di un cristianesimo ancora inghiottito dalla forza di un impero al tramonto, dove fioriscono leggende di soldati disobbedienti che diventano non solo martiri ma addirittura la radice di molte delle future chiese, specialmente del nord Italia.

Alessandro, legionario della legione Tebea, disobbedisce al comando di rendere culto all'imperatore, e per questa ragione viene decapitato; il sangue che cola dal suo collo, a contatto con la terra, fa germogliare dei fiori, segno prodigioso ma anche profezia del sangue dei martiri che generano la Chiesa.

Questo è il racconto tradizionale che nella nostra città viene acquisito e amplificato soprattutto nei secoli XII-XIII, nel contesto di una lotta intestina fra Capitoli (la nostra storia cittadina è molto interessante sotto questo profilo), e che in realtà diventa anche un manifesto politico di una delle forze della Chiesa di Bergamo, quella che poi giungerà fino a noi.

Andrea Mastrovito trova questo racconto illustrato in un modesto affresco settecentesco sul soffitto di San Lupo, e come da sua consuetudine coglie due piccioni con una fava: trova cioè il modo di far interagire la sua opera con lo spazio architettonico, e nello stesso tempo scopre un senso per le sue meditazioni (alla Galleria 1000 Eventi stava già meditando sul tema del martirio), quindi "salda" insieme alcune circostanze che diventano poi il tema di questa mostra.

Parliamo di San Lupo. Abbiamo detto che la prima cosa che ha colpito Andrea è l'affresco di San Lupo; la seconda cosa, che colpisce qualsiasi artista decida di lavorare all'interno dell'ex oratorio (compreso anche Kounellis), è la struttura verticale dell'edificio.

Si tratta di un'architettura che spinge lo sguardo verso l'alto, verso delle linee ortogonali non precise perché è l'architettura stessa a essere sghemba: è difficile lavorare all'interno di questa architettura. Queste "problematiche architettoniche" possono generare problemi ma anche opportunità. La soluzione più facile è lavorare sul pavimento, cosa che ha fatto anche Mastrovito; facile è anche lavorare sul soffitto, ma difficile lavorare con la struttura stessa. Però l'opera di Mastrovito riesce a superare in maniera perfetta questa difficoltà grazie al rivolo di sangue che scende dall'affresco verso il pavimento, proprio come un filo che unisce il cielo con la terra. Cosa affascina della struttura di San Lupo e quali sono le problematiche nel lavorare con un'installazione all'interno di questo edificio?

La natura specifica di San Lupo è quella di essere un'architettura allo stesso tempo fascinosa e sinistra; questo credo dipenda dalle circostanze e anche dall'epoca della sua costruzione, che risale al 1734.

In quell'anno un erudito bergamasco, Ferdinando Caccia, ricevette l'incarico dalla Confraternita dei Disciplini della Parrocchia di Pignolo di costruire questo oratorio, che divenne la chiesa dove la Confraternita celebrava i propri riti e seppelliva i propri associati defunti. Caccia si trovò a costruire questo edificio



avendo a disposizione degli spazi assai ristretti (un po' come avvenne al Borromini a Roma), chiuso com'era tra via San Tomaso e il campanile della chiesa di Sant'Alessandro della Croce in Pignolo; per questo fu costretto ad aguzzare l'ingegno e a elaborare la costruzione elevandola verso l'alto e accettandone il perimetro irregolare, trasformandolo così in un'occasione di invenzione. L'altra caratteristica risiede nella data di costruzione, il 1734. Siamo in epoca di tardo Barocco, e dunque il Caccia costruisce sì una chiesa, ma che in realtà ha tutte le caratteristiche di un teatro: una specie di grande alzata con delle platee vagamente massoniche, che conferisce a questo spazio una natura affascinante, seducente, attraente, però nello stesso tempo anche vagamente sinistra, inquietante.

Questo fa la felicità di qualsiasi artista contemporaneo, che trova in uno spazio di questo tipo un luogo perfetto dove esercitarsi, ma anche un luogo che è difficile da affrontare, che potenzialmente può divorare l'artista che non sa dominare lo spazio.

Io ho un ricordo molto vivo di Jannis Kounellis che passeggia per un'ora, da solo, dentro questo spazio, meditabondo, colpito dal fascino e anche interrogato dalle possibili soluzioni; immagino che in questo senso anche Andrea Mastrovito sia stato sedotto, soprattutto dallo spazio e dalle sfide formali da affrontare per poterlo abitare in modo da non esserne divorato. Questo era il rischio, e mi sembra che l'artista se la sia cavata molto bene.

Potremmo approfondire la storia dell'oratorio, dal 1734 ad oggi? Qual è stata la sua funzione, come è stato utilizzato, fino a diventare oggi luogo dell'arte?

La storia di San Lupo è molto semplice e per certi aspetti anche molto breve, quasi fulminea.

Nasce nel 1734 come chiesa di una confraternita laicale che vi celebra i propri riti associativi e vi seppellisce i propri morti; ha una vita ridotta a pochi decenni, perché durante la seconda metà del Settecento (la parte centrale della sua

vita) sembra essere al centro di un qualche scandalo di cui non si comprende bene la natura; viene temporaneamente chiusa, poi riaperta; fino a quando, nel 1806, con Napoleone e la Repubblica Cisalpina, a seguito dell'Editto di Saint-Cloud le sepolture vengono portate fuori dal recinto delle città e quindi l'oratorio di San Lupo, essendo luogo liturgico ma anche luogo di sepoltura in quanto la cripta sottostante viene utilizzata come ossario, non ha più ragione di esistere e quindi viene chiuso. Successivamente viene trasformato dalla Parrocchia in una sorta di deposito per molto tempo, e all'inizio degli anni Novanta del secolo scorso ne viene deciso il recupero: quello che era ormai diventato un magazzino viene restaurato, inizialmente con l'idea di ospitare una raccolta di ex-voto donati al Museo Bernareggi; successivamente invece, nel 2007, la scelta di dedicare questo spazio all'avventura dell'arte contemporanea che per un'istituzione come la nostra è capitale: la vita di questo oratorio rinasce quindi in questa chiave non molti anni fa e, speriamo, ancora per molto.

Si può relazionare l'arte con la religione?

Parto da una considerazione legata alla lettura di un piccolo romanzo che Andrea Mastrovito ha scritto in occasione della mostra a Casa Testori, *Gesù di Bergamo*.

Quando l'ho letto, sotto una coltre di apparente scurrilità - in realtà un "abito di scena" che Andrea indossa molto spesso e con grande piacere - ho trovato una sintonia così umana, così profonda, così vera con i temi del Vangelo, che mi sono molto commosso, anche per qualche battuta apparentemente svagata come la definizione dello Spirito Santo paragonato al basso dei Metallica (tu non lo senti, ma c'è), in cui c'è una profondità di comprensione delle cose che tante persone apparentemente di fede non conoscono.

Quindi sono partito da questo suo piccolo racconto, in cui ho trovato dei punti di espressione di pietà (nel senso alto del termine) che mi hanno convinto della genuinità dei suoi sentimenti e del suo lavoro; io non conosco le sue convinzio-



ni sul trascendente e sulle cose, mi interessa poco, mi piace però l'idea che ci sia una verità nelle cose in cui crede, una verità profondamente aderente a quello che ciascuno di noi credenti trova in ciò che è più genuino del Vangelo.

Questo è anche l'emblema, la sintesi di ciò che l'arte può e deve fare per chi ha delle preoccupazioni e degli interessi come i nostri, e di tutto ciò che chi ha delle preoccupazioni di fede può ancora chiedere all'arte, senza pretendere di nuovo della facile didascalia oppure un servilismo iconografico che non ha più senso di esistere.

In questo senso mi sembra che l'esperimento che abbiamo fatto con Andrea, che è un po' il senso di tutto il progetto del Museo Bernareggi legato a San Lupo, sia precisamente questo: la necessità che il mondo di quanti hanno ancora affezione per ciò che riguarda il Vangelo di Gesù come qualcosa di profondamente umano, si riaccosti sinceramente alla cultura contemporanea, alla sua sensibilità; e l'arte contemporanea è uno degli elementi più stringenti di questo rapporto. Lì si vede se un cristianesimo fa i conti veramente con il mondo di oggi o se invece sogna ancora quello di ieri; mi pare che per esempio la mia chiesa si sia attardata molto, e troppo, su cose inattuali, dimenticando che invece avrebbe delle risorse disponibili di fronte a sé per generare delle condivisioni che per esempio con Andrea Mastrovito hanno dato vita, mi sembra, a un esperimento molto bello.

Il direttore di un museo, che conserva ma che è comunque attento all'arte di oggi, che desidera essere attento a riallacciare un rapporto con l'arte contemporanea. Cosa significa questo? Quali sono le difficoltà?

Il compito tradizionale di un museo è precisamente questo: conservare la memoria, che è un compito culturale degno e altissimo, e che quindi va svolto con tutta la cura e la scientificità possibili, e che tuttavia, come tutte le cose umane, è anche un fenomeno bivalente. Vale a dire che può significare tenere le radici ben piantate nel passato che è nella memoria (che è una cosa essenziale), ma

può anche trasformarsi rapidamente in una zavorra che impedisce di vedere nel tempo che passa anche un'opportunità da cogliere, rischiando così di fissare la propria attenzione nella grandezza di un passato che però non esiste più. Un'istituzione museale come la nostra, legata alla gloriosa storia dell'arte cristiana, è particolarmente esposta a questo rischio, cioè a identificarsi così tanto con l'era fulgida della grande arte cristiana da non immaginare possibile un altro futuro. Invece, il compito nostro credo sia precisamente questo: riattivare tutti quei processi che permettono di nuovo l'incontro tra queste grandezze, cioè la grandezza di senso che la coscienza cristiana continua ad avere dentro di sé e la grandezza dei processi estetici che sono in evoluzione, con cui bisogna produrre incontri sempre nuovi perché anche la coscienza credente diventi attuale e non semplicemente a sua volta testimonianza passiva di un passato che non c'è più. Quindi anche il nostro impegno per l'arte contemporanea è un sentiero che va in questa direzione.

Quali sono i sogni del futuro rispetto a questa operazione?

Quello di stabilizzare e proseguire in questo progetto di ospitalità di artisti importanti dentro San Lupo.

Il desiderio vero sarebbe poter trasformare questa attività e questo progetto in una collezione che possa arricchire il nostro museo, per cui un visitatore può trovare delle opere suggestive dell'arte della Controriforma assieme alla vitalità dell'arte contemporanea, che nuovamente si incontra con i temi della fede.

L'ambizione forse più difficile è quella di conquistare il nostro pubblico, quello legato alla Chiesa, particolarmente refrattario a questo mondo; ogni punto di avanzamento in questo senso è ragione di felicità.



A conversation with Giuliano Zanchi

How did the collaboration with Andrea Mastrovito begin?

Let's say I went looking for him without knowing him, though his work was already consolidated and well known, so the decision was also fruit of Andrea's reputation as an emerging local artist who was already making a name for himself in wider circles.

On the basis of my knowledge of his works (some seen in the original and some in catalogues) I decided to include him in the programme we of 2007 are trying to keep alive in San Lupo, with special attention to contemporary art.

It seemed right to involve the Mastrovito link in the chain for many reasons: because of his undoubted talent, because he is an emerging talent, because he's Bergamasco, because he's a serious artist.

We met over the table of an "osteria" and everything almost went wrong because we imprudently discussed questions profoundly sacred to us both: that is we talked about football. When we got onto the theme of season tickets, it was almost all up, but just in time we tacitly agreed to stick to more lay and ecumenical questions, so we talked about art, got to know each other better and came up with the idea of this exhibition in San Lupo; having seen the space, Andrea understood the beauty of the challenge we put before him: the challenge of using such a wonderful, inspiring venue.

The wisdom of the choice was confirmed by a visit to the exhibition in "Casa Testori", where Mastrovito gave ample proof of his range of aesthetic inventiveness in the 20 rooms of the show, creating many diverse things, all of equally high quality.

What are Andrea Mastrovito's main characteristics, both in the way he works and develops his ideas?

The formal language of contemporary art is always in the balance between great seriousness and greatly facile expression and so can result in an empty aesthetic manner.

In almost all Andrea's expressive modes I've found great skill in dominating the energy that holds together form and content; so what he does is never a simple aesthetic game, though enjoyable and aesthetically attractive: on the contrary, you feel the basic thought and reflection, something which the spectator perceives and understands (what was called eloquence in the 16th and 17th centuries): when form and content meet and generate that energy which arrives immediately and effectively to the observer and listener.

This is how he seems to me; he seems to play all the time but his game is always very serious, meditated. It always has the lightness of something very pleasant, but behind which is the work of imagination and invention, like the lightness of the ballerina who make dancing on her points seem the easiest thing in the world, while that position requires an incredible amount of exercise. The works of Mastrovito are rather like that, easy to misunderstand too because they're enjoyable and pleasant, but in fact, they're charged with sense, and it's that which interests me.

In practice, what sort of approach did you use while the artist was at work?

I never weigh too much on the artist while he's working; he already has the difficult task of contending with the space, I don't want to add extra burdens, perhaps trying to influence what he's doing.

I'm convinced that when you choose a good artist, you have to let him go, leave him to work. That's the way it was with Mastrovito. I made no specific requests at all, let alone on questions of faith and religion, which are the questions to which our institution is most closely connected. The theme itself of the martyrdom of Saint Alexander came from the artist, since it the most clearly adapted to the space. I chose to be present simply to supply the necessary instruments: instruments which, in the end, made it possible to move alone to the conclusion of his work. My contribution has been very modest, limited simply to travelling together for a while without adding anything.

Before moving on to South of heaven, can we just spare a moment for Saint Alexander? Who was Alexander, why did he become a saint and what are his connections with Bergamo?

The story of Alexander is part of the great tradition of martyrs of the 3rd and 4th centuries, a time when Christianity was engulfed by the strength

of a dying empire and there is an abundance of legends of disobedient soldiers who became, not only martyrs, but the founders of many churches, especially in northern Italy.

Alexander, member of the Tebea legion, ignored the command to worship the emperor and for this was beheaded; the blood ran down his neck and when it made contact with the ground, flowers sprang up; a prodigious sign but also a prophecy that the blood of the martyrs would give life to the Church.

This traditional tale was taken over by the town, then added to in the 12th and 13th centuries when there was an internal struggle between Chapters (the city's history is very interesting from this point of view) and became a sort of political manifesto of one of the forces of the Bergamo church, that which later comes down to us.

Mastrovito found this tale illustrated in a modest 18th century fresco on the ceiling of San Lupo and decided to kill two birds with one stone: that is, he found the way to integrate his work with the architectural setting and at the same time found a meaning for his meditations (at Galleria 1000 Eventi he was already meditating on the theme of martyrdom) so he fused several circumstances which then became the theme of the exhibition.

Let's talk about San Lupo. We've already said the first thing to strike Andrea was the fresco. The second thing, which strikes any artist who has decided to work on the inside of the ex oratory (including Kounellis) is the vertical structure of the building.

The architecture forces the gaze upwards towards imprecise octagonal lines because the architecture itself is crooked; it's very difficult to work inside this architecture.

These "architectural problems" can generate difficulties but also opportunities. The easiest solution is to work on the floor as Mastrovito has; it's easy to work on the ceiling too, but difficult to work on the whole structure. But Mastrovito's work has overcome these difficulties perfectly thanks to the rivulet of blood flowing down from fresco to floor, like the thread that unites heaven and earth. What is fascinating about San Lupo and what are the problems of creating an instillation inside the building?

The specific nature of San Lupo is that it is both a fascinating and sinister structure; this I think derives from both the circumstances and time of its building, that is 1734. In that year, an erudite Bergamasco, Ferdinando Caccia, received instructions from the "Confraternita dei Disciplini" of the parish of Pignolo to build this oratory which became the church where the confraternity celebrated its rites and buried its dead. Caccia had little room to build (rather as happened with the Borromini in Rome) closed in between Via San Tomaso and the bell tower of the church of Saint Alexander in Pignolo, so he had to use his ingenuity and move upwards within irregular perimeters.

The other characteristic is a consequence of the date, 1734. This is the late baroque period and, yes, Caccia was building a church, but there were also



all the characteristics of a theatre, a sort of high-rise with stalls vaguely Masonic which make the building fascinating, seductive, attractive but at the same time rather sinister and disturbing. This makes any contemporary artist happy, finding a space like this, an ideal place to work out, but also a difficult place to come to terms with that can make short work of an artist who cannot dominate it. I have a clear memory of Jannis Kounellis going back and forth on his own in this space, meditating, fascinated, testing various solutions; I imagine that Mastrovito was seduced in the same way, by the space and the challenges to overcome in order to occupy the space without being swallowed up by it. This was the risk and I think that the artist managed very well.

Could we talk a little more about the history of the oratory from 1734 till today? What was it used for before becoming the art gallery of today?

The history of San Lupo is both very simple and also very brief, almost a flash. It began in 1734 as the church of a lay confraternity who celebrated their rights there and buried their dead: this only lasted a few decades because during the second half of the 18th century (the central part of its life) the place was the centre of certain scandals, the exact nature of which has never been understood; the building was closed temporarily and the reopened; until 1806 when with Napoleon, the Cisalpine republic and the Edict of Saint-Cloud, burial grounds were moved outside the town limits. The oratory of San Lupo was not only a church but also a place of burial and remains were kept in the crypt, so it no longer had any purpose and was closed. Later the parish used it as a sort of deposit for many years. At the beginning of the 1990s it was decided that it should be restored from its state as a store. Originally it was planned to use it to house a collection donated by the Bernareggi Museum, but then in 2007 it was decided to dedicate it to contemporary art, perfect for an institution like ours; so the oratory was

brought back to life in this way only a few years ago. Let's hope it will go on for many years to come.

Can art and religion go hand in hand?

My starting point is a short novel Mastrovito wrote on occasion of the Casa Testori exhibition: *Jesus of Bergamo*.

When I had worked my way through the layer of vulgarity- a costume Andrea dons often and with great pleasure- I was moved by the humanity, depth and sincerity of the way the author was in tune with the themes of the gospels, and even by what seemed casual and careless comparisons of the holy spirit with the bass player in Metallica but turned out to contain a deeper understanding than that of many men of faith.

So, in this little book, I found expressions of pity (in the best sense of the word) that convinced me that Mastrovito's feelings and works were genuine; I know little of his convictions, I'm not really interested, but I like to think that there is truth in what he believes, a profound truth which all true believers find in what is most genuine in the Gospels.

This is also the emblem, the synthesis of what art can and must do for those who are troubled, and of all that all those whose faith wavers can ask of art, without facile footnotes or servile icons which have no reason to exist.

In this sense I think that the experiment with Andrea, which is in a way the meaning of the whole Bernareggi Museum project in San Lupo, is precisely this: the need of all those who turn to the Gospels as profoundly human to see them move closer to contemporary culture: and contemporary art is one of the strongest propellers in this direction. In this way we can see if Christianity has a place in today's world or if it survives on dreams of yesterday; it seems to me that my church has dragged its feet for too long instead of using the resources it possesses to generate agreement. In this sense, I believe that the experiment with Andrea has been very rewarding.



The Curator of a museum, who conserves but is nonetheless aware of today's art, who wishes to maintain relations with contemporary art. What does this mean? What are the problems?

This is the traditional role of a museum: to keep memory alive and this is a very worthy task to be carried out like all human tasks, scientifically. There are two side to the coin. It can also mean keeping roots well planted in the past, in memory. This is essential. But this can also become a burden which can prevent people gathering objects and experiences in the time that is passing now at the risk of being fixated by a past that no longer exists. A museum like ours, linked to the glorious history of Christian art, is particularly at risk of total identification with Christian art incapable of imagining anything different in the future. Yet I believe our task to be this: to reactivate all those processes that allow the sense and knowledge of the greatness of the Christian past to continue in each of us. Also to be aware of the aesthetic evolution of our time and to create fresh encounters so that Christian knowledge can be modernized rather than continuing to be the passive witness of the past. So our undertaking for contemporary art is to follow the path that leads in this direction.

What are your dreams for the future?

To stabilize and continue this project of giving space to important artists in San Lupo. My wish would be to transform all this into a collection for our museum so that visitors can find the works of the Counter Reformation side by side with vital contemporary art. The most ambitious hope and perhaps the most difficult to bring about is to re-conquer the most unwilling sector of the public, those bound to the Catholic Church. Every move in this direction is a reason to rejoice.





Conversazione con Andrea Mastrovito

Andrea, come è nata l'idea di A sud del cielo, quale è stato il processo che ti ha portato ad elaborare un'installazione così complessa in una struttura architettonica difficile da interpretare?

Recentemente mi hanno raccontato la storia di sant'Alessandro, una storia che non conoscevo nei suoi dettagli.

Sant'Alessandro, patrono di Bergamo, venne ucciso tramite decapitazione; il sangue scaturito dalla sua testa, a contatto con il terreno, diede vita a magnifici fiori, gigli e rose. Questo miracolo mi ha suggerito subito l'idea di *A sud del cielo*: l'opera è nata esattamente nel momento in cui ho visto la struttura interna di San Lupo.

Il fatto è che era molto difficile creare un lavoro per questa struttura, doveva essere strettamente *site specific*, perché è un luogo del tutto particolare; l'architettura è totalmente predominante, e l'unico posto in cui veramente si poteva mettere qualcosa era il pavimento, perché è un pavimento povero; non a caso Kounellis ha realizzato la sua opera sul pavimento, e così ho pensato di fare anch'io.

Quando mi è stato raccontato il miracolo dei fiori, ho pensato che non avrei potuto esimersi dal collocarvi i miei libri di fiori; ho visualizzato immediatamente questa distesa di trecento, quattrocento libri, con i fiori ritagliati, e poi pian piano dal pavimento ho cominciato a salire.

Se il pavimento è stato il primo punto dell'installazione, il secondo punto sul quale dovevo giocare era la struttura stessa, l'architettura di questo edificio: magnifica, magica, ha qualcosa di sacro e profano al contempo perché è sghemba, completamente storta in un continuo alternarsi di chiari e scuri irregolari; quando entri in questo luogo non riesci a immaginartelo differente, perché non t'accorgi che, pur essendo in un luogo sacro, mancano il crocifisso, le pale, i quadri. Perché è talmente pregnante l'architettura, che non t'accorgi di nient'altro, quindi aggiungere qualcosa è impossibile. L'unica soluzione, oltre a mettere qualcosa sul pavimento, era nascondere o evidenziare alcune parti del luogo; e l'unico modo per farlo era la luce.

La luce è alla base di questo lavoro: la luce bianca, quella dell'animazione, che illumina l'affresco, è la luce divina, la luce del santo, la luce del miracolo dei fiori; d'altro canto, la luce rossa, quella del sangue che scende lungo la colonna, è l'elemento che ci riporta ad

una dimensione profondamente umana, di sofferenza e passione al contempo. Tutta *A sud del cielo* si racchiude in ciò che il cielo ci porta normalmente: la luce – non a caso il punto di partenza sono le stelle.

Come hai affrontato questa difficile sfida, da cosa sei partito? Perché hai chiamato la mostra A sud del cielo?

Per quest'installazione ho utilizzato il metodo di lavoro che mi è più congeniale: quando vado in un luogo, spesso io non aggiungo niente; semplicemente, mi limito a prendere quello che c'è già dentro quel luogo. L'ho fatto spesso, a Casa Testori, a Ginevra andando a scavare nei muri, lavorando su quello che già c'era; lo stesso vale anche con i libri. Quando ritaglio dei libri non vado né ad aggiungere né a togliere, semplicemente metto in evidenza, sottolineo delle cose. Lo stesso vale per San Lupo: ho semplicemente messo in evidenza parti dell'affresco, parti della colonna, e con la luce ho giocato in maniera tale che la luce disegnasse davvero una sorta di fotografia di quello che era successo in quel luogo.

E cos'è successo in quel luogo? Perché la mostra si intitola A sud del cielo?

Il cielo proiettato sul soffitto non è un cielo qualsiasi, non sono stelle disposte a caso. La disposizione delle stelle che viene proiettata all'inizio dell'installazione è quella che si poteva osservare il 26 agosto del 303, ovvero 1700 anni fa circa, e non da un punto qualsiasi di Bergamo, ma proprio dal punto in cui sorge San Lupo; perché lì, secondo la leggenda, sant'Alessandro venne martirizzato. Quindi ho cercato, con quest'animazione, di far rivivere questo cielo e infrangere in un colpo solo le coordinate spazio-temporali: spazio, perché siamo esattamente nel punto in cui c'era sant'Alessandro (e lì a quel tempo non c'era niente, si vedeva solamente il cielo, che ripropongo); tempo, perché faccio ritornare la terra e le stelle nella stessa posizione che avevano 1700 anni fa, ponendo così lo spettatore nella condizione di essere il testimone del martirio di sant'Alessandro, il soggetto principale dell'animazione.

Un altro particolare. Ho voluto tenere questo cielo per due minuti e mezzo circa, prima che inizi la canzone e con essa tutta l'animazione, perché ho inteso fare una sorta di "regalo" alla città, in occasione della mia prima mostra a Bergamo. Ho sempre pensato che quando si va a vedere una mostra si va a vedere qualcosa di bello, di godibile, uno spettacolo (in inglese *show* vale sia per "mostra" che per "spettacolo", ad esempio); perciò, dato che lo spazio di San Lupo è davvero vertiginosamente alto, e non si può stare tutto il tempo con la testa sollevata per guardare l'animazione, ho pensato di far stendere una moquette per terra per consentire allo spettatore di sdraiarsi e osservare con comodo tutto quello che accade intorno a sé, dal martirio alle stelle del cielo; questi due minuti e mezzo di cielo e il suono dei grilli servono quindi a invogliare lo spettatore a sdraiarsi, come

ci si sdraierebbe in un campo fiorito con la propria ragazza, per poter guardare questo cielo che è qualcosa di semplicissimo ma di naturale.

Descrivici l'opera.

Dopo circa due minuti e mezzo di video, il cielo da protagonista diventa spettatore anch'esso, come il pubblico, e l'affresco settecentesco (che fino a questo momento noi vediamo/non vediamo perché c'è buio), pian piano comincia a venire ridisegnato dalla video-animazione; appaiono il boia ed il santo, e nel momento stesso in cui sant'Alessandro viene decapitato un rivolo di sangue parte dal suo collo reciso e, grazie a due videoproiettori sincronizzati al videoproiettore principale (quello dell'animazione sul soffitto), cola lentamente lungo la colonna di destra e va a incontrare i libri di fiori che vengono, nel momento stesso in cui il sangue tocca terra, illuminati anch'essi da un raggio di luce prodotto da un faretto, sincronizzato esattamente con i tre videoproiettori.

Quest'idea è semplicissima, al punto che, quando mi è venuta in mente la prima volta, ho pensato che potesse sembrare troppo banale; avevo persino paura che il lavoro potesse richiamare troppo quello di Greenaway o quello di Kentridge, ma alla fine il risultato è stato completamente diverso, vuoi per la tecnica, vuoi per il luogo, vuoi perché possiede qualcosa che sprigiona una forza grandissima, che riempie completamente l'ambiente: la musica.

La musica è un elemento scenico importantissimo in quest'opera, che canzone hai scelto e perché?

Si tratta di un pezzo degli Slayer, *South of heaven*, tratto dall'album omonimo realizzato nel 1988; l'idea mi è venuta mentre assistevo a un loro concerto a Milano, nel luglio scorso. In mezzo a una folla cattivissima, donne enormi e borchiate con tacchi a spillo che dispensavano pedate negli stinchi, giganti ebbri che prendevano tutti a mazzate e poggiate, a un certo punto è apparso sullo schermo il viso di Tom Araya, il cantante degli Slayer: una faccia malefica, ma al contempo buona, quasi dolce, non riuscivo a dargli una definizione: divina, demoniaca al contempo. E sotto, la musica ha cominciato a pompare nelle orecchie di tutti *South of heaven*, con un'introduzione che dà veramente l'idea di una processione, di qualcosa che sta per accadere, qualcosa di cattivo, di grave, di un'esecuzione imminente. Allora ho istantaneamente immaginato questa musica dentro l'oratorio di San Lupo: perché questa canzone parla di alcune cose che succedevano là dentro. Anzitutto parla di morte, e come si sa la cripta sottostante l'oratorio di San Lupo era utilizzata per deporre i cavaderi e le ossa dei membri della Confraternita. In secondo luogo, oltre che di morte, parla anche di qualcosa che avviene sulla terra, spesso mascherato da false divinità o da false leggi, che portano gli individui ad assumere atteggiamenti contro natura o contro la vita, in nome di queste leggi: contro la vita, quando si parla di omicidi; contro natura, quando si parla di incesti e stupri. Questa canzone parla esattamente di questo, e uno dei motivi per i quali



San Lupo venne chiusa risiede nel fatto che fu ritenuto teatro di incontri non proprio leciti, a quanto pare, tra persone del clero e laici. Perciò ho pensato subito che fosse una canzone perfetta, tanto più che possiede quella potenza, quella cattiveria necessaria, con quei bassi molto potenti, a riempire lo spazio, a far sentire la musica come qualcosa da toccare all'interno della chiesa dotata di uno spazio vuoto enorme. E la bontà della scelta viene confermata dal verso in cui Araya canta «Before you see the light, you must die»: prima di vedere la luce, la vita vera, tu devi morire; se ci si pensa, è esattamente il concetto di martirio. Per questo *South of heaven*, *A sud del cielo* è stato il punto che ha chiuso il cerchio: tutto quello che accadeva sotto questo cielo sul soffitto era veramente l'inferno, cioè il sud del cielo, l'inferno sulla terra, quello che viviamo a volte oggi, ma soprattutto quello che vivevano i protocristiani quando venivano perseguitati, flagellati e quindi uccisi in nome di Dio (il loro) e in nome delle divinità pagane (degli altri).

I fiori di carta, il disegno, i martiri e la video installazione, è grazie alla struttura di San Lupo che sei riuscito a creare un'opera che riassume tutti i linguaggi artistici che stai portando avanti in altre mostre?

Nell'opera *A sud del cielo* riassumo tre dei linguaggi che sto portando avanti in questo momento: il ritaglio, in questo caso evidenziato dai libri di botanica ritagliati sotto forma di fiori; il disegno, la base di tutto il mio lavoro, che prende forma a volte del collage, a volte del disegno puro, a volte dell'incisione nel muro; e il video, anch'esso parte essenziale del mio lavoro da una decina d'anni. Ma l'elemento che, come un *fil rouge*, riunisce questi tre linguaggi, altrimenti difficilmente unificabili, è l'architettura stessa del luogo, la vertiginosa altezza di San Lupo: non a caso, ciò che unisce il cielo alla terra, il soffitto al pavimento, l'affresco ai fiori, è proprio un *fil rouge*, è il filo di sangue proiettato lungo la colonna. Il video è stato realizzato utilizzando la tecnica del *rotoscoping*, inventata all'inizio del Novecento, e oggi utilizzata per creare film in 3D e per realizzare

la grafica dei videogames. Io riutilizzo questa tecnica "antica", che consiste nel poggiare il foglio bianco sui *frames* estrapolati da una ripresa reale registrata con personaggi veri: in pratica, si tratta di "ricalcare" le riprese reali, inventando poi ogni volta il segno in maniera diversa. Per realizzare questa animazione sono serviti più di 500 disegni, praticamente quasi a ogni fotogramma corrisponde un disegno diverso.

E poi c'è la cripta...

E poi c'è la cripta.

Quello che c'è nella cripta è un "di più" se vogliamo, ma è fondamentale per capire tutto il resto dell'installazione e forse anche lo spirito con cui ho unito la canzone *South of heaven*, una canzone chiaramente "nera", che contiene qualcosa di davvero malvagio e quindi di profondamente umano, al martirio di sant'Alessandro, che ha invece qualcosa di miracoloso, è un elemento che riconduce alla fede, alla forza e alla divinità.

Nella cripta c'è la testa di sant'Alessandro. La leggenda narra, sempre riportandoci al mito del santo, che santa Grata, testimone del suo martirio, ne raccolse il capo e lo portò nel suo giardino dove lo seppellì; e miracolosamente, nel giro di pochissimo tempo, nacque un fantastico giardino di gigli e di rose rosse.

Mi è sembrato semplicissimo entrare in San Lupo e collocare la testa sottoterra, nella cripta; era il suo posto naturale, perché lì venivano collocate le ossa delle persone defunte. Quel luogo parlava di morte, ma quella testa non poteva essere solo morta; così un giorno, mentre stavo realizzando la video-animazione e pensavo al finale, a qualcosa che potesse dare uno spunto in più, sia nero che bianco per così dire, mi sono imbattuto in un video postato da una ragazza su Facebook: si trattava di un video dei System of a Down, *Chop suey*.

Ho riascoltato questa canzone, che avevo già sentito tempo addietro, e mi sono reso conto che nell'ultima parte del brano viene citata l'ultima frase del Cristo sulla croce, «Dio mio, Dio mio, perché mi hai abbandonato?». Ho cominciato



a rifletterci - perché le cose nascono sempre un po' in questo modo -, e dopo aver pensato parecchie volte a quella frase ho realizzato che sarebbe stato bello trovare qualcosa che ne parlasse e metterla in bocca a sant'Alessandro, perché il martire non fa che ripetere il gesto del Cristo, il sacrificio sulla croce; e queste parole del Cristo erano profondamente umane: Dio mio, Dio mio, perché mi hai abbandonato? Tutto è finito!

«Tutto è compiuto», dice Cristo sulla croce, e potrebbe essere benissimo quello che dice qualsiasi santo martirizzato, perché sono le parole del Cristo, perché Cristo è uomo e Dio e il santo è un uomo eccezionale; ma questo non mi bastava. Allora ho rovistato nella mia memoria e ho ripescato il film di Francis Ford Coppola, *Dracula* (1992). La scena finale si svolge anch'essa in una cripta, anch'essa in una chiesa in cui era stato commesso qualcosa di malvagio. Nel film *Dracula*, trovata la moglie morta suicida e rendendosi perciò conto che non potrà essere ammessa in cielo, decide di dannarsi lui stesso colpendo la croce posta all'interno della chiesa e facendone sgorgare sangue. Anche qui c'è un rivolo di sangue, e qui *Dracula* torna nella parte finale del film, ormai morente, e prima di essere decapitato dalla reincarnazione della moglie pronuncia queste frasi, con lo sguardo rivolto verso l'alto: «È il mio Dio... mi ha abbandonato... è finita», che ricalcano esattamente le frasi del Cristo. Allora ho voluto creare una sorta di "cortocircuito" per il quale il Cristo, con questa frase, rivela la sua umanità, prima della redenzione sua e di tutto il mondo; allo stesso modo *Dracula*, prima di essere decapitato e quindi di essere riaccettato dal Dio che aveva rinnegato, con queste parole, attraverso la morte viene quasi "ripulito", e quello che era un demone ritorna a essere un uomo; perciò questo cortocircuito tra nero e bianco, tra positivo e negativo, tra divinità e demoniaco mi è sembrato perfetto per mettere questa frase in bocca a sant'Alessandro in un luogo in cui c'era la morte fisica, quella della carne, e la morte spirituale, quella che avveniva tramite la lussuria, tramite l'inganno, tramite tutto quello che avveniva in San Lupo; e questa frase è una sorta di monito, è una sorta di riassunto di tutta la mostra, perché ci fa capire che c'è qualcosa, che quella fede può portare a qualcosa nell'aldilà. Forse.





A conversation with Andrea Mastrovito

Andrea, how did you get the idea for South of heaven? What led you to set up such a complex installation in such an ambiguous architectonic setting?

Not long ago I heard the story of Saint Alexander, a story I didn't know in detail. Saint Alexander, patron saint of Bergamo, was beheaded; when the blood from his head spilled onto the ground, beautiful roses and lilies grew. This miracle immediately gave me inspiration for *South of heaven*; the work came to life the moment I saw San Lupo.

It was very difficult to create something for this building, it definitely had to be site specific because the place is so distinctive; the architecture predominates completely and the only place you can really put anything is on the floor, because the floor is very plain; it was no chance that Knounellis set his work on the floor and I decided to do the same. When I was told about the miracle of the flowers, I knew I'd put my books of flowers there; i visualized at once a spread of three or four hundred books with cut out flowers, and little by little I began to move up from the floor. The floor was the starting point and from there I had to take in the structure itself, the architecture of the building: magnificent, magic, sacred and prophane at the same time, because it's on the slant, completely crooked, a continuous alternation of irregular light and shade; when you walk in , you can't imagine it differently and you don't notice that the crucifix, the altar pieces, the pictures are missing even though this is a holy place. Because the architecture is so suggestive, you notice nothing else, to add anything would be impossible. Besides using the floor, the only other solution was to hide or emphasize parts of the building and the only way to do that was lighting.

Light is basic to this work: the white light of animation, that illuminates the fresco; it is the divine light, the light of the saint, of the miracle of the flowers. On the contrary, the red light, the light of the blood that flows down the column, is what brings us back to the profoundly human dimension of suffering and passion.

The whole of *South of heaven* lies in what the sky gives us – light. That's why it starts with the stars.

Was this like taking on a challenge? What was your starting point? Where did the name South of Heaven come from?

For this installation, I worked in the way I like most; often, when I go into a place, I don't add anything, I just use what's already there. I've often done this: at Casa Testori, digging into the walls in Geneva, working on what was already there; the same is true of books. When I cut books, I neither add nor take away; I simply underline, bring things to light. And so for San Lupo, I've simply brought to light parts of the fresco, parts of the column and used the light to draw a sort of photograph of what happened there.

And what happened there? Why is the exhibition called South of heaven?

The heaven projected onto the ceiling isn't just any piece of sky, the stars aren't arranged just anyhow. The position of the stars projected at the beginning is that which could have been seen on August 26th 303. About 1700 years ago and not what could have been seen from anywhere in Bergamo, but exactly from San Lupo because, according to legend, is where the saint was killed. In this animation I have tried to relive and establish in one element, the coordinates of time and space: space because we are on the exact spot where Alexander died (at that time there was nothing there, only the sky was visible, and that I have recreated; space because I've moved back heaven and earth to their positions of 1700 years ago, giving the spectator the chance to witness the martyrdom of Alexander – the protagonist of the animation.

Another detail: I decided to hold this sky for around two and a half minutes before starting the song and the animation because this is my first show in Bergamo and I wanted to give the town a gift. I've always thought to see something, it should be nice, enjoyable, a spectacle (show in English means both exhibition and spectacle); so since the space in San Lupo is so strikingly high and you can't spend the whole time with your face upturned to watch the animation, I decided to put down carpet so the spectators could stretch out and watch in comfort all that was going on around them, from the martyrdom to the stars in the sky. The two and a half minutes of sky and the noise of the crickets encourage spectators to lie down beside their loved one as they would in a field of flowers to look at this very simple, natural sky.

Will you describe your work for us?

After a couple of minutes of video, the sky is no longer protagonist, but another spectator, along with the public, of the 17th century fresco, which has so far been invisible in the darkness. It is slowly brought to life by the video-animation; the executioners and the saint appear and, at the moment Alexander is beheaded, a rivulet of blood runs from his neck and, by means of two projectors synchronized with the main projector on the ceiling, it

move slowly down the column on the right to the books of flowers, which are illuminated when the blood touches the ground by the beam of a small light synchronized with the projectors.

The idea is so simple that, when it first came to mind, it just seemed banal. I was even worried that it was too similar to the works of Greenaway or Kentridge, but in the end the result was quite different because of the technique, because of the place and because there is another liberating strength great enough to fill the setting: the music.

The music is an important part of the work. Why did you choose this song?

It's a piece by Slayer, *South of heaven*, from the album of the same name Released in 1988; the idea came to me in a Slayer concert last July.

In the middle of a very hostile crowd, enormous women in studs and stiletto heels kicked people in the shins; they were drunken giants, bludgeoning and shoving. Then the face of Tom Araya, the group's singer appeared on the screen; an evil face, yet at the same time good, almost sweet; I couldn't define it – divine and diabolic at the same time.

And in the background the music had begun and South of heaven was pumping into everyone's ears, with an intro that brought to mind a procession, an idea of something about to happen, something serious, something bad, an imminent execution. And immediately I imagined this music in the San Lupo oratory because this song is about things that happened there.

First of all it's about death and, as we know, the crypt under the Oratory was used to hold the bodies, the bones of the members of the confraternity. Then, beside death, it's also about something that happens on earth, often disguised by false divinity or false laws that leads individuals to act, in the name of these laws, in ways contrary to life and nature: against life in the case of murder, against nature in the case of incest and rape. This is precisely what the song is about and one of the reasons San Lupo was closed was because it was believed to be the scene of illicit encounters between members of the clergy and laymen. So the song seemed perfect especially since it has the power and necessary malice in its strong bass notes to fill the church's empty space and make the music almost tangible. The rightness of the choice is confirmed when Araya sings "Before you see the light, you must die"; if you think about it that's the exact concept of martyrdom.

For this reason South of heaven closed the circle; all that happened under this heaven on the ceiling is really hell, that is the south of heaven, hell on earth – what we sometimes live today, but above all, what the proto-martyrs went through when they were persecuted, flagellated, put to death in the name of God (their God and in the name of pagan divinities (the gods of others)).



The paper flowers, the design, the martyrdom, the video: was it the architecture of San Lupo that made it possible for you to create a work that summarized the forms of artistic expression you've used in other exhibitions?

In my work, *South of heaven*, I use three of the languages I've been developing lately: cutting; in this case the cutting of flower shapes from books on botany; drawing, the basis of all my work, sometimes in the form of collages, sometimes straightforward drawings, sometimes incisions on walls; and video, which has been an essential part of my work for the past ten years or so. But the element which like a joining thread unites all three very different languages is the architecture of the place, the staggering height of San Lupo. It's no coincidence that what unite heaven and earth, ceiling and floor, fresco and flowers is a *fil rouge*, the line of blood projected down the column.

The video was made with the roto-scoping technique, invented in the early nineteen hundreds and used today to make films in 3D and some video games. This "old" technique consists of placing a white sheet on frames taken from a real shoot with real people; it is, in fact, "tracing" real shots, recreating each line in a different way. To make this animation, more than 500 drawings were used, that is, almost every frame has a corresponding drawing.

Then the crypt...

And then there's the crypt.

What is in the crypt is, if you like, an extra, but it's fundamental to understanding the rest of the installation and perhaps also the spirit with which I included the song *South of heaven*, a clearly "dark" song which has something clearly evil and therefore clearly human and united it to the martyrdom of Saint Alexander, which on the contrary has something miraculous, leading back to faith and divinity,

The head of Saint Alexander is in the crypt. According to legend, Saint Grata, who witnessed the martyrdom, picked up the head, carried it to her garden and buried it; miraculously a beautiful bed of lilies and red roses sprang up almost immediately.

It seemed very simple to go into San Lupo and put the head in the crypt: it was the natural place for it because that is where the bones of the dead were kept. The place spoke of death but that head couldn't be simply dead. So one day, while I was making the video animation and thinking of the finale, of something that could give an extra idea, be it black or white, I came across a video a girl had posted on Facebook, a video by System of a Down, *Chop Suey*.

I'd already heard the song but listened again and realized that the final part of the song quotes Christ's last words on the cross, "My God, my God, why have you forsaken me?" I began to reflect, because things always begin that way, and after thinking about those words for a long time, I understood that it would be good to use them and put them into the mouth of Saint Alexander, because martyrs repeat the sacrifice of Christ on the cross and Christ's words are profoundly human: My God, my God, why have you forsaken me? It's all over.

"Everything is done" says Christ and these could be the words of any martyr, because they are Christ's words and Christ was both man and God and the Saint is an exceptional man. But that wasn't enough for me.

So I delved into my memory, and came up with Francis Ford Coppola's 1992 film of *Dracula*. The final scene also takes place in a crypt, in a church where something evil had happened.

In the film, he finds his wife a suicide and understands that she will not be allowed into heaven, so he decides to assure his own damnation by striking the cross in the church and making blood flow.

Here too there is a rivulet of blood, and at the end of the film, while he is dying, beheaded by his wife's reincarnation, Dracula says, eyes turned to



heaven "It is my God. He has forsaken me... it's all over." The words used by Christ.

So I decided to create a sort of short circuit, in which Christ reveals his humanity with these words before his own redemption and the redemption of the world. In the same way, before he is beheaded and taken back by the God he had denied, Dracula pronounces these words and is cleansed by death and he who was demonic is once again a man. So this short circuit between black and white, between negative and positive, between divine and diabolic seemed perfect for Saint Alexander in a place where the death of the flesh and also spiritual death brought about by lust, deception and all that came about in San Lupo; and these words are a sort of warning, a sort of summary of the show because we see that there is something there and that faith can lead to something beyond. Perhaps.































Silvana Editoriale
via Margherita de Vizzi, 86
20092 Cinisello Balsamo (Milano)
Tel. +39 (0)2 618361
Fax +39 (0)2 6172464
p. iva 04234970152
www.silvanaeditoriale.it

Le riproduzioni, la stampa e la rilegatura
sono state eseguite presso lo stabilimento
Litostampa Istituto Grafico, Bergamo

Finito di stampare
nel mese di novembre 2011